

¿Como fue que la plenitud del "presente" se fracturó y el tiempo comenzó a marchar hacia el "futuro"? La pregunta moderna por el sentido ha implicado una temporalidad lineal, y entonces resulta verosímil pensar que la ficción y sus recursos tienen una relación esencial con la paradoja constitutiva de lo que cabe denominar "moderno": a saber, que la historia es tanto un sentido en curso como su intermitente interrupción y reparación narrativa. Esto no significa disolver la gravedad del acontecimiento en la retórica de su relato, sino que, por el contrario, ha sido precisamente su malezable facticidad — como un irreducible "fuera de cuadro" — lo que ha exigido y, en ocasiones incluso exacerbado, el trabajo de la representación, hasta el peligro de su agotamiento en la conciencia irónica. La escritura neobarroca es el trabajo de recuperar el sentido como intensidad, allí en donde el arte pareciera haber llegado a su fin.

UNIVERSIDAD DE CHILE



3 5601 16004 2549

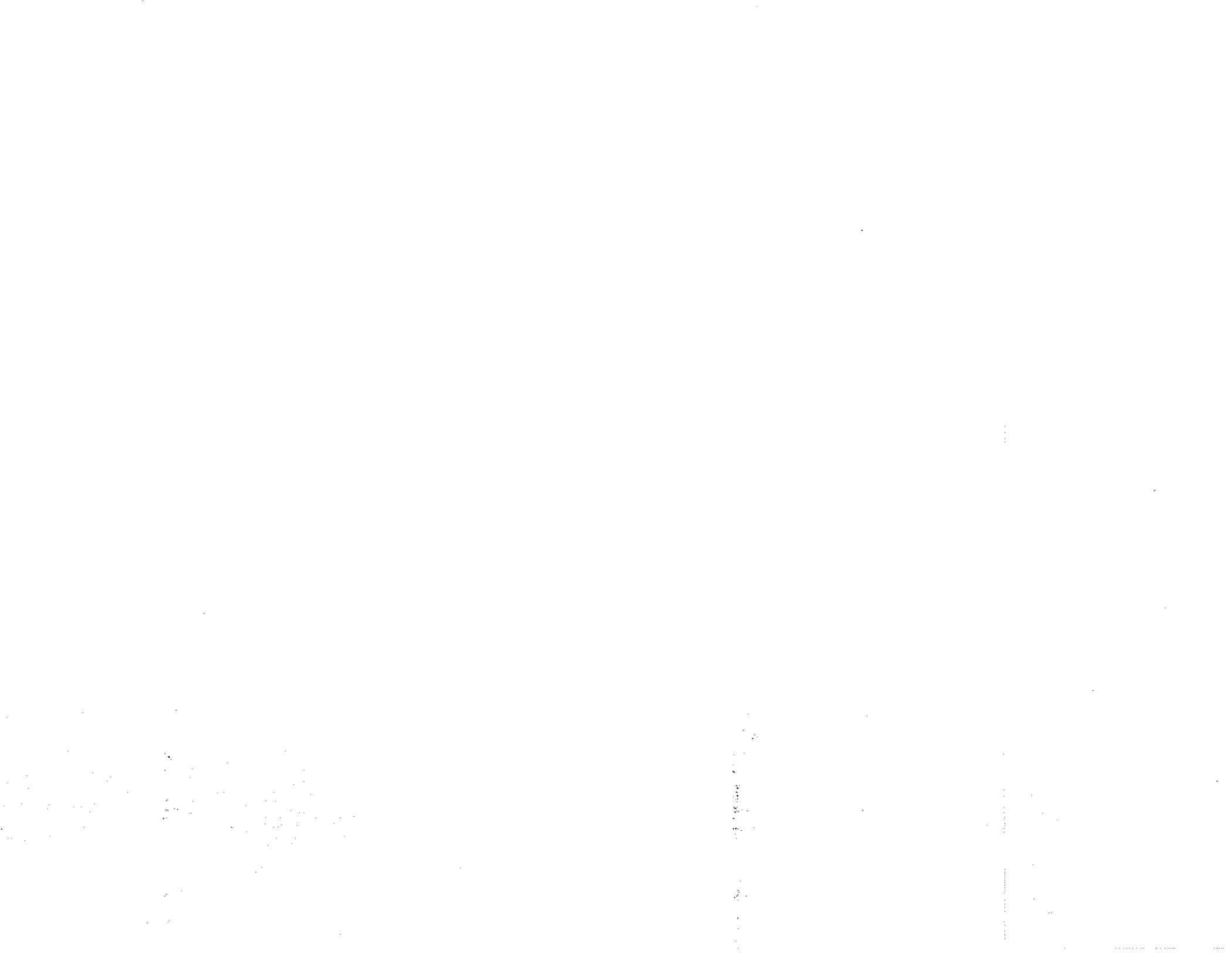
Escritura neobarroca

Sergio Rojas

ISBN 978-956-8438-27-2



9 789568 438272



Proyecto FEEESP UCH 0604, Dr. R. Esp. José Luis Martínez "Ed. Risco y Política" Foot. No. 1177 \$ 10.714
octubre 2010.

809
R7412
c 2

COLECCIÓN CONTRATIEMPO

Escritura neobarroca

Temporalidad y cuerpo significativo

Sergio Rojas

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
BIBLIOTECA EUGENIO PEREIRA SALAS

Palinodia

*a Patricia
por el valor de creer en la felicidad*

R. 21.646

registro de propiedad intelectual N° 189411
ISBN 978-956-8438-27-2

Editorial Palinodia
Teléfono: 6641563
Mail: editorial@palinodia.cl
editorialpalinodia@yahoo.es

Imagen de portada: Enrique Zamudio, "Pictográfica Santiago", 1984.
Diseño y diagramación: Paloma Castillo
Corrección: José Salomon

Impresión: Salesianos Impresores S.A.
Santiago de Chile, abril 2010

Si acaso despertaras alguna vez, se abatirían
los muros y el mar de la vigilia socavaría la
fundación inmovible de aquel sueño dentro
del que nosotros medrábamos, dedicados
—insensatos que éramos entonces—
a la recopilación de hipótesis erradas,
infinitamente equívocas, acerca de esa identidad
que, tal vez, en esta noche, nos será revelada.

Salvador Elizondo: *El hipogeo secreto*.

Presentación

El fin del arte y el arte del fin

La pregunta por la modernidad podría formularse así: ¿cómo fue que la “plenitud” del presente se fracturó y el tiempo comenzó a marchar hacia el “futuro”?

La relación interna entre *subjetividad* y *representación*, que caracteriza a la modernidad filosófica, es un tema fundamental para la investigación literaria que se orienta hacia el problema de la temporalidad. Hablo de una “relación interna” en cuanto que no se trata de pensar simplemente la representación como si fuera un “producto” de la subjetividad, es decir, como si aquella fuese una elaboración a partir de la presencia y disponibilidad de las cosas en sí mismas. Por el contrario, la representación en la filosofía del sujeto es el lugar de relación de la subjetividad con el mundo y, en eso, consigo misma, pues en ella radica la anónima edición de la materia de la experiencia, el procesamiento de la X o “Cosa en sí” kantiana. Ahora bien, no debe entenderse lo que aquí señalo como si estuviese proponiendo una teoría de la subjetividad —una más—, sino más bien como la exposición general de una idea —la de la subjetividad— que, con el desarrollo de la modernidad, va progresivamente imponiéndose en la cultura occidental, en el trabajo de comprenderse a sí misma. Es decir, no se trata sólo de las distintas maneras en que se ha determinado filosóficamente la posibilidad de la *autocomprensión*, sino del hecho mismo de que la autocomprensión haya llegado a ser una posibilidad constitutiva de la modernidad occidental. De hecho, lo occidental se ha definido precisamente por esa supuesta capacidad de autorreflexionarse.

La subjetividad no es, pues, en primer lugar una cosa de la que quepa a continuación, como en un segundo momento, elaborar explicaciones y teorías filosóficas. Al contrario, la subjetividad misma

es ya una noción que comienza a gestarse desde el siglo XVI para dar cuenta de la experiencia en un mundo en crisis, que ingresa en la temporalidad lineal e irreversible que es propia de lo que denominamos *historia*.

Todos los conceptos que sirven a la filosofía del sujeto (razón, facultad, entendimiento, imaginación, deseo, sensibilidad, hábito, creencia, evidencia) no designan entidades existentes u operando “en la subjetividad”, sino que han servido al propósito filosófico de responder a la pregunta por la *posibilidad* de la comprensión del mundo¹. El examen de esa posibilidad tiene la forma de una autocomprensión en el mismo sujeto de la pregunta. La historia de la modernidad filosófica describe entonces el itinerario de ese trabajo de autocomprensión².

Esta relación se inaugura, en la filosofía clásica moderna, con el examen que la subjetividad hace de sí misma, con la finalidad de exponer su propia estructura formal y categorial de aprehensión y comprensión del mundo. Esta relación en virtud de la cual la subjetividad se hace objeto de inspección a sí misma tiene una historia, la que describe en gran medida la historia de la modernidad. En efecto, desde las inaugurales ideas innatas en Descartes (pasando por los principios de la mente en Hume, lo *a priori* trascendental en Kant, los órdenes de la conciencia intencional en Husserl, la idea de estructura en Lévi-Strauss, etc.) hasta llegar a los conceptos de escena, episteme, escritura, sistema, y otros que han protagonizado el debate “postestructuralista”, se describe el itinerario de una *progresiva autoconciencia* en el campo de la subjetividad. Se trata, para decirlo de alguna manera, de la explicitación de las condiciones de presentificación de la experiencia (un debate en el que más recientemente han sido convocadas también ideas provenientes de las denominadas ciencias de la naturaleza, tales como entropía, autopoiesis, fractal, entre otras).

¹ El examen crítico de la razón como facultad, no tiene nada que ver con el examen que podríamos hacer de una maquinaria cuyas piezas y conexiones ya “a la vista” nos proponemos estudiar (esto correspondería al malentendido de una “fisiología” de la razón).

² Eugen Fink ha señalado que el examen crítico de la razón emprendido por Kant, no sería posible si no fuera porque la razón está *a priori* referida a sus formas y categorías trascendentales. Este es el sentido de lo *a priori* en la filosofía trascendental. No se refiere a aquello que se “encontraría” en la razón antes de toda relación, sino al hecho de que la razón está esencialmente referida a sí misma, en una especie de comprensión anónima sobre sus propias estructuras trascendentales de aprehensión de la realidad.

El concepto de subjetividad, tal como aquí se expone, implica en lo esencial dos cosas. En primer lugar, que la experiencia de una realidad trascendente al sujeto es posibilitada por ciertas condiciones que constituyen un determinado *a priori* en el individuo, siendo siempre éste el “sujeto” de la experiencia. Es decir, el sujeto concreto y singular de la experiencia estaría esencialmente antecedido de la *posibilidad* de la experiencia, de la que depende la experiencia de la anterioridad trascendente del mundo. Pero, en segundo lugar, esa posibilidad inmanente al sujeto debe en cada caso “desaparecer” en la experiencia misma de lo trascendente, y es precisamente lo que Husserl, por ejemplo, denomina la “actitud natural”. El sujeto no atiende a las condiciones que en la propia subjetividad hacen posible su experiencia del mundo.

Un aspecto de ese itinerario de la autoconciencia (en el que participan tanto la filosofía como el arte y la ciencia) que me parece interesante e inquietante a la vez, consiste en el hecho de que exhibe una *dirección en el tiempo*, y en los sucesivos momentos que constituyen ese itinerario constatamos que “avanza” en un sentido irreversible. Lo que me parece inquietante de esto es que aquella condición histórica de la modernidad, animada por esta voluntad teórica de lucidez, es internamente portadora de la idea de fin. Y cabe pensar ese desenlace precisamente como *el fin de la subjetividad*.

En efecto, la emergencia de las condiciones de verosimilitud del mundo de la “actitud natural” tiene como rendimiento la exposición y, muchas veces, el desmantelamiento de ese verosímil, y entonces la tarea misma de la autoconciencia —inscrita en cierto modo en la tradición kantiana y valorada en consecuencia por sus proyecciones críticas— parece agotarse y llegar a su fin. El “mundo” a continuación permanece expuesto en su verosimilitud, el valor de verdad sería desplazado por el de validez. Dicho en una frase, la otrora estructura apriorística de la razón trascendental, habría devenido “software” operativo. La relación del sujeto con las condiciones mismas de posibilidad de la experiencia del mundo trascendente, ya no requiere de la creencia en el mundo, se debilita la teoría husserliana de la intencionalidad. El mundo habría devenido una “ficción”. Por cierto, esta peculiar lucidez, que pondrá en cuestión a la universalidad trascendental que caracteriza a la filosofía clásica del sujeto, está fuertemente condicionada por la emergencia del lenguaje como instancia de

producción de sentido. El estudio de los códigos sedimentados anónimamente en el lenguaje, produce un efecto crítico sobre la confianza que inercialmente recae sobre la disponibilidad del lenguaje. Como señala Umberto Eco: "Siempre que se describen estructuras de la comunicación, se produce algo en el universo de la comunicación que hace que dejen de ser del todo creíbles"³.

Ahora bien, el arte en la modernidad tiene una relación interna con el fin, en la medida en que su historia exhibe la progresiva conciencia de los recursos representacionales. Se trata de una historia que se acelera con el desarrollo del *modernismo*, a partir del siglo XIX. La producción de la obra de arte se orienta cada vez más claramente por el principio de la *ironía*⁴. Pienso que esa relación interna del arte con el fin se origina en el hecho de que la subjetividad ha sido desde un comienzo el espesor de la obra de arte. Y entonces dar un paso en esa historia implicaba precisamente restablecer la relación con la subjetividad autoconsciente en que la obra había tenido su origen. Conceptos tales como los de autor, originalidad, canon, influencia, y otros suponen esa dirección irreversible del tiempo, que es algo esencial a la idea de una historia en general. Por lo tanto, esta idea me resultaba extremadamente compleja en sus supuestos e implicancias, pues se seguiría de aquello que es esencial al concepto mismo de una historia del arte la idea de un *fin*, no sólo en el sentido de una finalidad (al modo de una idea heurística, que permita comprender el curso de los hechos), sino también en la perspectiva de un cumplimiento y por lo tanto de un agotamiento del tiempo. Esto, por cierto, no significaba necesariamente que no seguirían existiendo y produciéndose obras de arte, sino que la idea de una historia en curso⁵ llegaría a su fin por cuanto la obra comienza a consistir cada vez más radicalmente en la *exposición de sus recursos representacionales*. El arte ingresaría, por ejemplo, en la historia de la filosofía, y es lo

³ U. Eco: *Tratado de semiótica general*, Lumen, Barcelona, 1977, p. 231.

⁴ "La mayor parte de las descripciones-interpretaciones de las obras y de los movimientos del arte contemporáneo dan la impresión de moverse más en el ámbito de la justificación histórica, de la determinación de la poética aplicada o de los modelos operativos, que en el ámbito de la valoración estética ["bello"- "feo", "arte"- "no arte", etc.]." U. Eco: "Dos hipótesis sobre la muerte del arte", en *La definición del arte*, Ediciones Martínez de Roca, Barcelona, 1970, p. 250.

⁵ Parafraseando a Lyotard, podría hablarse del presentimiento de que todavía "queda algo por decir".

que en buena medida supone el desarrollo de la estética desde el siglo XIX hasta la actualidad. Este es el horizonte problemático en el que Hegel expone su idea del fin del arte⁶. Si el arte mismo, en general, posee una historia, ello exige pensar que en el arte o con el arte algo ha *comenzado*. Es decir, tiene el arte una relación interna con su comienzo (y por lo tanto también con aquello que habrá de consumarse en un tiempo lineal progresivo). Es posible observar aquí la relación del arte con los motivos relativos al fundamento de la existencia, especialmente a la religión y a la metafísica, aunque claramente tal relación exhibe un signo "negativo". En efecto, si se concede que debido al trabajo progresivamente autoconsciente con la representación, el arte ejerce un efecto desacralizador sobre la cultura, entonces es verosímil pensar, en esa misma dirección, que el arte ejerce un aplazamiento del fundamento, reinscribiendo el tiempo en la poética de la espera, precisamente bajo la instancia de la expectativa de sentido. El arte habría puesto en el futuro lo que ha negado en el pasado⁷.

Ahora bien, existe respecto de la historia del arte la idea de que los conceptos predominantes en cada momento, son puestos en cuestión por las obras que emergen y las teorías que esa emergencia provoca, renovándose periódicamente el canon en una especie de dialéctica sin fin. Pero es precisamente esta idea de una historia sin fin

⁶ Lo que Hegel está tematizando con el romanticismo no es sólo el hecho de que la subjetividad misma se transformó en el campo absoluto del arte (pues en cierto sentido podría decirse que siempre lo fue, en la medida en que de lo que se trataba la relación con lo divino era de la relación de la conciencia consigo misma), sino el que esa subjetividad es la conciencia individual. El individuo es el "fin del arte": intensificación de una conciencia extraviada. Es en este momento que el asunto del arte comienza a ser el arte mismo. Ante una individualidad cuyo poder consiste en el ejercicio de la ironía (que lo sostiene siempre al borde del escepticismo), emergen en la obra los recursos representacionales, desplazando progresivamente el valor ideológico del contenido temático. "Cuando el arte — escribe Formaggio —, en su funcionalidad significativa, no intencionaliza ya el sentido de las cosas o del hombre a través de los "medios de representación", sino que directamente intencionaliza (y pone como propio objeto y meta) estos mismos medios de representación, las estructuras de artísticidad del arte se colocan como fin a sí mismas y se origina el proceso (...) de un arte del arte". Dino Formaggio: *La "muerte del arte" y la Estética*, Grijalbo, México, 1992, p. 114.

⁷ "La poesía, pues, encuentra su propia identidad, al menos en occidente, en su distanciamiento de la religión y de la metafísica. Sin embargo, el mismo cambio del fondo mítico de procedencia se encamina al mito, lo alcanza en su posterioridad, lo reencuentra manifestado en el futuro". Sergio Givone: *Desencanto del mundo y pensamiento trágico*, Visor, Madrid, 1991, p. 22.

algo que hoy cabe poner en cuestión. Porque dicha historia se ve afectada progresivamente de un coeficiente de *negatividad* que se proyecta sobre su propia institución teórica. Esto significa, por ejemplo, que el “contenido” de las obras se va transformando cada vez más claramente en un recurso más al servicio de las investigaciones estéticas que se desarrollan en los distintos géneros artísticos.

En este punto, consideré que especialmente la literatura hacía del *fin de la ficción* su asunto más gravitante, porque se trataba, para decirlo de alguna manera, de la *Historia del arte de producir historias*: el arte del fin, como finalidad y como desenlace. Me pareció al menos que cierto tipo de literatura hacía del fin mismo un motivo narrativo, un recurso necesario en el proceso de producción de la ficción. La literatura de ficción correspondía esencialmente entonces a la época de la lucidez moderna.

Mi interés en el presente trabajo se orientaba en un comienzo a investigar el estatuto de lo que se denomina “literatura neobarroca”, concepto que en principio suponía obviamente la existencia de *obras* neobarrocas, posibles de ser diferenciadas con claridad respecto de las que no lo son. Estaba consciente de que no existe un consenso con respecto a la existencia de un fenómeno que exigiera elaborar el concepto de “neobarroco”, menos todavía hacia lo de “literatura neobarroca”, pero pensé que se debía a un tratamiento deficiente que se había hecho de la diferencia entre el barroco europeo y el barroco latinoamericano.

En el curso de esta investigación, en la medida en que se fueron perfilando las características distintivas del fenómeno que me interesaba acotar (a la vez que aumentaba su complejidad), me pareció cada vez más claro que lo “barroco” en la literatura tenía que ver con un fenómeno que es inherente tanto a la literatura como, en general, al arte en la modernidad. Se trataba del problema que ya venía trabajando como la puesta en obra de la reflexión de los recursos representacionales. Es decir, el lenguaje de la obra exhibe el proceso que corresponde al trabajo de producción de sentido; es lo que se puede denominar como la autoconciencia en el arte. Cuando hablo de una reflexión “puesta en obra”, me refiero a que no se trata del discurso teórico que puede proponerse con respecto a una obra determinada o al arte en general, sino de aquella autocomprensión formal implícita en la misma obra y que en muchos casos es la condición de ésta. Esta

reflexión se expresa no sólo en que el autor ensaya nuevas formas, por ejemplo, en el arte de la narración o de la representación, sino también en el hecho de que en una nueva forma algo se cumple y llega a su fin. Porque lo “nuevo” implica que ciertas posibilidades del lenguaje han llegado al límite, y en este sentido toda obra de arte en la modernidad es la vez un “concepto” sobre el género de producción en el que se inscribe. En la novela *Si una noche de invierno un viajero* (1979), Italo Calvino pone en obra una reflexión sobre el arte de escribir novelas, o mejor dicho, de tratar de escribir novelas, lo cual se orienta precisamente hacia el inicio de la ficción. El libro comprende diez comienzos de novelas “apócrifas” (en que Calvino ensaya —según su propia declaración— distanciarse de sí, identificándose con el lector), es decir, comienza diez veces. El primer capítulo (el primero de diez “primeros capítulos”) se inicia así: “La novela comienza en una estación de ferrocarril, resopla una locomotora, un vaivén de pisotones cubre la apertura del capítulo, una nube de humo esconde parte del primer párrafo”⁸. La narración expone material y subjetivamente el proceso de la escritura de ficción (expone la difícil relación entre tiempo narrativo y la especialidad del “soporte” en la novela contemporánea desde una ironía pedagógica). En esta especie de voluntad de lucidez, en que el yo del narrador ensaya confundirse con el lugar del lector (más bien que con el lector mismo), nunca se abandona la trascendencia del lugar que ocupa el narrador con respecto a la escritura y la ficción que en ésta asoma intermitentemente. Si una noche... no deja de devolvernos al inicio, a una primera página que siempre es diferente, el lugar de la expectativa de sentido que deberá cumplirse en las palabras que vendrán: “¿Salir para ir a dónde? La ciudad allá fuera no tiene aún un nombre, no sabemos si se quedará al margen de la novela o si se la contendrá por entero en su negro de tinta”⁹. El afuera de la novela es la expectativa, y entonces el lector es la expectativa de sentido aconteciendo, el inicio de la ficción y su necesidad: se escribe desde el presentimiento de que la autoconciencia de los recursos representacionales trae consigo un riesgo para el sentido, por eso que la relación con éste se realiza como un retorno reiterado al inicio, como si se tratara de un afuera-interno de la novela en general. Encontramos, pues, en esta novela de Calvino

⁸ *Si una noche de invierno un viajero*, Siruela, Madrid, 2001, p. 31.

⁹ *Ibid.*, p. 34.

una conciencia de segundo orden, pero no exigida al lector, sino más bien ya actuada por el autor. A lo largo del libro, el autor no cesa de anticipar al lector.

Podría decirse que la posibilidad de una reflexión de esta índole está dispuesta en toda obra moderna, pero lo que me interesó especialmente es lo que ocurre en aquellas obras que exigen ya en una primera lectura, como condición para su comprensión, esa especie de conciencia de segundo orden (que caracteriza al análisis), esa lucidez con respecto a la operación de un metalenguaje o de un metadiscurso. Borges se quejaba de este hecho, diciendo que pareciera que ya no quedan lectores, sino sólo críticos, y que entre los escritores muchos escribían más bien para ese “lector crítico”. Y en este mismo sentido, el narrador argentino propone en otro lugar una idea de lo barroco, diciendo que “es barroca la etapa final de todo arte, cuando exhibe y dilapida sus medios.” Barroco sería el arte del final.

En la literatura “lo barroco” implicaba, pues, una puesta en cuestión del *sentido* del texto, que se complicaba cuando lo que debía permanecer en una anónima subordinación instrumental, emergía haciendo presente las operaciones del autor y desmantelando en cierto sentido las ilusiones del lector, alterando el devenir narrativo de la historia, desnaturalizando el curso de los acontecimientos. Una poética —si cabe denominarla así— radicalmente anti aristotélica¹⁰. Pero ¿qué era eso que emergía en la escritura?

¹⁰ La insistencia de Aristóteles en el valor del verosímil y en la unidad de la acción en la tragedia, subraya el hecho de que el lugar en donde la acción comparece es en el lenguaje. De aquí se sigue una de las notas característica de la poética aristotélica del drama, a saber, el señalamiento de la representación escénica (la actuación propiamente tal) de la tragedia como algo inesencial. En efecto, lo que presta unidad a la tragedia es la articulación narrativa de los acontecimientos, de modo que éstos corresponden a una sola acción que transcurre a lo largo de la obra. Si este transcurrir está gobernado por una causalidad de sentido (y no por la casualidad que prima en la contingencia con respecto a la cual el espectador tiene una relación meramente externa), entonces la fábula se desenvuelve en cuanto que un espectador la sigue y su lugar de comparecencia es por lo tanto la interioridad de éste. Aristóteles es explícito en este punto: “(...) el temor y la compasión pueden nacer del espectáculo, pero también de la estructura misma de los hechos, lo cual es mejor y de mejor poeta. La fábula, en efecto, debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece; que es lo que le sucedería a quien oyese la fábula de Edipo. En cambio, producir esto mediante el espectáculo es menos artístico y exige gastos”. *Poética*, p. 1453 b. El temor y la compasión que la tragedia provoca en los espectadores requieren ante todo del entendimiento, y el problema con respecto a esto consiste en intentar determinar en qué sentido la debida comprensión de la fábula trágica requiere de los sentidos del cuerpo.

¿En qué consistía aquella emergencia después de la cual el arte se agotaba definitivamente? Estas cuestiones orientaron la investigación hacia la dimensión de la escritura, poniendo en cuestión —o al menos en suspenso— la idea de que existirían obras neobarrocas. Porque el problema que se pesquisaba con ese nombre (a saber, la sobre exposición de los recursos y la consecuente alteración del sentido) correspondía más bien a la dimensión de la escritura, antes que a la idea de obra.

Pero pensé que la escritura neobarroca no debía entenderse como la sola irrupción de los medios, porque de esa manera el fin sería simplemente algo así como “el fin de la literatura”. Por el contrario, me interesaba en qué sentido el fin de la diferencia entre la escritura y el significado¹¹ era algo que pertenecía a la literatura, y que podía ser pensado como una exigencia del mismo sentido narrativo en curso. Es decir, *narrativamente* acontece la exigencia de que emerja la escritura, y entonces se podría hablar del fin narrativo de la narración. Esto es precisamente lo que intento determinar aquí con el nombre de *escritura neobarroca*.

Me pareció cada vez más claro que la historia moderna del pensamiento de la subjetividad tenía un desenlace interno en la literatura. La explicación de esta relación tiene que ver con el tratamiento de la *temporalidad*. En efecto, ya decía que el ámbito de la representación en la filosofía de la subjetividad cumple un papel fundamental en la relación con la trascendencia en general. Pero la condición manifestativa de la representación implica constitutivamente la diferencia entre la *representación* misma (como evento de manifestación o fenomenalización) y *lo representado* como su objeto. La esencia de esta diferencia es el tiempo. Lo que le da un itinerario a la modernidad es el descubrimiento de que el mundo en el que el hombre habita se constituye precisamente en esa diferencia, el acontecimiento mismo del mundo que se ofrece en la experiencia implica esa peculiar distancia. Hay mundo para el hombre porque aquél se manifiesta, pero también porque esa manifestación *no es absoluta*. Si el mundo fuese fagocitado total-

¹¹ Diferencia que hacía posible dos tipos de lectura claramente diferenciados: la correspondiente al nivel de lectura concreta, y la lectura denominada de “segundo orden”, que atendía a las operaciones que sirven a la producción de sentido.

mente por la representación que lo manifiesta, entonces ello significaría el fin del mundo, en sentido estricto el Apocalipsis¹².

Ingresando en la teoría de la novela, comencé a elaborar la hipótesis de que aquella distancia, señalada como constitutiva de la representación, era precisamente *el lenguaje*. Dicho de otra manera, la experiencia y la comprensión de las cosas tienen una densidad retórica que implica la ausencia de las cosas (su no-presencia) en el nombre¹³. Ahora bien, si la literatura, y especialmente la novela, se desarrollan como conciencia del espesor retórico de la relación del hombre con el mundo, entonces el telos de ese desarrollo en el tiempo era la progresiva emergencia del artificio, lo cual venía a significar necesariamente una catástrofe del tiempo, que era la condición de aquella "sólida anterioridad" de las cosas¹⁴. A esa conciencia puesta en obra denominé hipotéticamente *escritura neobarroca*, una expresión que venía desarrollándose desde los años setenta, especialmente en Hispanoamérica, sin que hasta ahora haya dejado de ser asunto de discusión la existencia o inexistencia de su objeto. Considero que, como ya lo he señalado, el concepto de neobarroco se hace plenamente verosímil si se desplaza la atención desde la noción de obra hacia el plano de la escritura.

¿Qué es lo propio de la "escritura neobarroca"? Lo cierto es que ésta comparte con la escritura literaria en general varias de las notas que son distintivas de la obra moderna. Desde el punto de vista formal, podría decirse que la escritura neobarroca se caracteriza por la emergencia del proceso de producción de sentido, la proliferación significativa, la textualización consciente de un texto trascendente; desde el punto de vista del contenido, la importancia del cuerpo y de los procedimientos de violencia a los que puede ser sometido y los procesos de subjetividad. En este sentido, las obras más importantes de la literatura moderna tendrían que ser catalogadas como "neobarrocas", y entonces el adjetivo en cuestión parecería disolverse en la universalidad de su objeto. En principio, no descartamos del todo la

¹² En otro sentido, Heidegger dirá que el despliegue total de la representación es el "olvido del ser"; el allanamiento del mundo como disponibilidad es la pérdida de la experiencia del cerrarse que es esencial a la tierra del mundo.

¹³ El nombre operaría siempre como diferimiento, como anuncio, reflejo, parodia o eco de una presencia que se ofrece sólo con su retiro.

¹⁴ Podría decirse que en la filosofía de la subjetividad, la anterioridad del mundo es la anterioridad del sujeto que se ha anticipado categorialmente a sí mismo.

posibilidad de referir lo neobarroco a la literatura en general, en cuanto que sea posible hablar de una escritura neobarroca, antes que de obras neobarrocas. Pero la emergencia irónica de los recursos representacionales ejerce en primer término un coeficiente de negatividad sobre el sentido, y la obra opera como una caja de resonancia de la autoconciencia, una pantalla de rayos X, o una representación que transparenta el taller que la ha producido. Ahora bien, esto no es obra de una supuesta práctica "neobarroca", sino que describe el contexto "reflexivo" de la creación artística en la actualidad. Cuando en los setenta Lyotard anunció el fin de los metarelatos, señalaba precisamente la manera en que una cierta lucidez epocal ponía en crisis la idea de que los acontecimientos se inscriben conforme a un cierto curso de sentido en último término narrativo. Acaso podría decirse que cuando Hegel expone su tesis del "fin del arte", lo que está señalando es la manera en que el arte impregnará la época, es decir, está inaugurando la época de la estética, en la que el arte tenderá a "desaparecer" porque en cierto sentido "todo será arte" (véase al respecto el concepto de *simulacro* en Baudrillard)¹⁵.

La escritura neobarroca es el despliegue de una serie de recursos que, en este clima de cinismo "posmoderno" (y precisamente como una práctica crítica de este clima autocomplaciente), se ponen en obra para recuperar el *sentido* en la escritura operando en su espesor representacional. Y bien, ¿no podría acaso considerarse la posibilidad de que se trate sólo de una estética posmoderna de la recuperación cifrada del "sentido"? Tal cosa podría concluirse, en efecto, si definiéramos como distintivo de la estética posmoderna la producción de obras de consumo masivo, pero consideramos que hoy una producción crítica no podría determinarse —en su condición crítica— en función de las características de su circulación en el mercado cultural. Incluso, no sería descaminado pensar que la escritura neobarroca contribuye a darle un "futuro" al mercado editorial, mediante el reciclaje y reinención de prácticas escriturales ya instituidas y codificadas (un fenómeno análogo a lo que ocurrió con la denomina-

¹⁵ También se podría pensar que lo que Kant denomina "la época de la crítica" corresponde a un clima "finalista", tanto en el sentido kantiano, como un desenlace de la historia del discurso especulativo metafísico, como en el sentido de haber arribado a un presente perpetuo, como haber arribado literalmente a la última posición, el contrasentido de una posición trascendental.

da "contracultura" en los sesenta). Esto nos permite insistir en nuestra tesis, de que la escritura neobarroca se determina esencialmente en relación al tiempo¹⁶.

El postestructuralismo desarrolla una relación entre lenguaje y verdad que pone en cuestión no sólo el estatuto de la verdad respecto de un fundamento trascendente, supra histórico, sino también las fronteras genéricas entre los campos del saber. Acaso sea ésta precisamente una de sus consecuencias más visibles y extendidas, de la que se siguen conceptos capitales como el de *texto* y el de *escritura*. En la medida en que el lenguaje mismo va emergiendo como el "cuerpo" de la verdad, la literatura deviene un campo de trabajo de cuestiones de reconocida procedencia y tradición filosófica, pero esto implica también el debilitamiento de las fronteras entre filosofía y literatura. ¿Cómo es que se produce esto? En lo fundamental no se trata simplemente de que determinados temas o asuntos de espesor filosófico ahora ingresan en la literatura, como "contenidos" de tramas narrativas, sino de que ciertas operaciones filosóficas devienen operaciones de producción literaria. Al respecto escribe Habermas: "sólo cuando de las categorías filosóficas básicas han sido expulsadas todas las connotaciones de autoconciencia, autodeterminación y autorrealización, puede el lenguaje (en vez de la subjetividad) autonomizarse y convertirse hasta tal punto en destino epocal del Ser, en hervidero de significantes, en competencia de discursos que tratan de excluirse unos a otros, que los límites entre significado literal y metafórico, entre lógica y retórica, entre habla seria y habla de ficción quedan disueltos en la corriente de un acontecer textual universal (administrado indistintamente por pensadores y poetas)"¹⁷. Es decir, la emer-

¹⁶ En este sentido la estética artística tendría una relación especial con el concepto mismo de "época", porque circunscribe las *posibilidades* perceptuales de la experiencia. Podría decirse que es precisamente el arte lo que le da en cada caso una época a los hombres en el devenir de la historia, en el sentido de que -desde una perspectiva hegeliana- da forma sensible al "más allá" como origen del sentido articulador de la existencia. Pero esto habría exigido precisamente que el arte no se transformase en una actividad autónoma de la cultura, porque esto implicaría necesaria y paradójicamente la autonomía de la cultura misma. Se pone en cuestión, entonces, el estatuto de la verdad en la sociedad moderna.

¹⁷ Jürgen Habermas: "¿Filosofía y Ciencia como Literatura?", en *Pensamiento postmetafísico*, Taurus, México, 1990, p. 242. Es necesario señalar que no ha sido uno de mis propósitos en esta investigación abordar sistemáticamente el problema de las relaciones entre filosofía y literatura, a partir del debilitamiento de sus recíprocas fronteras.

gencia del lenguaje desplaza a la subjetividad, y entonces la pregunta es por qué, bajo el nombre genérico de *escritura*, este desplazamiento significa la indiferenciación entre el discurso del saber y el texto de ficción. La respuesta es que con la expulsión de la subjetividad, también resulta excluida la *diferencia interna* constitutiva de la subjetividad y que resulta ser la posibilidad de la trascendencia. Dicho de otra manera, el predominio del texto sobre las prácticas de escritura implicaría la superación del problema de la *espontaneidad* del conocimiento, inherente, por ejemplo, a la teoría kantiana de la apercepción trascendental. La conciencia dispone totalmente, en la *superficie* del texto, los procedimientos y operaciones productores de sentido y significación. La espontaneidad del "sujeto" (esa especie de "punto ciego" propio de la conciencia que se encuentra volcada sobre la gravedad del mundo y que en eso desatiende su propia "colaboración" formal y categorial en la producción de ese mundo), deviene un concepto impertinente respecto del texto en que la verdad es un efecto del lenguaje y sus tramas. La diferencia está alojada en el texto mismo, y entonces el sujeto puede asistir a los procesos de producción de sentido, reducir la diferencia constitutiva del signo, hasta triturarla y en ese punto "clausurar" el texto, *expulsar el tiempo* del texto (la *diferencia temporal* propia del poder de verdad de la representación). Autonomía de la subjetividad versus autonomía del texto. Con la emergencia del lenguaje en el estructuralismo "la subjetividad pierde la fuerza de generar espontáneamente mundo"¹⁸. Pero esto significa también que el texto mismo pierde su referencia a un mundo trascendente. La escritura neobarroca recupera la dimensión del sentido en la autonomía del texto.

En el curso de esta investigación, se fue haciendo cada vez más clara la importancia fundamental de la dimensión de la temporalidad. Pronto me percaté de que esto había estado presente a lo largo de todo el trabajo, aunque no siempre había tenido clara conciencia de ello. Finalmente, fue precisamente el problema de la *temporalidad* lo que me permitió resolver el orden de los capítulos del libro.

¹⁸ *Ibid.*, p. 243.

Primera parte:
Estética narrativa del sujeto moderno

I. La condición estética de la subjetividad moderna

“El ser del lenguaje es la visible
desaparición de aquél que habla”.
M. Foucault: *El pensamiento del afuera*

1. Pienso, luego... estoy perdido

En 1966 Michael Foucault publica *Las palabras y las cosas*, obra fundamental del denominado “postestructuralismo”, en que propone un examen de la transformación del saber que se produce en occidente en el siglo XVI. ¿Cómo se comienza a organizar el discurso acerca del mundo, a partir del momento en que el sujeto mismo del saber desaparece en la trama que su propia mirada articula? Es, de otra manera, la emergencia de la subjetividad como orden que regula no el ser íntimo, esencial de las cosas, sino su aparecer. El primer capítulo se titula “Las Meninas”, en el que aplicado al análisis de la célebre pintura de Velásquez, expone Foucault la desaparición del sujeto en su propia mirada, adherida a las cosas como su orden anónimo. La hipótesis es que en este cuadro se encuentra “una representación de la representación clásica”¹, es decir, Velásquez pone en obra una lectura visual que exhibe la operación en virtud de la cual se constituye la representación clásica. Es un buen ejemplo de lo que se ha dado en denominar el “racionalismo barroco”², que consiste en que la obra expone la propia lucidez del sujeto con respecto a los

¹ *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2002, p. 25.

² También llamado “barroco cerebral”, que se distingue, por ejemplo, de la obra barroca cuya gravedad está dada por el motivo religioso o las escenas de carnación y mortificación.

procesos de construcción de la obra. En efecto, entre los cuadros que adornan el muro en penumbras en el fondo de la pintura, atrás de las figuras en pose, *un espejo* refleja a una pareja fuera de escena: los reyes. “En vez de volverse hacia los objetos visibles, este espejo atraviesa todo el campo de la representación, desentendiéndose de lo que ahí pudiera captar, y restituye la visibilidad a lo que permanece más allá de toda mirada”³. El sentido del espejo en la representación es complejo, pues incorpora a la representación aquello que está afuera, más allá de ella; pero no se trata sólo de algo no presente directamente en la escena, sino de aquella *mirada* a la que todos se dirigen, los personajes a los cuales está dedicada la escena. Podría decirse que la pintura representa un grupo de figuras que observan el modelo de lo que está pintando el artista, pintura que nos da la espalda, pero cuyo “original” sin embargo podemos ver, reflejado en un espejo. Paradoja barroca: podemos ver el afuera del cuadro sin salir del cuadro. Entonces, el espejo abre el espacio de la pintura más allá de sí misma, pero sólo para volverlo a cerrar, suprimiendo de esta manera la posibilidad de un “afuera absoluto”, porque sólo queda el afuera que es relativo a la escena del cuadro⁴. La referencia a este análisis de Foucault sirve a la idea de que el Barroco puede ser considerado una figura privilegiada de acceso a la modernidad y a la historia de la subjetividad que la caracteriza. En cuanto que la emergencia y desarrollo de la subjetividad significa la incorporación del límite de la representación a sus propias operaciones, la alteridad del mundo ingresa en la representación al tiempo que se retira; dicho más precisamente: la alteridad ingresa en el fondo de la misma subjetividad. Dado el proceso de secularización conforme al cual la sociología ha descrito la historia de la modernidad, como supresión de una realidad trascendente al mundo y donadora de sentido⁵, ante la mismidad intrascendente la subjetividad es la única “salida” de este mundo, incluso para

³ *Las palabras y las cosas*, p. 17.

⁴ “Lo que se refleja en él [espejo] es lo que todos los personajes de la tela están por ver, si dirigen la mirada de frente: es, pues, lo que se podría ver si la tela se prolongara hacia delante, descendiendo más abajo, hasta encerrar a los personajes que sirven de modelo al pintor. Pero es también, por el hecho de que la tela se detenga ahí, mostrando al pintor y a su estudio, lo que es exterior al cuadro, en la medida en que es un cuadro, es decir, un fragmento rectangular de líneas y de colores encargado de representar algo a los ojos de todo posible espectador.” *Ibid.*, pp. 17-18.

⁵ La muerte de Dios sancionada por Nietzsche puede ser entendida como la subjetivación del absoluto trascendente, de manera que acontece simultáneamente la categori-

lidad cristiana (cuyo imaginario religioso se reinventa como parte sustancial del imaginario moderno). Entonces, la historia de la *alteridad* en la modernidad se desarrolla en la exploración que la subjetividad moderna hace de sí misma (considerando también en esto el horizonte *cristiano* de lo moderno), y aquí la dimensión estética resulta fundamental.

Podría decirse que el proyecto filosófico de Foucault trabaja la recuperación de la sensibilidad, acaso en el horizonte de eso que Bataille denominó “la experiencia interior”. Por cierto, la condición estética de esa búsqueda del límite en la época de la “muerte de Dios” —experiencia que se define a partir de su imposibilidad⁶—, cuyo sentido consiste en recuperar la experiencia de la alteridad en la práctica estética de la transgresión (práctica que se realiza, pues, al interior del ámbito de la representación), la condición estética de la búsqueda, decimos, nos hace pensar que se trataría de una filosofía del individuo. Pero podemos efectivamente leer esa dirección de sentido en la escritura de Foucault como una lectura del sujeto reflexivo moderno. Es decir, no necesariamente en la dirección de una ética (respondiendo a la pregunta qué hay que hacer), sino más bien como una provocación que ha incorporado al sujeto reflexivo, lo ha incorporado como el “lector” que tendría que ser provocado y sacado fuera de sí. He aquí el *espesor del lenguaje*.

Ciertamente, podemos leer la investigación de Foucault acerca de la locura como una investigación acerca de la autocomprensión de la razón moderna, en cuanto que ésta ha necesitado para constituirse producir y expulsar a lo otro, que en sentido estricto es su otro. Un capítulo fundamental en la historia del sujeto es, como se sabe, la inauguración filosófica de la modernidad en Descartes; es decir, se tra-

lidad trascendental del sujeto de conocimiento, la sacralización de la subjetividad y la desorientación del hombre en su existencia mundana. “La secularización fue no solamente mundanización y sacralización simultánea del mundo y de la vida, sino también pérdida del mundo. La paradoja se explica si por pérdida del mundo se entiende pérdida de una realidad, de un soporte en el mundo (...)”. Rafael Gutiérrez Girardot: *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, Fondo de Cultura Económica, Colombia, 1987, pp. 60-61.

⁶ “La muerte de Dios, quitándole a nuestra existencia el límite de lo ilimitado, la conduce a una experiencia en la que nada puede anunciar ya la exterioridad del ser, a una experiencia por consiguiente interior y soberana. (...) En este sentido, la experiencia interior es enteramente la experiencia de lo imposible (...)”. M. Foucault: “Prefacio a la transgresión”, en *Entre Filosofía y Literatura*, Paidós, Barcelona, 1999, p. 165.

ta del descubrimiento del *cogito*. En efecto, éste inaugura lo que se conoce como la tradición racionalista en la filosofía clásica moderna. Sin embargo, en cuanto se reconozca a Descartes como el que inaugura el campo de la subjetividad, ¿podría reducirse el “descubrimiento” del *cogito* a un entendimiento capaz de encontrar verdades apodícticas que poseen una validez *a priori* con respecto al mundo? El *cogito* es el descubrimiento del pensamiento pero también de *lo otro* en el pensamiento; es, en suma, el descubrimiento de que *la subjetividad es la sede moderna de la alteridad*. Detengámonos en esto un momento.

Una de las motivaciones que sigue Descartes en las *Meditaciones*, consiste en la necesidad de pensar la condición trascendental del engaño (del error como engaño). Es decir, el error es *posible*, no es sólo un evento azaroso de la subjetividad. Entonces comprender la posibilidad del error significa un primer paso fundamental en la constitución de su sentido trascendental, en la medida en que aquél es sustraído de la experiencia como evento meramente contingente y comprendido ahora en la *finitud de su posibilidad*. Habiendo Descartes puesto en cuestión todo saber acerca del mundo, repara en el hecho de que sigue sin embargo sosteniendo aquellas antiguas opiniones. Al respecto señala, “procuro engañarme a mí mismo por todos los medios, fingiendo que todos esos pensamientos [en los que todavía creo por parecerme probables] son falsos e imaginarios. (...) no será nunca excesiva [peligrosa] la desconfianza que hoy demuestro, ya que ahora no es cuestión de actuar, sino solamente de meditar y de conocer”. Entonces elabora la conocida figura del “genio maligno”, este pequeño dios al que supone coherentemente empeñado en engañarlo una y otra vez. El genio maligno está en lugar del mundo, operando causalmente sobre su capacidad de representarse las cosas. En ese mismo momento Descartes dice suponer que carece de cuerpo. ¿Por qué imaginarse sin cuerpo? ¿Acaso el pensamiento no es engañado mediante el cuerpo? ¿Podría ese genio ejecutar su maldad si la víctima de la ilusión carece de cuerpo? El proceder de Descartes es contundente: la creencia en un mundo es la creencia en un cuerpo. Y de esa manera se considera el engaño como un asunto que compete por entero al pensamiento, no al cuerpo, porque el cuerpo *no puede ser engañado en sentido estricto*. Lo que está en mi poder, dice Descartes, es suspender el juicio. Esto significa dudar, es decir, considerar la posible separación entre una cosa y su existencia (consi-

derar por lo tanto el estatuto meramente *representacional* de una cosa).

La hipótesis del dios engañador es el primer momento de la separación entre el pensamiento y el mundo que se le impone al sujeto en la creencia. Pero el sentido de esta estrategia es *la separación entre pensamiento y sensibilidad*. Esta es la cuestión fundamental de las meditaciones de Descartes. Su operación quedará en cierto modo comprendida en toda la filosofía clásica de la modernidad: cada vez que el discurso afirma una relación (y por lo tanto una posible “salida”, un flanco de exposición) debe inmediatamente a continuación recuperar la reflexividad del sujeto, porque lo trascendente no es simplemente lo otro que el sujeto, sino su otro. Como señala Foucault en otro contexto: “Todo discurso puramente reflexivo corre el riesgo, en efecto, de devolver la experiencia del afuera a la dimensión de la interioridad (...)”⁷. Es precisamente el sentido de la duda metódica. No hay engaño si no existe *alguien* que es engañado. La duda absoluta debe, pues, ejercerse desde el yo. Pero ¿cómo? Pues el yo es precisamente aquél que no puede ser engañado en el percibir (no puedo dudar de que *me parece* que siento). Es decir, si bien el dudar es algo que le pasa al que ha sido engañado, la cuestión es cómo ejercer la duda, cómo hacerse *sujeto* de la duda, cómo hacerse sujeto *en* la duda. ¿Qué es lo que está en juego aquí? El poder de los sentidos proviene del hecho de ser éstos considerados como fundamento de toda verdad, o al menos como principio de toda verdad posible ¿Por qué? Porque se los supone como la relación más originaria entre el yo y la realidad, entre el yo y el mundo. ¿Qué tipo de relación es esa? Se considera el mundo como dato, el mundo afecta sensiblemente (como la existencia de lo existente), afecta al modo de los sentidos. “¿Soy de tal modo dependiente del cuerpo y de los sentidos que no pueda existir sin ellos? (...) ¿Acaso no me he convencido también de que no existía en absoluto? No, por cierto; yo existía, sin duda, si me he convencido o si solamente he pensado en algo”⁸. El pensar no puede ser separado de mí por el pensar. El pensar no puede ser pensado, el pensar es un límite para el propio pensar.

“En la meditación —escribe Foucault—, el sujeto es alterado sin cesar por su propio movimiento; su discurso suscita efectos en el interior de los cuales queda preso; lo expone a riesgos, lo hace pasar

⁷ *El pensamiento del afuera*, Pre-Textos, Valencia, 1993, p. 23.

⁸ René Descartes: *Meditaciones Metafísicas, Segunda meditación*, AT, IX, p. 19.

por pruebas o tentaciones (...). En suma, la meditación implica un sujeto móvil y modificable por el efecto mismo de los acontecimientos discursivos que se producen⁹. El *cogito* es en un primer momento el descubrimiento de la subjetividad, mas no como una suerte de interioridad retirada del mundo, replegada sobre sí, sino que es en sentido estricto la operación de subjetivización del mundo. Se despeja la figura de la locura, se la descarta mediante un procedimiento argumentativo destinado a hacer posible la duda, la inauguración de la subjetividad escéptica conforme a la cual el mundo no ha devenido simplemente una representación, sino el motivo último de todo comportamiento subjetivo, la X a la que se referirán infinitas representaciones. Y sin embargo, nada más alejado de la locura, pues ésta implica un tipo de creencia y en eso trae la anulación de la subjetividad reflexiva, destrucción del principio territorializante del *cogito* que afirma “yo pienso” *porque* yo dudo, *porque* yo me represento el mundo y no sé de otro mundo que el que me represento. “El genio malo engaña, sin duda —escribe Foucault— mucho más que un cerebro embotado; puede dar nacimiento a todos los decorados ilusorios de la locura; es algo totalmente distinto de la locura. (...) en cuanto a la posición del sujeto por relación al engaño, genio malo y demencia se oponen rigurosamente”¹⁰. El loco no podría descubrir o proponer la primera escena del *cogito*, esto es, el carácter apariencial de lo real en la experiencia. El loco no podría considerar sistemáticamente la posibilidad de la locura, en suma: *el loco no podría considera la locura como una posibilidad*.

Entonces, lejos de significar en un primer momento el principio de su soberanía, el *cogito* es el descubrimiento de que el pensamiento es el lugar de la alteridad radical en la modernidad. Es cierto que esto será descubierto recién en el siglo XIX, pero ya en la divertida e inquietante determinación cartesiana del yo como “una cosa que piensa” se encuentra la idea de que el pensamiento y la subjetividad en general significan un *espesor infinito con respecto al mundo*, o mejor dicho constituyen precisamente la densidad del mundo. Considerado de esta manera, el pensamiento ha sido desde su descubrimiento pensamiento del afuera, *el pensamiento mismo ha sido el afuera del sujeto*.

⁹ *Historia de la Locura en la época clásica*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1990, tomo II, p. 357.

¹⁰ *Ibid.*, p. 369.

Toda la filosofía clásica moderna corresponderá en este sentido a la enorme empresa de exponer no simplemente cómo es que el pensamiento puede alcanzar las cosas —en la forma del entendimiento—, llegar desde sí “hacia allá afuera” sin tocar tierra, sino cómo es que el pensamiento se territorializa como entendimiento, cómo es que el pensamiento deviene una *capacidad*, una facultad. En suma: cómo es que el sujeto se recobra desde el caos del pensamiento en el cual había perdido el mundo, extraviado lo trascendente. El problema se puede rastrear en una historia del problema de la sensibilidad en la filosofía del sujeto. La condición sensible de los objetos sólo es posible en cuanto que el sujeto mismo sea “sensible” antes de sentir, que la sensibilidad sea en el sujeto —como indicará Kant— una *capacidad* de ser afectado. Es decir, para que sea posible lo sensible en la filosofía del *cogito* reflexivo, es necesario que el sujeto haya estado “antes” referido a la sensibilidad misma como campo de lo por aparecer sensiblemente. El sujeto habría “visto venir” no sólo los objetos sensibles, sino a la misma sensibilidad. Por cierto, es una manera irónica de aproximarse a la Estética Trascendental de Kant.

¿Será acaso muy descaminado sugerir que ya en Descartes se anuncia la *condición estética de la subjetividad moderna*? En el *cogito* cartesiano el problema es que cuando pienso, el objeto de mi pensamiento puede ser otro que el que creo, incluso la representación podría no corresponder a nada; en cambio en el *cogito* del siglo XIX el problema es que cuando pienso no siempre soy yo, pues pienso lo pensado por otro, o lo simplemente no pensado: “el *cogito* no será, pues, el súbito descubrimiento iluminador de que todo pensamiento es pensado, sino la interrogación siempre replanteada para saber cómo habita el pensamiento fuera de aquí y, sin embargo, muy cerca de sí mismo, cómo puede ser bajo las especies de lo no-pensante”¹¹. Pensamientos sin sujeto, y sin embargo pensamientos que al tocar al pensar individual lo alteran. El pensamiento deviene ahora el lugar de la alteridad. Por cierto, no desatendemos el hecho de que el problema de la subjetividad que ha incorporado a su saber de sí la condición estética es muy diferente al de la subjetividad cartesiana. En ésta, como ya lo decíamos, se trata de recobrar el mundo para una cosa que piensa, o mejor dicho, la certeza conforme a principios tras-

¹¹ *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2002, p. 315.

cedentes. Esta sería finalmente la alteridad disciplinada y editada, el suelo rocoso, la evidencia que permite al sujeto abandonar la ilusión, saltar desde el pensamiento que —al decir de Deleuze y Guattari— se desplaza a velocidad infinita, y poder entonces alcanzar la trascendencia. Hay una historia de esta alteridad que transformará indiferentemente al mundo [Husserl y Heidegger]. El entendimiento calculador ha allanado el mundo de tal manera que carece de toda memoria, ha expulsado el tiempo como una alteridad radical. Su asunto es el *proyecto*.

En cambio, el problema para la subjetividad estética es recuperar el yo que piensa, ahora no desviado de la verdad sino, por el contrario, *extraviado precisamente por la verdad*, que ya no refiere un contenido o un predicado del mundo ni tampoco un principio o forma pura de la subjetividad, sino el anónimo e impensado compromiso de la subjetividad y el mundo: “¿cómo hacer que el hombre piense lo que no piensa, habite aquello que se le escapa en el modo de una ocupación muda, anime, por una especie de movimiento congelado, esta figura de sí mismo que se le presenta bajo la forma de una exterioridad testaruda?”¹². Pensamientos de los que no tiene memoria, o tal vez sería más preciso hablar de *una memoria sin sujeto*. ¿Cómo volver habitable esa anterioridad que en el pensamiento me constituye? Pues se trata de un pensamiento que inhibe la posibilidad de recobrase a sí mismo, que interrumpe la reflexividad del *cogito*.

En *Las palabras y las cosas* Foucault se pregunta: ¿Soy este lenguaje que hablo, este trabajo que hago, esta vida que siento? No soy contemporáneo de mi origen. No se trata ahora simplemente de alcanzar una soberanía sobre esa zona de la subjetividad que es también su densidad, sino de entrar en relación con esa memoria sin sujeto, esa densidad que me abisma, que me quita la palabra antes de terminar la frase, pero que también ya la había iniciado antes de que pudiera yo hablarla. Es así como el lenguaje se va constituyendo como el lugar en donde entrar en relación con esa alteridad que me abisma, me seduce y altera en la propia subjetividad. El pensamiento ha devenido lenguaje y es allí en donde ha extraviado al sujeto. Esta sería la condición esencialmente estética del pensamiento del afuera: “el ser del lenguaje —escribe Foucault— no aparece por sí

¹² *Las palabras y las cosas*, p. 314.

mismo más que en la desaparición del sujeto”¹³. Y más adelante agrega: “el ser del lenguaje es la visible desaparición de aquel que habla (...)”¹⁴. Decíamos recién que esta especie de estética del afuera (estética por cuanto se articula en torno a la individualidad de la subjetividad alterada), podía ser entendida como una provocación al sujeto reflexivo dispuesto en el lector. En el texto dedicado a Bataille, que lleva por título “Prefacio a la transgresión”, Foucault hace una lúcida caracterización de lo que podríamos considerar como la sensibilidad del sujeto reflexivo: *un ojo sin carne*. Permítasenos citar el pasaje completo: “En una filosofía de la reflexión, el ojo sostiene en su facultad de mirar el poder de volverse cada vez más interior a sí mismo. Detrás de todo ojo que ve, hay un ojo más tenue, tan discreto, pero tan ágil que a decir verdad su mirada omnipotente corroe el globo blanco de su carne; detrás de éste, hay otro, y otros más, cada vez más sutiles y que de pronto no tienen otra sustancia más que la pura transparencia de una mirada. El ojo gana un centro de inmaterialidad en el que nacen y se anudan las formas no tangibles de lo verdadero: ese corazón de las cosas que es su sujeto soberano. El movimiento es inverso en Bataille: la mirada franqueando el límite global del ojo lo constituye en su ser instantáneo; lo arrastra en esa arrojada luminosa (fuente que se derrama, lágrimas que corren, pronto sangre) lo arroja fuera de sí mismo, lo lleva al límite (...). El sujeto filosófico ha sido arrojado fuera de sí mismo, perseguido hasta sus confines, y la soberanía del lenguaje filosófico, es la que habla desde el fondo de esta distancia, en el vacío sin medida que deja el sujeto exorbitado”¹⁵. Entonces, no podemos entender el lenguaje del límite sin la pertinaz restitución del sujeto reflexivo al que se trata de provocar y sacar fuera de sí. La imagen de Foucault a propósito de Bataille es muy lúcida. El lenguaje en su intensidad, en su inquietante “visualidad”, destruye ese interior soberano, el del sujeto conocedor o espectador del mundo, lo abisma ante una verdad que ya no exhibe las notas de claridad y distinción de las evidencias geométricas del cartesianismo. En efecto, la previa disponibilidad del mundo supone que la singularidad de la experiencia había sido anticipada por el sujeto que siempre “llegaba antes”. Pero, ¿cómo elaborar un pensa-

¹³ *El pensamiento del afuera*, p. 16.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 75.

¹⁵ “Prefacio a la transgresión”, en op. cit., p. 175.

miento después y más allá (post) del sujeto, considerando que el sujeto es esencialmente lo que ha llegado después? Dicho de otra manera: ¿ir más allá del sujeto no puede significar algo así como intentar llegar *antes* que el sujeto? Y ¿qué había antes del sujeto? ¿A qué se llega anticipando al sujeto? Se trataría acaso de hacerle una sensibilidad al sujeto reflexivo, de hacerle una *memoria del afuera* (a diferencia de la memoria cartesiana que conduce hacia el *cogito*, recordándole al filósofo que se engañaba y replegándolo sobre la certeza de su propia existencia reflexiva).

Una memoria del afuera es eso que lo altera en la pregunta ¿qué soy? “En cada una de sus palabras, el lenguaje se dirige hacia contenidos que le son previos; pero en su ser mismo y con tal que se mantenga lo más cerca posible de su ser, no se despliega más que en la pureza de la espera”¹⁶. El pensamiento debe hacerse otro para saber de sí, pero no con el propósito de recuperarse el sujeto como unidad original, monológica, sino para experimentar su propia alteridad. Hacerse otro es en este sentido hacerse (al) lenguaje. El lenguaje se considera, pues, como una instancia en virtud de la cual el sujeto se reconoce y se extraña a sí mismo, en cuanto que reconocimiento y extrañamiento serían intermitentemente las condiciones necesarias de la relación estética de la subjetividad consigo misma. El lenguaje comporta el *desdoblamiento del sujeto*, y por eso puede decirse que su realidad es anterior a los propósitos instrumentales de la comunicación. “La lengua, en realidad, tan sólo requiere al hablante — un hablante— y al objeto de su discurso, y si la lengua simultáneamente puede utilizarse como medio de comunicación, ésta es su función accesoria que no toca su esencia”¹⁷. No es posible aislar al sujeto con respecto al lenguaje (como si el pensamiento existiese originariamente en la proximidad absoluta a sí mismo, transparente a sí mismo, no mediado por la opacidad del signo), como tampoco es posible separar al objeto del lenguaje que lo refiere y cuyo cuerpo retórico le ha venido a dar existencia para el pensamiento “interior” o en la comunicación. La dimensión estética de ese desdoblamiento es lo que nos interesa especialmente aquí, por cuanto hace posible reconocer una correspondencia interna entre el lenguaje y la subjetividad moderna.

¹⁶ *El pensamiento del afuera*, p. 77.

¹⁷ Mijaíl Bajrín: “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2002, p. 256.

2. El sujeto de la ficción

Julia Kristeva señala que “la novela se ha convertido actualmente en el emblema específico de nuestra civilización”¹⁸. De acuerdo a nuestra tesis, esta afirmación debe entenderse no sólo en función del estatuto de la ficción en occidente, sino ante todo por la manera en que en la novela tendría lugar, de modo ejemplar, aquel desdoblamiento más arriba enunciado como constitutivo a la subjetividad. La novela *repite* ese desdoblamiento, pero también corresponde al trabajo mismo de auto comprensión del sujeto moderno. Esto es lo verdaderamente decisivo. Kristeva interpreta el lugar de la novela en occidente como un signo del rechazo a la idea de un plano trascendente que gobierne el orden de la existencia humana. Esto se expresa en el hecho de que el cuerpo mismo del lenguaje emerge, haciendo patente el artificio del signo, contra la transparencia idealista del símbolo: “este desdoblamiento de la novela entre el símbolo y el signo es propio de nuestro discurso, de modo que podríamos considerar toda victoria de la novela contra el simbolismo como un paso de nuestra civilización en la dirección que ella ha escogido al rechazar el platonismo y el cristianismo”¹⁹. Sin embargo, no es del todo claro que el cuestionamiento de un orden de sentido trascendente implique el rechazo del platonismo y el cristianismo. Habría que preguntarse más bien si algo así como el “platonismo” y especialmente el cristianismo admiten una transformación de la relación con lo trascendente, al punto de que sea posible incluso encontrar elementos claramente modernos en el cristianismo²⁰. Sobre todo si consideramos que es el propio cristianismo el que sanciona la discontinuidad entre el orden natural de la existencia humana y el orden sobrenatural de Dios. Sin esta brecha en el ser, no se entendería el hecho de la encarnación y el sacrificio de Cristo. No hacemos aquí

¹⁸ J. Kristeva: *El texto de la novela*, Lumen, Barcelona, 1981, p. 266.

¹⁹ *Ibid.*, p. 268. “El signo, distinto del símbolo, y tal como lo revela la estructura transformacional de la novela, conserva siempre, sin duda, una estructura dicotómica significante/significado, pero sin la estabilidad que existe en el símbolo (...).” *Ibid.*, p. 270.

²⁰ En el siglo XIX, por ejemplo, los románticos alemanes desarrollan una poética de lo absoluto que les exige llevar al límite el trabajo estético con la propia subjetividad para poner en obra la alteridad impresentable de lo divino. Hegel, en cambio, crítico de la ironía romántica, pensaba que para estos escritores lo divino era más bien un motivo lo suficientemente exigente en el plano del lenguaje como para potenciar el entusiasmo de éstos dirigido hacia su propia subjetividad. Hegel denominó a este tipo de poética “arte romántico o cristiano”.

una "petición de principio" filosófico ni mucho menos teológico, sino que queremos indicar que la suspensión del trato cotidiano con lo trascendente es algo que está implícito en el propio cristianismo, y que tanto el diagnóstico cultural de Nietzsche con respecto a "la muerte de Dios" como también las formas de ateísmo más discursivas, tienen sentido en el horizonte del cristianismo.

Es precisamente la suspensión del trato con lo sobrenatural impuesto por la cultura cristiana, lo que vuelca nuestra atención sobre la historia en general. El sentido de la existencia es algo que se pone en curso con el tiempo. Éste es el *medium* de la trascendencia. La secularización acelerada de la modernidad inaugura el devenir de un tiempo vacío, y por lo tanto la posibilidad del sentido no consiste propiamente en que la historia "tenga sentido", sino en que exista algo así como una historia. La historia como relato —portador por lo tanto de un inicio, una trama y un desenlace que concede unidad al devenir— llega a ser en cierto modo el resultado de un proceso secular (hecha de artificios, de interpretaciones, de voluntad ejemplar, etc.). La expectativa de sentido (incluso moral) no es sólo escatológica sino, en un amplio sentido, "literaria". Este deseo de historia(s) se dirige hacia la propia subjetividad y, en eso, al lenguaje²¹.

"*Don Quijote* —escribe Foucault— es la primera de las obras modernas, ya que se ve en ella la razón cruel de las identidades y las diferencias jugar al infinito con los signos y las similitudes; porque en ella el lenguaje rompe su viejo parentesco con las cosas para penetrar en esta soberanía solitaria de la que ya no saldrá, en su ser abrupto, sino convertido en literatura; porque la semejanza entra allí en una época que es para ella la de la sinrazón y de la imaginación"²². Quijote ha enloquecido por sus lecturas, pero su locura consiste en que participa de otra forma de "cordura", la que le da el verosímil de la ficción; ha enloquecido no porque carezca simplemente de un mundo, tampoco porque ese

²¹ Por cierto, Kermode parece coincidir con Kristeva cuando dice que "la aparición de lo que llamamos ficción literaria tuvo lugar en un momento en que la exposición revelada y autenticada del principio perdía ya su autoridad". Frank Kermode: *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, Gedisa, Barcelona, 2000, p. 73. Pero señalar esa "coincidencia" sería irrelevante si no fuera precisamente porque se propone, implícitamente, una relación interna entre el mensaje de la religión revelada y el sentido del cual es portador la trama en la obra de ficción.

mundo en el que vive sea absolutamente otro que el de los demás. Su locura consiste en que vive en el mundo de todos, pero *mediada* su razón por un mundo de ficción. Toma el mundo real y a las personas que en él encuentra por lo que no son²³. No se ha encerrado en su mente, por el contrario, ha "salido" hacia el mundo entrando en la ficción. La literatura es su salida. Entonces, en ese mundo de ficción, precisamente porque se confunde con el de todos hasta identificarse con él, la historia no tiene fin, carece de desenlace, como en el curso de la realidad misma. Pero la historia de Don Quijote no se inicia con la figura del caballero andante, sino con la de Alonso enloqueciendo. El lector sabe, pues, que asiste a una ficción, no porque se trate de un caballero andante en época equivocada, sino porque la historia comienza *antes* de la locura. El personaje de *Don Quijote* no es en principio un Caballero de armadura, sino un loco. Una historia dentro de otra historia, y por lo tanto, paradójicamente, el desenlace de la novela tendrá que ser necesariamente la salida desde el mundo de la locura, para retornar así al mundo de la novela, esto es, al mundo de la ficción, que en la novela es el mundo de la realidad.

Al final, Don Quijote vuelve a la realidad, restituye su conciencia a un mundo "intrascendente" de cosas cotidianas y perecederas. Vuelve al mundo de las cosas que se terminan. Se ha extinguido la época de los caballeros andantes (la fantasía épica)²⁴, y sólo en este mundo que diferencia realidad y fantasía es posible el acontecimiento

²² *Las palabras y las cosas*, p. 55. Cabe mencionar al respecto la "discrepancia" de F. Martínez Bonati: "Creo (...) que la cuestión de si el *Quijote* es la primera novela moderna, el prototipo del género, no puede responderse afirmativamente. Pues uno de los atributos esenciales de la novela moderna —pese a la variedad de ellas— es la homogeneidad interna de cada una para cada una, hay una ley, y una sola, que determina su universo imaginario. (...) [Cervantes] todavía estaba en situación de recoger y vivificar las formas heredadas de todo el pasado de la imaginación literaria". *El Quijote y la poética de la novela moderna*, pp. 83-84. Pero entonces podría decirse que el *Quijote* es la primera novela moderna precisamente porque anticipa lo que será el fin del principio de la homogeneidad interna de la novela.

²³ Eric Auerbach señala: "No es que Don Quijote no vea la realidad; lo que ocurre es que la pierde de vista tan pronto como se apodera de él el idealismo de la idea fija. (...) No sólo que sus actos no albergan lamedor posibilidad de éxito, sino que jamás pisa en firme y los golpes dan en el vacío". *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 322.

²⁴ En "Magias parciales del *Quijote*", Borges propone considerar que "el *Quijote* es menos un antídoto de esas ficciones [las historias de caballería] que una despedida nostálgica". *Obras Inquisiciones*, Alianza, Madrid, 1979, p. 53.

to, y por lo tanto el fin de la novela. Pero ese retorno en la novela ha sido obra de Dios: "Don Quijote recobra su razón perdida y se reintegra al orden *por misericordia divina*. Es Dios quien abre sus ojos definitiva, pero tardíamente al verdadero ser de las cosas. (...) don Quijote es capaz de distinguir la apariencia de lo real con la ayuda de Dios"²⁵. Alonso muere en la cordura y en la fe en Dios; Don Quijote, en cambio, "muere" en la cordura de Alonso, y entonces en sentido estricto no muere, porque *no puede* morir, de allí su condición de personaje soñado en la locura de otro, al interior de la novela. El hecho de que Alonso Quijano sea el *desenlace* de Don Quijote implica, sin embargo, una discontinuidad absoluta entre uno y otro. En efecto, Don Quijote no puede "transformarse" en Alonso, no puede darse cuenta de que en realidad no es quien cree ser, porque en el evento mismo de darse cuenta Don Quijote se extingue. Alonso despierta como él mismo (Don Quijote fue un sueño), de modo que aquí retornar es despertar. Esto es precisamente lo que hace de Don Quijote un ser de ficción *al interior* de la novela (una ficción en la ficción): no su condición de caballero andante, sino el hecho de que Quijote no puede tomar conciencia de sí sin desaparecer en Alonso. La realidad de éste es la locura de Quijote, pero no por simple contraste, sino estructuralmente. Quijote es la *territorialización* de la subjetividad de Alonso.

Es gracias a Don Quijote, que toma las cosas por lo que no son, que Alonso en la pérdida de sí ha ganado un mundo. "Una vez desatados la similitud y los signos —escribe Foucault—, pueden constituirse dos experiencias y dos personajes pueden aparecer frente a frente. El loco, entendido no como enfermo, sino como desviación constituida y sustentada, como función cultural indispensable, se ha convertido, en la cultura occidental, en el hombre de las semejanzas salvajes"²⁶. El descubrimiento y valoración de la subjetividad moderna consiste en determinar el principio conforme al cual la subjetividad puede habitar en medio de las cosas, conocer, sentir y desear. Ese principio, en cualquiera de sus formas, consiste en la posibilidad de tomar las cosas por lo que son; es decir, para que sea posible la experiencia en general del mundo, no basta con que las cosas sean o estén allí, es necesario además que al sujeto se le manifiesten, que le sea

²⁵ José Promis: *La conciencia de la realidad en la literatura española. Siglos XII al XVI*, p. 91.

²⁶ *Las palabras y las cosas*, p. 55.

dada a éste la posibilidad de *tomarlas por lo que son*. Quijote habita en ese mundo en que, al decir de Foucault, se han desatados la similitud y los signos, y Quijote habita en su "propio" mundo (privado) porque *no puede salir de él*, está alienado en ese mundo, está alienado en el personaje que es él mismo como Don Quijote (territorializado). Sancho, en cambio, su fiel escudero —como suele decirse—, es el afuera de ese mundo, pero Quijote es en cierto modo la "locura" de Sancho, y en esto consiste la *fidelidad* de éste. Alonso ha debido perderse a sí mismo para creer en el mundo de la épica andaluz, Sancho en cambio no puede perderse pero quiere creer, y a ratos, animado por su simplona ambición, llega a creer.

Don Quijote es, pues una función literaria, y la condición que autores como Foucault le reconocen, como "primera obra moderna", inscribe en el inicio de la novela la reflexión moderna en torno a la subjetividad. No se trata, por cierto, de que la novela sirva como mera "ilustración" de teorías o reflexiones provenientes de la filosofía, sino de que la novela implica en su mismo proceso la reflexión sobre la subjetividad, siendo reconocible en ello su condición propiamente moderna. En efecto, el "mundo" de la ficción literaria existe tan sólo en la medida en que es posible a los "personajes" *perderse* en la indeterminación de acontecimientos y posibilidades que en ese mundo se despliegan²⁷. En este sentido, podría decirse, la ficción en la novela tiene un verosímil que es la vida misma. Pero para que esto haya sido posible, ha sido necesario que "la vida misma" aloje en su ser aquella *indeterminación*. Dicho de otra manera, para que la novela haya comenzado a "parecerse" a la existencia concreta de los hombres, ha sido necesario que ésta haya comenzado a ser eso que aparece en las novelas. Lo que está en juego aquí no es, pues, un concepto de lo que sea la "naturaleza humana" en sí misma, pues la literatura y la filosofía, en sus respectivas poéticas y exigencias, se muestran en cada caso inscritas en una época y respondiendo a los problemas que esa época plantea.

El mundo estético de la ficción literaria, en la medida en que se constituye como un horizonte de despliegue para una existencia afectada de *indeterminación* (psicológica, moral, fáctica), inaugura un plano de multiplicidad, variedad, pluralidad y heterogeneidad. Esto

²⁷ Sólo alienándose de esa manera llegan a tener un mundo, una vida, incluso un cuerpo.

es lo que concede un papel fundamental, por ejemplo, a la teoría del personaje, pues éste constituye estructuralmente el ingreso fenomenológico en el mundo de la ficción. Ahora bien, ¿cómo es que la indeterminación afecta en la modernidad a la existencia humana? No se trata de que la indeterminación ingrese recién en la modernidad al mundo, sino de reflexionar el hecho de que la indeterminación haya ingresado *en la representación* que los hombres se hacen de la existencia en el mundo. No contraponemos la vida terrena con la representación de ésta en la ficción, sino, atender a la representación terrena de la vida terrena, cuyo ser parece haber comenzado a estallar en accidentes y adjetivos. Un mundo que se abre y que abisma al hombre en una variedad cuya emergencia implica la mirada que contempla ese mundo, aunque sea por un momento, en su "intrascendencia", descolgado de la sustancialidad que le otorga el Uno del logos divino trascendente al mundo. Kristeva expone con claridad el sustrato filosófico de esta discusión: "Los nominalistas, contrariamente a los aristotélicos y al pensamiento teológico clásico, rechazan la existencia real de los universales. (...) Esta proposición transforma el discurso simbólico (épico) al desposeerlo de su soporte ideal (trascendental), por lo tanto, destruyendo su dimensión vertical y poniendo en su lugar la horizontalidad multiforme del signo. La infinitización vertical (hacia Dios) se transforma en una infinitización horizontal, dirigida a la multiplicidad de las cosas y de los actos particulares, hacia una infinitización del 'mundo'. El rechazo de lo real por la racionalidad, y de lo racional por la realidad, exige una mediatización entre ambas vertientes. De ello se encargará el *intuitus*, que deviene el concepto fundamental de los místicos, y también de los nominalistas. Siendo en ambos casos el lugar de aparición del *subjetivismo*, el *intuitus* nominalista, a diferencia del místico, intensifica y diversifica el mundo, que no el alma"²⁸. La infinitud de lo divino consiste, en sentido estricto, en la infinita distancia de Dios con respecto al hombre; la comprensión última del misterio del mundo está mediada por este infinito. Ahora, en la modernidad que se inaugura epocalmente, la comprensión del mundo está mediada por ese mismo mundo, que se despliega en su infinitud. Pero esto no significa que el mundo (o el universo) sea él mismo infinito, en su ser, sino

²⁸ *El texto de la novela*, p. 210.

que la finitud del sujeto, su capacidad siempre circunscrita en el espacio y el tiempo, abre el mundo *de la experiencia* en un plano que no cesa de desplegarse. El mundo tiene límites, pero esos límites están *estructuralmente* (conforme a la constitución misma de las posibilidades de la experiencia y comprensión del mundo por parte del sujeto) siempre *más allá*. Porque llegar a los límites del mundo torna inmediatamente evanescente ese mundo. Pero esos límites son también los límites de la subjetividad, es decir, el concepto moderno de *experiencia* (internamente vinculado a los conceptos de entendimiento, imaginación y voluntad) compromete a la subjetividad con el mundo. El concepto moderno de experiencia hace posible que la subjetividad entre en relación finita con la infinitud que le reserva el mundo en su inagotable *variedad*²⁹.

La experiencia de un mundo que se manifiesta como despliegue de una variedad infinita, tiene como condición precisamente la finitud del sujeto que lo percibe y ejercita comprenderlo. El narrador de la novela es en este sentido un rendimiento de la finitud de la subjetividad moderna: "El narrador ha perdido, pues, su omnisciencia tradicional y con ella, el dominio absoluto del mundo que presenta. (...) el mundo presentado adquiere sus características de acuerdo a la manera como el narrador lo interprete. (...) el narrador desaparece cuando termina la novela"³⁰. La alienación esencial al personaje³¹, establece un compromiso interno entre el sujeto y el mundo, pone en cuestión en ese sentido la operación típicamente filosófica de los modernos: la suspensión de la creencia en la *inmediatez* con que las cosas se ofrecen a la experiencia, suspensión que hace posible el examen de los pertrechos categoriales del sujeto trascendental. Pero en la producción de la ficción narrativa está operando el mismo saber que en la filosofía: que sólo hay mundo de la experiencia, que la finitud de la subjetividad no es simplemente un impedimento para

²⁹ La determinación del *sujeto categorial*, que caracteriza el discurso disciplinario de la filosofía moderna, especialmente desde Hobbes hasta Kant, podría ser leído precisamente como una reacción a esa indeterminación que se abre para el sujeto con el estatuto moderno de la *experiencia*.

³⁰ José Promis: *La conciencia de la realidad en la literatura española*, p. 72.

³¹ Por cuanto el lector ingresa en la obra mediante un "sujeto" que *crea* en el mundo, que está impedido esencialmente de llevar su autoconciencia hasta el punto de poner en cuestión su identidad como personaje, lo cual lo expulsaría de la ficción y con ello también al lector, en un caso radical de ironía que no acontecerá hasta ya entrado el siglo XX.

aprehender la totalidad del mundo, sino que es precisamente por virtud de ese horizonte (que se desplaza siempre más allá de los límites de la experiencia actual) que existe algo así como "el mundo" para el hombre. La novela surge, pues, cuando es posible considerar humanamente (finitamente) la existencia, descolgada o caída la mirada desde la perspectiva divina. Imposibilidad de coincidir con la mirada de Dios. Pero ¿acaso esto no ha sido posible gracias al "silencio" del Dios cristiano? Tanto el sujeto categorial filosófico de la modernidad como la ficción narrativa han sido posibles por el vacío y la fuerza de ese silencio.

Es precisamente conforme al desarrollo cultural del nominalismo —señalado por Kristeva—, en un contexto en el que comienza a ser posible examinar el mundo sin recurrir a un orden trascendente suprasensible³², que surge el tema de lo *innominado* de las cosas. El nominalismo afirma que los universales no tienen realidad en sí mismos (ya sea anterior a las cosas, al modo de ideas platónicas, o en las cosas mismas, como su esencia), sino que son términos mediante los cuales se nombran las cosas particulares estableciendo colecciones de individuos. Sin embargo, esto no debe entenderse como un rechazo a la idea de un Dios omnisciente, conocedor de la naturaleza íntima de las cosas, sino que, por el contrario, los nominalistas (como Occam en el siglo XIV, entre los más importantes) pensaban que afirmar que las cosas tienen ideas que les convienen en sí mismas sería limitar la omnipotencia divina, pues Dios tendría que someterse también a esas "esencialidades" para conocer su propia obra. Podría decirse entonces que, al menos desde la tesis nominalista, el carácter inconmensurable del entendimiento divino tiene también relación con la trascendencia de las cosas con respecto al lenguaje, que no deja de referirlas sin alcanzar su "esencia". En esa diferencia entre las cosas y los nombres acontecería la literatura. "Los escritores —escribe González Echevarría— desean repetir en sus textos ese

³² El desarrollo del concepto de ley en la ciencia experimental moderna también plantea la consideración de lo fenoménico en su autonomía. La ley no es el sentido o finalidad del movimiento de los cuerpos —por ejemplo— sino la regla del movimiento mismo que lo explica. La causa de los fenómenos es su ley, y no hay más. Esto significa que la ley no remite lo observable por experiencia hacia un sentido oculto (cualidades o fuerzas). Por el contrario, la causalidad permanece en la superficie fenoménica y la ley se muestra a sí misma en esa superficie. La ciencia moderna se sostiene en la voluntad epistemológica de permanecer en el estrato experiencial del dato fenoménico.

momento prístino de nombrar por primera vez, pero lo que evocan es la cámara de ecos de lo ya nombrado, de las proscripciones del lenguaje mismo, y de la memoria indeleble del origen penal del discurso novelístico³³. Pero tal vez de lo que se trata es precisamente de *repetir* esa operación de archivo, para que la cosa se escape una vez más y entonces recuperar su carácter innombrado. Llegar con las palabras hasta donde el sujeto no puede llegar, en eso consistiría la escritura barroca³⁴.

³³ "Colón, Carpentier y los orígenes de la ficción latinoamericana", en *Crítica práctica / práctica crítica*, p. 38. En la poesía barroca del siglo XVII se reconoce como un signo de excelencia la imitación de los antiguos, pero su finalidad no es "brillar con lo prestado", sino que "casi siempre bulle en la semejanza la intención de mostrar cómo, de lo gestado, puede surgir, una vez más, la poesía." Emilio Carrilla: *El Barroco hispánico*, Nova, Buenos Aires, 1969, pp. 26-27.

³⁴ "Para el lector atento de su novelística [la de Carpentier] lo crucial es que sus textos son un acopio angustiado y abarcador de lo ya nombrado." Loc. cit.

II. Novela y modernidad

“¿Sabemos acaso donde vamos? (...) Jacques decía que su capitán decía que todo cuanto de bueno y malo nos acontece abajo, escrito estaba allí arriba”.
D. Diderot: *Jacques el fatalista* (1796)

1. La alteridad especular como recurso

Podría pensarse que si la novela es algo que caracteriza a la cultura moderna, ello se debe en buena medida a que se relaciona internamente con una serie de factores que hoy reconocemos como propios de la modernidad. Es decir, no se trata sólo de que las condiciones históricas de la modernidad han hecho posible también la existencia de la novela, sino de que en la medida en que la propia modernidad ha ido haciendo progresivamente conscientes esas condiciones (y la incidencia de esa misma conciencia en la manera de articular el sentido), la novela se va constituyendo en un factor importante de autocomprensión de la subjetividad moderna. “Todo lo que evocan los modernos —escribe Libertella— quiere representarse ahora, letra a letra: desaparición del autor y reinstalación de un sujeto; lenguaje como matriz que arma al que escribe y hace de él su boca de salida; principio de la traducción como descentramiento de un saber teológico donde el sentido se depositaba en el autor propietario, o en la lengua de origen; nueva economía y/o nueva teoría del escriba; borramiento del yo; moral de la escritura donde el hombre no usa el lenguaje sino que se deja partir en dos, se

deja hacer por él¹. Por lo tanto, no cabe considerar a la novela sólo como un “efecto” en la modernidad, sino también y ante todo como un momento de autorreflexión, y esto es lo que en sentido estricto inscribe a la novela en la condición esencialmente moderna de la subjetividad.

En esa autocomprensión, la subjetividad sale de “sí misma”, se desplaza desde su inscripción categorial en el mundo (pues antes de ese desplazamiento se halla *en un mundo*, en medio de las cosas y de los otros, a condición de no poder hacer de su propia categorialidad un objeto de la conciencia), para poder aprehender su propio proceso de constitución. La literatura sirve ejemplarmente a ese propósito, pero entiéndase que no estamos hablando de las narraciones que “ilustran” las reflexiones existenciales sobre el problema del sentido, sino que en la distancia reflexiva que la subjetividad toma con respecto a sí misma, ésta se des-sujeta, se hace *otra* que la conciencia soberana y mundana, asistiendo a un proceso de lenguaje que tiene lugar en un espacio distinto. “Este espacio otro no es el de la comunicación (intercambio de un objeto discursivo entre sujetos). Es el espacio de la elaboración lenta, permutante, naciente y mugiente del pensamiento antes de su constitución definitiva en el sujeto, el tiempo, el enunciado. Es el espacio de los ‘bastidores’, lugar único del juego, sin el *escenario* que consagra la muerte del juego en el espectáculo². En este sentido, consideramos el análisis del fenómeno literario como el examen de obras que se constituyen y desarrollan conforme a lo que aquí denominamos *poéticas de la subjetividad*. No se trata, por lo tanto, de aplicar un modelo determinado a una novela, como suponiendo entre ambos una relación externa (que es lo que ocurre necesariamente si se asume previamente disponible y validado el modelo), sino de aprehender hipotéticamente el proceso mismo de producción de sentido de la novela. El concepto de subjetividad resulta ser aquí esencial para el análisis, en cuanto que los “modelos” e instrumentos de análisis que se proponen en cada caso, deben hacer visible el movimiento de la autoconciencia suspendido. “Suspendido” en cuanto que sólo de esa manera, en esa diferencia que se abre para la subjetividad con respecto a sí misma, se constituye el mundo como

¹ Héctor Libertella: *Las sagradas escrituras*, Sudamericana, Buenos Aires, 1993, p. 51.

² Julia Kristeva: *El texto de la novela*, p. 236.

una *totalidad inabarcable* que se despliega desde la conciencia alienada (y que corresponde al sujeto del *enunciado*), pero también como superposición de múltiples planos y perspectivas posibles en principio irrealizables en su totalidad³. Volveremos sobre este punto en particular más adelante, a propósito de la teoría del personaje literario.

Estas consideraciones filosóficas con respecto a la idea moderna de subjetividad resultan absolutamente necesarias para abordar el problema que nos hemos propuesto en este libro, y estarán presentes por lo tanto a lo largo de todo su desarrollo. Compartimos en este sentido el comentario de Bajtin con respecto a la importancia de la filosofía estética para los estudios en literatura: “la estética de la creación verbal ganaría mucho si se orientara hacia la filosofía estética general, en vez de dedicarse a generalizaciones cuasiecientíficas acerca de la historia literaria; existe una especie de temor ingenuo frente a una profundización filosófica (...)”⁴. Esto en la medida que no se considere a la literatura como un objeto o materia que debiera ser estudiada desde una perspectiva científicista, de manera especialmente privilegiada. Pues, en efecto, esto supondría la posibilidad de determinar *leyes* para el “fenómeno” de la literatura, cuestión cuya posibilidad no sólo es siempre cuestionable, sino que además resulta del todo innecesaria. Nos parece que el trabajo de señalar los posibles órdenes que regulan las distintas dimensiones propias de la literatura, es algo que tiene sentido en la medida en que se asuma que se trata de construcciones *a posteriori*, cuya validez se encuentra internamente relacionada con la subjetividad que en tales ejercicios se afana en su propia autocomprensión.

Una de las mayores expectativas filosóficas en el estudio de la literatura, especialmente de la novela, es alcanzar algún grado de

³ La trascendencia del orden de toda experiencia posible sería, pues, un dato fenomenológico. La subjetividad moderna implica no sólo un determinado aparato categorial de experiencia y comprensión del mundo, sino también la “desaparición” de ese aparato en la propia subjetividad. Entonces, la necesidad del mundo para el hombre depende, conforme a este modelo de matriz teológica, de la existencia de un observador cuya *situación* es inaccesible. ¿Qué mirada sobre el mundo es esa a la que se denomina “Dios”, y que al sujeto finito se le escapa? Dios no es simplemente una mirada que se sustrae, sino el sustraerse mismo, o mejor dicho, Dios es el contrasentido de una mirada no-finita, una mirada del creador que observa su “puesta en obra”, y que en cierto sentido la experimenta a través de la experiencia finita del “personaje”.

⁴ Mijail Bajtin: “Autor y personaje en la actividad estética”, en *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2002, p. 19.

comprensión acerca de la *no coincidencia consigo misma* que parece esencial a la conciencia, y que la filosofía moderna aborda con la idea de un "sujeto trascendental", especie de estructura de anticipación de la subjetividad que posibilita su estar en el mundo. En este sentido, la novela pone en obra esa no coincidencia constitutiva de la subjetividad moderna, no por el hecho de que eventualmente sea su "tema" o "contenido" narrativo, sino ante todo porque en los momentos relevantes de su historia como género, la novela se desmarca de los códigos estéticos al uso. En este caso, por cierto, lo gravitante no radica en determinados temas, sino en cierta *forma* de narrar, de construir los personajes y de articular los acontecimientos. Es decir, en principio la novela no es literatura. Esto no quiere decir que nazca en otro lado y que luego, *a posteriori*, se la reconozca dentro del género, sino que, por el contrario, precisamente porque la novela nace en la literatura, su primer afán será desmarcarse de lo que en su momento sea la literatura, "naturalizada", reconocible, legitimada. Echevarría lo expresa de la siguiente manera: "Mi hipótesis es que lo que la novela pretende ser está vinculado al discurso hegemónico de cada época dada. Lo importante para la novela es pretender que no es literatura, porque la novela finge desconfiar de la literatura como vehículo de verdades sobre la sociedad, la historia o el individuo"⁵. Considerar que la novela no es literatura es una operación estratégica del análisis, y tiene el sentido de "desnaturalizar" el hecho literario, y esto implica que uno de los aspectos más interesantes de la novela ocurre precisamente allí en donde se desmarca de los códigos estéticos establecidos de su recepción. Es como si la novela, en el proceso mismo de su construcción, junto con desarrollar un tema o motivo de espesor narrativo⁶, ensayara la recuperación de una *alteridad* en el lenguaje, como una forma de libertad remitida a un "cero original"⁷. ¿En qué sentido la libertad, que la modernidad filosófica desarrolla

⁵ Roberto González Echevarría: "Colón, Carpentier y los orígenes de la ficción latinoamericana" [1987], en *Crítica práctica / práctica crítica*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, p. 37. "Por lo tanto —continúa el pasaje citado—, el origen, el modelo de la novela es un texto no literario; en el caso específico de la novela hispanoamericana los textos de elección son, con frecuencia, las crónicas de Indias."

⁶ Pues al desarrollo de un motivo le sería inherente su narratividad. Habría que considerar, incluso, en qué medida a esa misma narratividad le es esencial un horizonte biográfico.

⁷ "Liberarse de la opresión de los géneros es tal vez una fatalidad que nadie ha decidido pero, sea como fuere, significa la posibilidad de recuperar una libertad sin la cual, por

en relación a la subjetividad y al pensamiento crítico, se cumple en la estética de la novela?

La alteridad de la que hablamos no lo es con respecto al lenguaje mismo, como si se tratara de una alteridad absoluta, hipostasiada, sino con respecto a las formas ya sancionadas del lenguaje en la literatura. La novela ensaya una forma, una manera en cierto sentido inédita y en eso recupera al lenguaje "contra" la literatura. Pero en esto consistiría precisamente esa escritura que denominamos como literatura, vuelta contra sí misma. En este proceso, la novela trae formas extra literarias, y entonces la literatura deviene campo de trabajo de recuperación del lenguaje como forma otra de remitir la realidad. Porque en el contexto de la urbe moderna, ésta se encuentra siempre en curso, en proceso de devenir *otra que la misma*. Conforme a la perspectiva filosófica que aquí ensayamos, la literatura se define en su devenir por la incorporación de formas de lenguaje externas al canon de la tradición, con lo cual se señala el trabajo de comprensión estética de la realidad que en ella tiene lugar. González Echevarría lo señala con precisión comentando a Bajtin: "El único denominador común es la cualidad mimética del texto novelístico; no de una realidad dada, sino de un discurso dado que ya ha 'reflejado' la realidad"⁸. Es decir, la novela incorpora el lenguaje como "espejo" de la realidad, espejo que en todo caso exhibe un reflejo distorsionado en cuanto que se delata como tal, como articulación. De esto no se sigue necesariamente una contradicción con respecto al trabajo de comprensión de la realidad que tendría lugar en la novela, sino que más bien implica que la realidad tiene un espesor *discursivo*. "Reflejar" la realidad es poner en obra esos discursos como tales, comprenderlos es *repetir* la orientación "extraviante" que configuran, en el sentido de que comportan en cada caso aquella perspectiva alienante que permite ubicarse en el mundo, creer en sus señas y sumergirse en la factici-

otra parte, la escritura es repetición. (...) liquidar la opresión de los géneros es también un camino para moverse en el vacío que el ejercicio de la libertad promete (...) pero no a muchos autores que de este modo se permiten remitir al cero original la organización de sus mensajes." Noé Jitrik: "Destrucción y formas en las narraciones", en *América Latina en su literatura*, César Fernández Moreno (coord.), Siglo XXI, México, 1998, p. 238.

⁸ "Bajtin, los orígenes de la novela y las crónicas de indias", en *Crítica práctica / práctica crítica*, p. 83. La tesis de Echevarría al respecto se desarrolla in extenso en *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana* [1990], primera edición en español en Fondo de Cultura Económica, México, 2000.

dad de una ficción. [El concepto de *escritura neobarroca* significa el hecho de que la narrativa asume la práctica del “grado cero” del lenguaje como una especie de imperativo epocal de lucidez, reconocible por doquier.⁹ Entonces, puede decirse que la novela trabaja críticamente en la recuperación de la libertad moderna del sujeto, porque la ficción dispone no sólo la experiencia estética de mundos narrativos, sino que también, en esa misma experiencia, dispone la experiencia de las formas mismas de comprensión del mundo. Cuando el narrador construye una ficción, evidentemente no está simplemente describiendo un paisaje ni indicando determinados acontecimientos que se concatenan entre sí, sino ante todo empujando al lector en una corriente de vivencias, éste ingresa en un mundo cuya coherencia está dada en un *orden de la experiencia*. Por lo tanto, el *personaje* es un elemento fundamental en la novela¹⁰.

2. El ingreso alienado en el mundo

“[El personaje] es el elemento que en la narración tal como la conocemos representa la máxima inteligibilidad de lo que se narra (...)”¹¹. En una novela el lector no asiste a ciertos acontecimientos allí presentados, sino a ciertos acontecimientos que “alguien” está presenciando, y esta “mediación” es precisamente la condición de su *ingreso* en el mundo de la novela. El carácter esencial del personaje no consiste simplemente en la necesidad de un “testigo” presencial en ese mundo al que el lector deberá ingresar, sino que corresponde a un elemento que es propio de la estructura fenomenológica del mundo de la experiencia en general; se trata de la *finitud*. En efecto, las condiciones estéticas de ingreso en un mundo ficticio están en corres-

⁹ La novela sería uno de los lugares en que un mundo secularizado, sin fiesta ni carnaval, ensaya la recuperación de la alteridad. Pero, a diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, con la “resitura de grado cero” —según la expresión empleada por Samuel Beckett— alcanzada por la narrativa de la “nueva novela” europea, la escritura neobarroca se renueva permanentemente, en cuanto que uno de sus motivos narrativos más importantes es el cuerpo, en un sentido muy distinto a la función estética que éste tiene en un universo sin deseo como el de Beckett.

¹⁰ Esto ocurriría tanto en la novela realista como en la literatura de vanguardia que ensaya la autoconciencia de los elementos del verosímil de la ficción con el consecuente “desmantelamiento” de ésta.

¹¹ Noé Jitrik: “Destrucción y formas en las narraciones”, en op. cit., p. 224.

pondencia con el hecho de que ese ingreso ha de ser *subjetivo*, y por lo tanto implica la conciencia más o menos explícita de que la estructura de la experiencia que el lector hace de ese mundo es una estructura mimética. La cuestión podría exponerse de la siguiente manera. La narración se constituye y despliega conforme a una estructura subjetiva de percepción y comprensión del mundo. Esa estructura, es, pues el mundo de la ficción. El lector ingresa en ese mundo constituyéndose como sujeto —al interior de éste— al mimetizarse con esa subjetividad, a la que podríamos calificar como “anfitriona”; de esa manera la narración se despliega como verosímil¹². Ahora bien, esta subjetividad anfitriona está hecha de lenguaje, y por lo tanto al ingresar en ella el lector al mundo narrativo de la novela, es necesario que el lenguaje no sea objeto inmediato de atención: “al estrato mimético no lo vemos como estrato *lingüístico*. Sólo lo vemos *como mundo*, desaparece como lenguaje. Su representación del mundo es una ‘imitación’ de éste, que lo lleva a confundirse, a identificarse con él. *El discurso mimético se mimetiza como mundo. Se enajena en su objeto*”¹³. La subjetividad poética es en cierto modo una con el mundo en el que existe, por lo que el *personaje* no es un elemento más al interior de la ficción, sino la condición esencial de ese mundo.

Pero el mundo de la novela no es el lugar de una existencia soberana, plenamente autoconsciente, sino que, por el contrario, hallarse en un mundo es encontrarse separado de sí mismo por ese mundo. El personaje se encuentra *arrojado* en el mundo, lo cual significa que, por una parte, el mundo excede el margen de comprensión del que dispone el sujeto que vive en él; pero, por otra parte, en la medida en que el sujeto se encuentra abierto al mundo y que esa apertura significa expo-

¹² “En la narración específicamente literaria, que puede definirse como la que tiene por sentido la plenitud como narración, la validez atribuida a las frases miméticas del narrador es máxima, absoluta. Así se desenvuelve sin vacilaciones como visión del mundo.” Félix Martínez Bonati: *La estructura de la obra literaria. Una investigación de filosofía del lenguaje y estética* [1960], Seix Barral, segunda edición, revisada, Barcelona, 1972, p. 71. La validez de las “frases miméticas” es absoluta en la medida en que su valor de verdad independiente de la ficción ha quedado suspendido. Señalar esto pudiera parecer una obviedad, pero no lo es si se considera que no se trata de una consideración marginal, sino que constituye internamente la experiencia literaria en el nivel de lectura concreta: “Esta inexistencia del objeto *trascendente*, es aquí una determinación inmanente, intrínseca, de la intención que lo mienta, un rasgo que caracteriza al pensar en él: se lo piensa como inexistente. Nada importa la realidad efectiva del mundo en este imaginar estético-lúdico.” *Ibíd.*, p. 214.

¹³ *Ibíd.*, p. 72.

sición a la contingencia que es propia de la existencia, el sujeto es más que el mundo en cada caso presente. El tiempo futuro viene al mundo porque una subjetividad lo habita. "Es imposible que uno viva sabiéndose concluido a sí mismo y al acontecimiento; para vivir, es necesario ser inconcluso, abierto a sus posibilidades (...); valorativamente, hay que ir delante de sí mismo y no coincidir totalmente con aquello de lo que dispone uno realmente"¹⁴. El concepto de lo verosímil, que señalamos más arriba, se muestra en toda su complejidad al abordar de esta manera la función del personaje. Pues si bien la relación de los acontecimientos requiere de una cierta lógica —de la cual es portador por cierto el verosímil—, se trata también de acontecimientos que están siendo experimentados, *padecidos* por una subjetividad que "presta" al lector una estructura cognoscitiva pero también afectiva de ingreso en el mundo. Lo verosímil implica por lo tanto la conciencia de que el texto no refiere un mundo existente, trascendente a la novela, pero implica también —a partir precisamente de esa existencia externa suspendida— una verdad de otra índole, que proyecta la conciencia del lector más allá de su inmediatez, pero lo "detiene" antes de pretender una realidad efectiva trascendente para los contenidos de la narración. En suma, lo verosímil no se identifica de modo simple con algo absolutamente inverificable. Pero entonces, ¿cuál es el sentido del verosímil de la ficción? ¿En qué consiste el desenlace de la lectura misma? La estructura subjetiva que hace posible el ingreso en el mundo de la ficción es verosímil en la novela porque dispone efectivamente el ingreso del lector en una subjetividad arrojada en aquel mundo, pero al mismo tiempo impide la identificación absoluta de la subjetividad del lector con la "subjetividad paciente" del personaje. Entonces la lectura se cumple cuando el lector retorna a sí mismo: "La actividad estética propiamente dicha —escribe Bajtín— comienza cuando regresamos hacia nosotros mismos y a nuestro lugar fuera de la persona que sufre, cuando estructuramos y concluimos el material de la vivencia"¹⁵. Po-

¹⁴ Mijaíl Bajtín: "Autor y personaje en la actividad estética", en *Estética de la creación verbal*, p. 20.

¹⁵ *Ibid.*, p. 31. "A veces, cuando tiene lugar una lectura no artística de una novela por personas de poca cultura, la percepción artística es sustituida por una ilusión, pero no se trata de una ilusión libre [una "interpretación"], sino predeterminada por la novela; es una ilusión pasiva, y entonces sucede que el lector se identifica con el protagonista, se abstrae de todos sus aspectos conclusivos y, ante todo, de su aspecto exterior, y vivencia la vida del protagonista como si fuera la suya propia." *Ibid.*, p. 34.

dría decirse que el lector no retorna desde el personaje cuando éste se hace, por ejemplo, inverosímil, cuando se desapega excesivamente de la realidad, sino, al contrario, cuando el texto de la novela repite miméticamente un rasgo que es propio de la existencia; es decir, cuando los problemas de sentido o de comprensión que presenta la narración pueden reconocerse como correspondiendo a la existencia en general.

Entonces, el verosímil narrativo de la novela, todavía referido a su contenido narrativo, está lejos de ser una descripción simplemente "fiel" de la existencia, sino que permite al texto alcanzar el grado de profundidad, ambigüedad y, a veces, oscuridad u opacidad de la realidad que el lector puede —a partir de la novela y gracias a ésta— reconocer en su propio mundo, en el que vive. Lo verosímil de la novela consiste en que recupera la *contradicción* que es propia de la realidad humana. Prácticamente desde sus comienzos históricos, la novela ha sido portadora de este poder de verdad, y por lo tanto supone no sólo la *contradicción* alojada en la realidad, sino también un cierto encubrimiento cuyo orden la novela viene a poner en cuestión¹⁶. En esto consiste precisamente la puesta en obra del *pathos* del sujeto que experimenta el mundo, la finitud de la subjetividad que no sólo puede conocer el mundo (sometida epistemológicamente a la perspectiva), sino que también lo padece. En sentido estricto la contradicción alojada en la existencia es un efecto que se sigue de la finitud de la subjetividad, y por lo tanto el surgimiento de la novela está en perfecta correspondencia con una época en que *comienza a ser valorada la subjetividad*, esto es, su finitud. Ya en el inicio del *Quijote* la finitud tiene un doble reconocimiento explícito. Primero, el prólogo que Cervantes escribe para la obra¹⁷, por el cual aparece la figura del autor (sujeto de la enunciación). Segundo, el comienzo mismo de la novela, en que explicita el sometimiento del lector a la voluntad y límites del narrador (sujeto del enunciado).

¹⁶ "El reconocimiento de la contradicción como elemento constituyente de la realidad es uno de los caminos por los cuales se desbarranca la imagen idílica de la vida que planteaban los escritores renacentistas." José Promis: *La conciencia de la realidad en la literatura española. Siglos XII al XVII*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, s/año, p. 48.

¹⁷ "(...) ningún período de la historia de la literatura ha visto tal profusión de 'prólogos' como la segunda mitad del siglo XVI." *Ibid.*, p. 63. El prólogo es la distancia del autor con respecto a la realidad cotidiana, pues allí literalmente *autoriza* la historia. "El sujeto de la enunciación es el escritor como sujeto-autor de su discurso, este sujeto que controla su 'intención' y en el que convergen todos los demás discursos deificados en actantes dialógicos a quienes el 'yo' se dirige (...) o bien en discursos que deviene 'ellos'-actantes del discurso del 'yo'." J. Kristeva: *El texto de la novela*, p. 155.

La subjetividad del personaje no describe simplemente la contradicción del mundo, sino que la padece, en cuanto que no se reduce a una cuestión lógica, sino a la indeterminación de los acontecimientos, tanto de su posibilidad como de su sentido. La novela como género característico de la modernidad corresponde, pues, a una suerte de entusiasmo de la subjetividad por sí misma, en una voluntad de autoconciencia que la empuja hacia la "experiencia" de la indeterminación del mundo que habita. Pero el sujeto no puede experimentar estéticamente esa indeterminación sin indeterminarse a sí mismo; esto es, sin poner en obra su propia distancia con respecto al mundo. Ese entusiasmo caracteriza a lo que Hegel denominó el "alma bella" (versión estética de la conciencia desventurada), y que habría llegado a su máxima expresión en el Romanticismo: "la tristeza, la aflicción, el pesar, el mal humor, el agravio, la melancolía y la pena no tienen, pues, fin, y producen un atormentarse con reflexiones a sí mismo y a los demás, una convulsividad e incluso una dureza y crueldad de alma que revelan plenamente toda la miserabilidad y debilidad de la interioridad de esta alma bella"¹⁸. Es la indeterminación del mundo, su falta y contradicción constitutiva lo que proyecta a la subjetividad sobre sí misma, produciendo el efecto de la interioridad. Por cierto, Hegel ve en esto una vía sin destino, que provoca la ilusión de hallarse el sujeto en su propio pesar, privilegiando la intensidad de la falta por sobre la realidad: "El contenido y el *pathos* del carácter verdaderamente ideal no son nada del más allá fantasmal, sino intereses efectivamente reales en que aquél se halla a sí mismo"¹⁹. Podría decirse que la alienación como forma de la existencia se ha desplazado desde el estar en el mundo, entre las cosas, hacia el estar en sí mismo, en el horizonte sufriente de la interioridad. Pero este malestar del sujeto en el mundo deviene poética narrativa en el siglo XX, precisamente cuando se trataba de superar la tesis de la "expresión" en la obra (con privilegio de la figura de la interioridad), hacia el *dialogismo*, lo cual

¹⁸ G.W.F. Hegel: *Lecciones sobre la Estética*, Akal, Madrid, 1989, p. 176.

¹⁹ *Ibid.*, p. 177. "A tales desatinos que se contraponen a la unidad y firmeza del carácter, podemos adjuntar también el principio de la ironía moderna. (...) Si un individuo se presenta en principio en una determinidad, entonces esta misma debe precisamente pasar a su contrario, con lo que el carácter no debe representarse [*Darstellung*] más que como la nulidad de lo determinado y de sí mismo. Esto ha sido asumido por la ironía como la excelencia del arte propiamente dicha, en la que el espectador no debe ser presa de un interés en sí afirmativo, sino que tiene que estar por encima, tal como la ironía misma está por encima de todo." *Loc. cit.*

remite al proceso mismo de *producción de sentido* en la dimensión significativa del lenguaje, particularmente de la *escritura*. Es decir, lo que nos interesa señalar aquí es que el desarrollo de la indeterminación del mundo, como motivo de contenido narrativo de la novela, hará emerger en el texto de la novela el espesor del lenguaje mismo, como signo. Esto se relaciona internamente con la condición esencialmente histórica de la novela como género.

Kristeva señala de manera muy precisa el problema: "Si el 'contenido' novelesco parece limitado por el principio y el fin del texto (que es siempre un texto biográfico, sean cuales sean las apariencias concretas), la 'forma' novelesca es un juego, un cambio constante, un movimiento hacia un fin jamás alcanzado, una aspiración hacia una finalidad defraudada, o, dicho en palabras actuales, una *transformación*"²⁰. En efecto, el "contenido" de la novela es algo que en cada caso debe solucionarse narrativamente, dado que la estructura del texto, que comprende siempre un principio y un fin, está en correspondencia interna con el hecho de que la ficción se desarrolla siempre en el horizonte de una subjetividad posible. Hay, pues, una trama de sentido que debe cumplir su curso. En cambio la "forma" de la novela comporta una cierta *autonomía* con respecto a ese contenido —y por lo tanto también con respecto a la subjetividad puesta en obra—, precisamente porque aquella no nace del sometimiento del lenguaje (como "medio de comunicación") a un contenido simplemente predado, sino que más bien la forma del lenguaje se va desarrollando conforme a procedimientos lingüísticos que suponen necesariamente las infinitas posibilidades del lenguaje. El desenlace de la novela no significa el agotamiento de esas operaciones posibles, de modo que esos recursos parecen desarrollarse, como decíamos, con independencia del contenido, pero a la vez exigidos por éste. El autor trabaja en un medio de posibilidades ilimitadas, y el "contenido" sirve al propósito de explorar esas posibilidades²¹. ¿En qué dimensión del lenguaje en la novela radica esta ilimitación? La condición que es forzoso suponer es que en el lenguaje mismo *el nombre es*

²⁰ Julia Kristeva: *El texto de la novela*, p. 22.

²¹ Incluso en el *Quijote*, considerada la primera novela moderna, la ironía hacia las historias de caballería andante (que suele atribuírsele como motivo predominante de Cervantes al escribir la obra), es algo que en sentido estricto sólo se halla en la primera parte.

trascendente con respecto a lo nombrado. Esta observación resulta ser a la vez paradójica y obvia. El poder del signo tiene como condición la no correspondencia original entre los nombres y las cosas, y por lo tanto podría decirse que el signo señala porque nombra y en esa misma operación encubre lo innombrable de lo "nombrado", esto es, que las cosas permanecen innombradas, trascendentes al lenguaje²². Esta condición del signo es lo que hace posible el trabajo con el lenguaje que tiene lugar en la novela, y por lo tanto tiene sentido postular que la novela como tal surge cuando en el lenguaje emerge el cuerpo del signo²³.

3. La mascarada del lenguaje

No podría decirse que en la novela el lenguaje es trabajado de una manera "particular", adecuada, por ejemplo, a los fines requeridos por la ficción, sino que, al contrario, en la novela se desarrollan precisamente las posibilidades del lenguaje como signo. Se trata de un hecho bastante complejo, pues el lenguaje devela aquí un rasgo propiamente moderno, el de su autonomía y por lo tanto la posibilidad de abordarlo subordinando el "contenido" narrativo al despliegue de sus posibilidades retóricas y formales. Sin embargo, es esta misma condición la que hace de la novela un medio privilegiado de corresponder a una realidad que se ha hecho contradictoria e indeterminada en sí misma. ¿Cómo entender esto? ¿En qué sentido el lenguaje que ha devenido autónomo como signo puede nombrar la realidad, precisamente a partir de su distancia irreducible con res-

²² Beckett expone esta condición de las cosas en un pasaje de su novela *Watt* [1953]: "Watt se encontraba rodeado de realidades que sólo se dejaban nombrar, caso de dejarse nombrar, con renuencia. (...) Cuando miraba una olla, por ejemplo, o cuando pensaba en una olla, una de las ollas de Mr. Knott, en vano decía Watt, olla, olla. Bueno, quizá no era totalmente en vano, pero poco faltaba. Y así era por cuanto aquello no era una olla, y cuanto más la miraba, cuanto más pensaba en ella, más seguro estaba de que aquello no era una olla. Se parecía a una olla, casi era una olla, pero no se trataba de una olla de la que uno pudiera decir, olla, olla, y quedar satisfecho." Lumen, Barcelona, 1994, p.73.

²³ "Consideraremos como novela —escribe Kristeva— aquel tipo de relato que se organiza de un modo claro a partir del fin de la Edad Media y el inicio del Renacimiento. / Denominaremos esta transición un paso desde el símbolo al signo, y postularemos que la novela es una estructura narrativa que refleja el ideograma del signo." *El texto de la novela*, pp. 33-34.

pecto a ésta? La realidad se torna manifiesta en la novela en la medida en que es traída al lenguaje, pero esto significa que es traída a la *apariciencia*. La novela *textualiza* la realidad y en ese sentido podría decirse que la "enmascara", pero no porque la oculte o tergiverse, sino porque es sólo mediante el espesor retórico del signo como nombre que la realidad aparece. Por eso que en la novela desplegándose el lenguaje en su autonomía, adquiere éste un poder manifestativo. "La máscara constituye pues la marca de la *liberación total* del Verbo y de su *muerte* inmediata. No hay palabra sin sujeto, tiempo y enunciación"²⁴. Por cierto, esto nos remite a la categoría de "carnavalización" que abordaremos más adelante, pero ahora lo que queremos señalar es que *la máscara es la emergencia misma del lenguaje*, como cuerpo, como proceso, como trabajo generador de sentido. Con el concepto de máscara lo que se indica es que el lenguaje en la novela no comunica un sentido (manifiesto o latente) previamente dispuesto en la realidad, como esperando en su seno ser adecuadamente traducido y transmitido, sino que eso que denominamos "la realidad" adquiere sentido ingresando en el lenguaje de la novela que la enmascara²⁵. Considerado "en sí mismo", lo real carece de sentido en la modernidad, parece cerrarse de suyo al trabajo del lenguaje. Pero esto no quiere decir —como ya se ha indicado— que en la novela la realidad adquiera una claridad y determinación que le sean ajenas, sino que la emergencia del lenguaje en la novela sólo es posible en la medida en que el lenguaje junto con nombrar la realidad, dé a saber eso como una operación extraña a lo real, esto es, como una operación hecha *en el lenguaje*. Así, el lenguaje en la novela incorpora la extrañeza que sería propia de lo real, su "cerrarse" al lenguaje. Esto significa también que en la novela la realidad "inmediata" ha de ser en cierto modo negada para proceder entonces a problematizarla estéticamente.

El sustraerse la realidad a la comprensión es el hecho que provoca al lenguaje. Éste debe *alterarse* para corresponder a esa realidad

²⁴ J. Kristeva: *El texto de la novela*, p. 233.

²⁵ "La máscara es, pues, lo que hallamos al principio del texto, haciendo posible la novela. Dicho de otro modo, existe un significado (oficial), una Ley que prohíbe (...). A través de la máscara se desafía este significado, esta Ley, y este desafío genera el significante (el proceso del enunciado): el texto de la novela. No obstante, el significado desafiado (la Ley), no queda destruido: domina el desarrollo del significante, como en la escena carnavalesca, y reaparece para detener la permutación del discurso narrativo, para dar fin al texto." *Ibíd.*, p. 234.

insubordinada. Culturalmente esto corresponde en Europa a la crisis de la racionalidad renacentista (describiéndose allí el paso del símbolo al signo)²⁶. Ahora bien, que el lenguaje mismo emerja en la novela, significa que en ésta se exhibe el *proceso* de producción de sentido, enfrentándose el lector a un cuerpo retórico, hecho de lenguaje, antes que a la realidad en sí. La novela ofrece un relato hecho de *recursos*; ésta es la condición fundamental del texto de la novela, que se constituye y desarrolla mediante *el lenguaje que recurre al lenguaje*. Desde esta perspectiva, el barroco será el contexto más propio de la novela: “El barroco —escribe Libertella— se hace una propuesta militante escrita en los procedimientos de la ficción, enunciada en el sistema poético y mostrada por un modo de ser que sabe apoderarse de todos los elementos de la tradición culta, pero que no renuncia a su patología, en tanto ese apoderamiento muestra (...) una risa de fondo; un desdén hacia el dato real”²⁷. Habría que situar este “desdén” en su contexto, para entender que no se trata simplemente de la indiferencia romántica por lo cotidiano, sino de la lucidez con respecto a los recursos representacionales que comienza, como ya se señaló, con la crisis del Renacimiento, pero también con el desarrollo cada vez más acelerado y bullente de la gran ciudad, centro comercial y político de la modernidad. El arte es una cosa de la ciudad, y la novela también lo es. El espesor retórico de la realidad no tiene lugar sólo en el texto de la novela, sino también en la realidad misma de la gran ciudad que deviene progresivamente representación. Como señala Maravall, en su conocido libro sobre el Barroco europeo: “En esas urbes barrocas [Roma, Viena, Praga, París, Madrid, Sevilla, Valencia] se produce y consume la voluminosa carga de literatura que se da en el XVII. (...) Cada novela picaresca va ligada a alguna o algunas ciudades, necesariamente. (...) El drama de la cultura barroca es un drama característicamente urbano”²⁸. La *alteración* del len-

²⁶ “La crisis de la visión armónica del pensamiento racionalista se manifiesta, a nivel de estilo, en la absoluta inadecuación de éste a la materia presentada o en el uso alternado de distintos estilos para representar una sola realidad.” José Promis: *La conciencia de la realidad en la literatura española*, p. 64.

²⁷ H. Libertella: *Las sagradas escrituras*, p. 61.

²⁸ José Antonio Maravall: *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona, 2000, p. 228. “En la ciudad barroca se levantan templos y palacios, se organizan fiestas y se montan deslumbradores fuegos de artificio. Los arcos de triunfo, los catafalcos para honras fúnebres, los cortejos espectaculares, ¿dónde se contemplan, sino en la gran ciudad? En ella existen academias, se celebran certámenes, circulan hojas volantes, pasquines, libelos, que se

guaje en la novela consistirá, pues, en abundar en su propia condición de recurso, *repetiendo* la retórica que constituye su dimensión representacional. El desarrollo del *ingenio* y del denominado “conceptismo” será una de las producciones más características de ese período, siendo Quevedo y Gracián dos de sus más sobresalientes cultores. En el ingenio la razón hace de la realidad un motivo para el ejercicio y desarrollo del intelecto en el lenguaje. El valor típicamente moderno de lo nuevo, que en este caso se inscribe en la evanescente “originalidad” de figuras de lenguaje “nunca antes escuchadas ni oídas” (el ingenio según Huarte), es una condición propicia para el desarrollo de la *autonomía* poética del lenguaje con respecto a la realidad. Pero en la gran ciudad esa autonomía tiene en cierto sentido un correlato en la misma realidad citadina: el desarrollo de la *apariciencia* en lo cotidiano, un mundo cuyo proceso histórico de secularización implica también una especie de des-sustancialización de la realidad²⁹, que deviene en lo que hemos propuesto denominar un “mundo adjetivo”. Éste describe un plano infinito de superficie, cuya comprensión no consiste en acceder a una verdad esencial más allá del lenguaje, sino en la tarea —en principio ilimitada— de recorrer las relaciones entre los elementos que configuran la apariencia en ese plano de superficie. “Mundo adjetivo” es precisamente ese plano retórico que crece en principio al infinito, aplazando también indefinidamente la revelación de una verdad trascendente sobre el mundo, a

escriben contra el poder o que el poder inspira. En ella se construyen —gran novedad del tiempo— locales para teatros y acuden las gentes a representaciones escénicas que entrañan la más enérgica acción configuradora de la cultura barroca. En esos términos, la creación moderna del teatro barroco, obra urbana por su público, por sus fines, por sus recursos, es el instrumento de la cultura de ciudad por excelencia.” *Ibid.*, p. 267.

²⁹ La idea de que la realidad encuentra su verdad profunda en la sustancia (*sub-stare*), como aquello que subyace a las apariencias y sus accidentes, parece estar necesariamente relacionada con una visión teológica y jerárquica del universo. La consideración *espectacular* de la existencia cotidiana, como aconteciendo en un escenario, implica la pérdida de su sustancialidad, adquiriendo la complejidad de una superficie que crece hacia los detalles accesorios. El *medium* del Barroco es la imagen: “La afirmación de que el siglo XVII ha sido la ‘Edad de Oro’ de la literatura española ha acabado por convertirse en un tópico de la ciencia literaria y de la opinión general. (...) el oro de aquella época no fue otro que el de la imagen. (...) ¿Cómo ha sido posible olvidar que, al igual que sus principales representantes contemporáneos de la pintura española, nuestros autores clásicos —Cervantes, Quevedo, Góngora, Lope de Vega, Gracián o Calderón— hablan, piensan, argumentan, inventan y escriben en primera línea en imágenes?” Emilio Hidalgo-Serna: *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián*, Antrophos, Barcelona, 1993, pp. 197-198.

la vez que *provoca* al intelecto, enfrentado éste a una cifra cuyo cuerpo significante prolifera sin cesar.

La autonomía del lenguaje en la novela no significa simplemente que abandona toda referencia a una realidad trascendente, sino que la realidad misma deviene lenguaje, y al referirse la novela a la realidad no deja nunca de explorar su propia condición de posibilidad. "La novela, que impondrá al mundo moderno la noción de 'literatura' hasta el punto de confundirse con ella, tomará de la concepción medieval de la escritura la fetichización del *objeto hecho*, de la *verdad expresada* y la *composición*. Mezclará en el libro, por una parte el discurso vocal (la literatura profana), y/por otra parte el espacio curvo (el volumen contra la línea), e intentará, con estos dos medios, combatir la linealidad y la univocidad de la épica (del símbolo) en el interior de la expresividad (del libro como doble de la idea, de la escritura como representación)"³⁰. Es decir, la visualización del cuerpo retórico de lo cotidiano supone atender a formas de lenguaje "no escritas", en el sentido de que no están sancionadas por la autoridad; formas, pues, no autorizadas de lenguaje. Éstas provienen principalmente de la esfera del deseo, pero no se trata del deseo del héroe —como deseo épico—, sino de la cotidianeidad del deseo, que al adquirir forma en el lenguaje significa también su naturaleza *intras-cendente*³¹. Queremos insistir con esto en el hecho de que una de las condiciones más importantes para el surgimiento de la novela es una visión desacralizada de la existencia. Esto explica también el hecho de que la exigencia que la apariencia plantea para el intelecto, especialmente para el ingenio (en tanto *ejercicio* de comprensión), conlleve en muchos casos el sentido de lo cómico.

En efecto, lo cómico es portador de un coeficiente de *alteración* muy especial, sobre todo si consideramos su efecto más visible en el sujeto: la risa. No nos detendremos aquí en el análisis de lo cómico,

³⁰ J. Kristeva: *El texto de la novela*, pp. 204-205. La imagen de una escritura que adquiere volumen y que se curva, sugiere la alteración de la linealidad de la lectura misma, el sentido se hace esperar e impone al lector permanecer en el plano significante, retener las formas, los recursos de la escritura en la expectativa del sentido que nunca termina por llegar del todo.

³¹ "La cultura vocálica de que hablamos está estrechamente ligada a la organización política y a las costumbres sociales de la ciudad. Esta cultura habla la pluralidad de una práctica liberada del soporte teológico de una verdad, y en sus mejores realizaciones, enlaza con la tradición dionisíaca, menipeana y carnalesca de la antigüedad." *Ibid.*, p. 216.

pero debemos señalar al menos tres notas que le son propias y que resultan pertinentes al tema que nos ocupa. Se trata, en primer lugar, de un hecho de lenguaje en cuanto que lo cómico no consiste sólo en una determinada situación, sino en la manera en que esa situación se representa. Lo cómico se refiere siempre a una determinada configuración. En segundo lugar, y dado lo que acabamos de apuntar, lo cómico exige la participación del intelecto para consumir su efecto, demanda el ejercicio de una lucidez con respecto a la forma de los acontecimientos. Entre los muchos estudios de lo cómico, probablemente uno de los más relevantes, debido a su penetrante análisis fenomenológico, sea el de Bergson. Señala este autor que en lo cómico tiene lugar un adelantarse del cuerpo con respecto al alma, de manera que ésta aparece como entorpecida por la materialidad de la existencia. Esto conviene especialmente a lo cómico carnalesco. Pero luego Bergson amplía su definición, diciendo que lo cómico se produce cuando tiene lugar "la forma predominando sobre el fondo, la letra buscando litigio al espíritu"³². Esto nos conduce a la tercera nota sobre lo cómico: su coeficiente crítico. Hay en ello un cuestionamiento a la autoridad oficial, pero no implica necesariamente que lo cómico sea portador de un "contenido" crítico, sino que estéticamente la configuración cómica exhibe la contradicción de las formas sancionadas con la movilidad contingente e indeterminada de la existencia humana. Distanciada de su fundamento teológico-trascendente, la existencia se manifiesta como contrahecha en las formas sociales oficialmente sancionadas³³. Así como en Bergson la risa no significa la restitución de un orden "natural" contra el orden moral, que tiende a rigidizar o a mecanizar el comportamiento humano, sino que más bien señala una tensión permanente y sin solución en el tiempo entre la naturaleza y las normas sociales aprendidas e introyectadas por el individuo; así también, la carnavalización de lo social hace que cualquier significado trascendente sea devorado por las máscaras y escenografías sociales, pero sin que ello implique un nuevo contenido, acaso más "verdadero" o "auténtico".

³² Henri Bergson: *La risa* [1900], Sarpe, Madrid, 1985, p. 63.

³³ De aquí en parte el interés moderno en el carnaval medieval, por cuanto quiere ver en éste un germen de democracia y actitud crítica ante la autoridad. "La risa del carnaval —escribe Terry Eagleton— es tanto burla como solidaridad plebeya, un fluido semiótico vacío que aunque descomponga el significado, no obstante corre con el impulso de la camaradería." *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria* [1981], Cátedra, Madrid, 1998, p. 221.

En el texto de la novela, el efecto de carnavalización consiste en que el lenguaje, que permanece siempre referido a la dimensión del trabajo de producción de sentido, resiste —sin negar— el significado trascendental que permitiría, por decirlo así, abandonar el texto, hacia una verdad en sí misma, hacia una comprensión efectuada por un pensamiento que ha expulsado todo el espesor del lenguaje que lo separaba de sí mismo. ¿De qué manera es posible que el lenguaje conserve su relación al sentido, y que incluso esta relación se haga más poderosa (en cuanto que exige del receptor un ejercicio de interpretación), operando al mismo tiempo como una diferencia con respecto a ese sentido? En la teoría de Kristeva, obviamente siguiendo en esto a Bajtín, el lenguaje conserva y a la vez rehúsa el sentido en la medida en que se transforma en un discurso extranjero, es decir, en *el discurso de otro*³⁴. La subjetividad es, pues, el medio de la novela, pero esto significa que el texto de la novela es el extrañamiento de la subjetividad, que se distancia de sí misma por el espesor del mundo que es un espesor retórico; un mundo que exhibiendo la contradicción que lo constituye aparece ahora hecho de lenguaje. Ahora bien, el extrañamiento de la subjetividad en el lenguaje no consiste simplemente en la concatenación de significantes con significado “desconocido” (que sería lo más parecido a un discurso carente de todo significado, con lo cual se ha confundido en ocasiones la escritura neobarroca), sino en el hecho de que la subjetividad sólo dispone de un discurso ajeno, el discurso de otro, para reconocerse y recuperarse a sí misma. La subjetividad que constituye el horizonte de la novela está siempre *alterada*, y esto significa que *no se identifica* soberanamente con su discurso, como si se tratara de una expresión que nace de su propio pensamiento (monologismo), generado en la absoluta inmediatez de la conciencia a sí misma (logocentrismo). Ha tomado las palabras de otro, ha debido hacerse otro para hablar(se) y ante todo poder saber de sí³⁵.

³⁴ “El discurso signifiante, al resistirse contra el significado trascendental, se forma como discurso extranjero, distinto e incomprensible: se identifica con la *lengua extranjera* y la conduce a la escena del carnaval, así como a la escena de la novela que se inspiraba en ella.” J. Kristeva: *El texto de la novela*, p. 243.

³⁵ Si toda novela exhibe un devenir biográfico, lo cierto es que se trata de una subjetividad que ha debido hacerse otra para llegar a ser la misma, porque *se llega al lenguaje como otro*. El sujeto del enunciado nunca puede ser simplemente uno y el mismo, aunque el personaje sea sólo uno: “la novela, en su campo transformacional e intertextual no puede ser leída más que como polifonía. No hay novela lineal, sólo es lineal el

En el siglo XX la literatura radicaliza este proceso de autoconciencia del lenguaje en la novela, llegando el extrañamiento del narrador a “complicar” los niveles del signifiante y el significado de la escritura en lo que se ha denominado como “novela polifónica”³⁶. Ese carácter “ilegible” que reconocemos en ciertas obras, que son a la vez paradigmáticas del proceso que aquí analizamos, consistiría en la dificultad para distinguir los planos del signifiante y el significado, para entonces dar curso a la operación propiamente signica del signo literario. Concretamente esto consiste en que el plano signifiante pareciera extenderse con la lectura misma, de modo que nunca llega a “darle la palabra” al significado, y entonces no es posible abandonar el lenguaje, que ha devenido fundamentalmente escritura, grama. El sentido de la escritura como operación no es prioritariamente señalar (al modo de un índice) hacia el reposar de la realidad de las cosas en sí mismas, sino más bien un proceso de apropiación de textos heteróclitos, para el desarrollo de un cuerpo escritural que no obedece a un significado trascendente previamente dispuesto. Es así como la *intertextualidad* puede ser considerada como el sello distintivo de la literatura contemporánea. Sin embargo, es precisamente esta emergencia “rizomática” de la escritura —y la consecuente inflación del cuerpo signifiante— lo que nos pone en la pista del sentido.

Decir de una novela que “no se puede leer”, que su texto se hace “ilegible”, significa que resulta difícil saber *de qué* se trata, cuál es su asunto; las palabras parecen imponer su propio cuerpo gramático como una opacidad con respecto al significado. Pero si no se atisba el sentido más allá de las palabras, ¿qué es lo que hace posible la lectura misma, eso que se llama “avanzar en la lectura”? ¿Qué es lo que posibilita transitar de una palabra a otra, de una página a otra si no es posible, por otro lado, señalar con claridad un “asunto” en curso? Tal cosa no sería de ninguna manera posible si el significado trascendente de la escritura estuviese simplemente ausente. El texto no podría ponerse en curso, en la escritura y en la lectura, si no fuera porque la

relato épico; toda novela es ya, de un modo más o menos manifiesto, polifónica (poligráfica).” *Ibíd.*, p. 248.

³⁶ “La novela polifónica de nuestro siglo se hace ‘ilegible’ (Joyce) e interior al propio lenguaje (Proust, Kafka). Es a partir de este momento (de esta ruptura que no es únicamente literaria, sino también social, política y filosófica) que el problema de la intertextualidad (del diálogo intertextual) se plantea como tal.” *Ibíd.*, p. 128.

escritura emerge como el cuerpo del sentido, cuerpo violentado, alterado por ese sentido trascendente que *se hace anunciar sin presentarse*. La novela viene a ser en occidente el lugar en el que privilegiadamente se exhibe esta condición del signo. "Esta metáfora masoquista [los suplicios a los mártires como las inscripciones rojas para la gloria de Cristo] combina curiosa y necesariamente (revelándose así como figura fundamental de nuestra civilización) por un lado el aspecto *sangriento* de la escritura, es decir, el hecho de que anule todo sentido, difiera de todo lo ya existente, se permute y reordene como un juego de ajedrez permanente, como una productividad sin producción; y por otro la *espiritualización* de la escritura como sumisión al Padre, es decir, aceptación de la escritura como teleología, como acto sagrado que aspira al conocimiento de la idea divina"³⁷.

³⁷ *Ibid.*, p. 201.

III. La comprensión dialógica de la novela

1. La producción narrativa de la finitud: conciencia y ficción

La comprensión del texto de una novela implica en principio dos "niveles" de lectura. Primero, lo que hemos denominado nivel de "lectura concreta". Se trata de la lectura de primer orden, en que el lector ingresa en el *pathos* mismo de la novela y se hace a la *finitud* desde la cual se desarrolla en cada caso el mundo de la ficción. Resulta absolutamente fundamental en este nivel la figura del narrador, dado que es conformándose a ésta que el lector se conduce en el mundo de la novela. Segundo, el nivel que corresponde al trabajo del análisis¹. Podría decirse que en esta lectura de "segundo orden" se trata de dar cuenta de cómo es posible la lectura de primer orden. Es decir, cómo es posible que el texto de la novela haga ingresar a la conciencia del lector en un *mundo* que ha sido tramado en el lenguaje², cómo es posible ingresar en un hecho de lenguaje como si fuese un mundo, un horizonte de sentido. Desde esta exigencia, el personaje emerge como una figura extremadamente compleja, dado que es una creación del autor, pero no es propiamente la conciencia del autor. El personaje no es el autor, no sólo porque es una invención de éste (factor que todavía podría sugerir una suerte de soberanía total del autor sobre el personaje), sino porque en cierto modo el personaje constituye una dimensión de *extrañamiento* con respecto al autor. La teoría de Bajtín resulta muy esclarecedora en este tema.

En efecto, la conciencia del autor no coincide con la conciencia

¹ Félix Martínez Bonati denomina a estos dos niveles "mimético ingenuo" y "formal reflexivo" respectivamente, en *El Quijote y la poética de la novela*, p. 88.

² Como señala Julia Kristeva, "En la novela, la unidad del universo no es ya un hecho, sino un fin (...)". *El texto de la novela*, p. 19.

del personaje³, no obstante le reconocemos a ambas la condición de ser conciencias. El punto, entonces, es que la *finitud* del autor no coincide con la *finitud* del personaje, y esta diferencia es precisamente, aquello que relaciona internamente ambas conciencias. En su trabajo ficcionario el autor crea una conciencia y en ese sentido podría decirse que “se limita”, porque produce una finitud cuyo horizonte de sentido es el resultado de una serie de operaciones que podría calificarse fenomenológicamente como operaciones de “restricción”, porque debe producir el “no saber” en virtud del cual el personaje nace inmerso en un mundo. “La conciencia del autor es conciencia de la conciencia, es decir, es conciencia que abarca al personaje y a su propio mundo de conciencia, que / comprende y concluye la conciencia del personaje por medio de momentos que por principio se extrapolen (transgreden) a la conciencia misma; de ser inmanentes, tales momentos convertirían en falsa la conciencia del personaje. (...) [el autor] ve y sabe más que ellos [sus personajes], inclusive sabe aquello que por principio es inaccesible para los personajes, y es en este determinado y estable excedente de la visión y el conocimiento del autor con respecto a cada uno de sus personajes donde se encuentran todos los momentos de la conclusión del todo (...)”⁴. Es, pues, inherente a la novela la diferencia entre el personaje y el autor, y esa diferencia es lo que hace posible el *mundo* de la novela, como totalidad de sentido que excede en cada caso los límites de la acción pero que, por lo mismo, la inscribe a ésta en un mundo, pues el personaje se define no sólo por las acciones —externas o internas— que realiza, sino también, y ante todo, por aquellas *posibilidades* que ejecuta o que se le sustraen. La conciencia del autor es el no-saber del personaje⁵, de allí que —como señala Bajtín en el pasaje arriba citado— su conciencia se constituye en momentos que se le escapan.

³ “Es imposible suponer una coincidencia a nivel teórico entre el autor y el personaje, porque la correlación que se da entre ellos es de orden absolutamente distinto (...)” M. Bajtín: “Autor y personaje en la actividad estética”, *Estética de la creación verbal*, p. 17.
⁴ M. Bajtín: “Autor y personaje en la actividad estética”, *Estética de la creación verbal*, p. 19-20.

⁵ “el autor sabe y ve más no tan sólo en aquella dirección en que mira y ve el héroe, sino también en otra que por principio es inaccesible al personaje (...)” *Ibid.*, p. 21. Esto no significa, obviamente, que en el campo de la literatura el personaje no pueda interrogar acerca de su propia identidad ficticia, incorporando a la densidad narrativa de la obra los recursos representacionales que han servido a la construcción de la ficción. Al contrario, si esto es posible, se debe precisamente a que las relaciones fenomenológicas entre la conciencia del autor y la de los personajes son estructurales a la novela misma.

El personaje debe no saberse a sí mismo *personaje*, de lo contrario “franquearía” el límite fenomenológico del autor. El personaje es obra del autor, pero en esa misma creación éste ha debido producir el “cierre” de la conciencia del personaje sobre sí misma, *en el mundo*. Aquél cree en el mundo y por ello *le pueden ocurrir* acontecimientos. Es lo que le confiere su *identidad* narrativa y al mismo tiempo abre su existencia a la facticidad del mundo. Esto se despliega desde la forma en que se constituye la conciencia narradora, la finitud inaugural de la ficción⁶. Al constituirse la voz del narrador y, con ello, la identidad narrativa de los personajes, se torna imposible el “retorno” de los personajes a su origen en el autor. El momento de la escritura por principio se les escapa, habitan un universo pre-literario, gobernado por el sentido, frecuentemente por la idealidad del sentido. El personaje no se sabe en una novela, por lo tanto no sabe que el final ya existe, que está en cierto modo destinado a morir narrativamente: “Desde un punto de vista estético —escribe Bajtín—, la actitud creadora hacia el personaje y su mundo es la de considerarlo como un sujeto destinado a morir, *moriturus*; por eso hace falta ver con claridad en el hombre y en su mundo precisamente lo que él en principio no ve en sí mismo, puesto que está encerrado en sí y vive con seriedad su vida”. El personaje tiene la muerte como destino por el hecho mismo de que tiene un destino, la narración es portadora de la muerte, porque trae la posibilidad de la biografía y genera una vida que está cruzada por la linealidad del tiempo. El personaje tiene una vida *absolutamente necesaria*, porque es una obra, por eso está cruzado por la muerte, porque su vida termina de constituirse en el momento del final de la novela, que es el momento en que el personaje termina de pertenecer por entero a la literatura: “Al colocarse fuera de la vida, la escritura literaria tiene algo que ver con la muerte, y mira siempre las cosas humanas desde el ‘último umbral’ y, por lo tanto, con algo de ironía, con una actitud serio-cómica (...)”⁷. Este sentido de lo cómico tiene su condición de posibilidad en la seriedad espectacularizada de la creencia en el mundo.

Sin embargo, es precisamente esta *seriedad* que transmite al lec-

⁶ Ya el inicio del relato del *Quijote* de Cervantes, pone en escena esa finitud: “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme (...)”

⁷ Augusto Ponzio: *La revolución bajtiniana. El pensamiento de Bajtín y la ideología contemporánea*, Cátedra, Madrid, 1998, p. 44.

tor el personaje, la que confiere densidad al personaje, de tal manera que éste no se ofrece como una transparencia absoluta, como si fuese sólo el recurso para dar pie a un enunciado. Pero se trata de una seriedad que es un hecho de lenguaje, el personaje está encerrado en un mundo en cuanto que está *encerrado en el lenguaje*, por eso es que no puede preguntar por éste, porque no puede tocar sus límites hasta coincidir consigo mismo. Al constituirse la identidad del personaje para sí mismo, "su" origen se le sustrae y queda proyectado al mundo, esto significa que sólo *sabe de sí en el lenguaje*, y entonces podría decirse que el personaje repite la operación que es constitutiva de la conciencia en general. "La palabra literaria es siempre más o menos palabra indirecta, distanciada y, como tal, representa la alteridad constitutiva de la conciencia y de la autoconciencia, es decir, la dialogía interna de la palabra, alteridad y dialogía que, en cambio, se dejan de lado, 'se ponen entre paréntesis', sin convertirse en temas, cuando la palabra se dirige a un objetivo externo y no a la representación de sí misma, precisamente como 'palabra otra'"⁸. Es decir, la identidad, como fuente originaria del discurso, es un efecto que se sigue de la atención concentrada en un objetivo "externo", más allá del lenguaje. ¿Cómo es que se produce el efecto de esa trascendencia del objeto y, en eso, de la inmanencia pre lingüística del sujeto? ¿Qué clase de "objetivo externo" produce el olvido del lenguaje?

Decíamos al comienzo de este capítulo que el sentido de la lectura analítica de segundo orden es dar cuenta de la posibilidad estructural de la lectura concreta. Pues bien, también podría decirse que de lo que se trata es de dar cuenta del "olvido" de la escritura en la ficción, lo cual significa su no saber con respecto a la historia como totalidad en la novela. La identidad del personaje y la conciencia de la novela se excluyen entre sí, pues aquello que a aquél se le escapa es precisamente lo que el lector restablece permanentemente. "Todo hablante es de por sí un contestatario, en mayor o menor medida: él no es un primer hablante, quien haya interrumpido por primera vez el eterno silencio del universo, y él no únicamente presupone la existencia del sistema de la lengua que utiliza, sino que cuenta con la presencia de ciertos enunciados anteriores, suyos y ajenos, con los cuales su enunciado determinado establece

⁸ *Ibíd.*, p. 52.

toda suerte de relaciones"⁹. Esto es lo que la novela hace explícito, no simplemente como un dato (como tener presente que se trata de una ficción), sino como una exigencia, y entonces la comprensión de la novela no tiene lugar mientras el lector no retorne desde el *pathos* del personaje hacia la totalidad del texto, en virtud de lo cual aquello viene a tener sentido. Pero la singularidad del personaje y la particularidad de su circunstancia en cada momento de la historia, no se disuelven en el sentido de la novela como curso total y completo de la narración. Que un personaje no sea nunca — como señala Bajtín — un primer hablante "rompiendo el silencio del universo", significa que no existe antes de su discurso, pero a la vez no llega a existir sin producir el efecto de su originalidad, *como si* sostuviera desde sí una relación instrumental con el lenguaje. Esta "instrumentalidad" del lenguaje es superada una y otra vez en la medida en que el significado no se ofrece en una transparencia absoluta, porque nunca lo encontramos desnudo de lenguaje, aunque siempre pareciera que un sentido original espera ser descubierto más allá. No se trata de explicar el texto de la novela, sino de comprenderlo, y esto significa comprender el sentido del texto *en* el texto. Entonces, ninguna lectura agota el sentido de una novela: "Todo sistema de signos (es decir, toda lengua), por más pequeña que sea la colectividad que sustenta su carácter convencional, en un principio puede ser descifrado, es decir, traducido a otros sistemas de signos (otras lenguas) (...). Pero el texto (a diferencia de la lengua como sistema de recursos) nunca puede ser traducido hasta el final, porque no hay un texto de los textos, potencial y único"¹⁰. La traducción total, *agotando* toda reserva de sentido en el texto, implicaría la destrucción del elemento dialógico. Porque lo que aquí denominamos como la "reserva" del texto consiste en el hecho ya señalado de que todo texto es siempre respuesta a otro texto anterior, y es precisamente esa anterioridad la que no se puede reducir a una presencia absoluta.

El sujeto se deja ver recién cuando "arriba" al lenguaje: "El significante es signo de un sujeto. El sujeto nunca es más que puntual y evanescente, pues sólo es sujeto por un significante y para otro signi-

⁹ M. Bajtín: "El problema de los géneros discursivos", *Estética de la creación verbal*, p. 258.

¹⁰ M. Bajtín: "El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas", en *Estética de la creación verbal*, p. 297.

ficante"¹¹. Esto implica que no sólo el discurso del sujeto es siempre derivado, sino que el sujeto nunca está inmediatamente presente a sí mismo. No es posible, entonces, hablar desde un sujeto absolutamente anterior, pero a la vez —y esta paradoja la ha desarrollado, como sabemos, Foucault— no es posible hablar sin poner al sujeto como anterioridad absoluta.

2. La escritura y el sentido

La idea de que el sentido es originalmente pura idealidad, y que por lo tanto su expresión en el lenguaje es secundaria (con la finalidad, por ejemplo, de comunicar un sujeto a otro sus pensamientos o emociones), supone que en el origen, en lo que podría denominarse sólo como "pensamiento", el sujeto se encuentra en una relación inmediata a sí mismo. Esta idea excede en mucho lo que sería una tesis sobre el lenguaje, y llega a conformar un patrón fundamental de la cultura occidental. Derrida ha desarrollado este problema bajo el rótulo de *logocentrismo*, exponiendo su importancia en la constitución de la idea misma de mundo: "El sistema del 'oírse-hablar' a través de la sustancia fónica —que se ofrece como significante no exterior, no-mundano, por lo tanto no-empírico o no-contingente— ha debido dominar durante toda una época la historia del mundo, ha producido incluso la idea de mundo, la idea de origen del mundo a partir de la diferencia entre lo mundano y lo no-mundano, el fuera y el adentro, la idealidad y la no-idealidad, lo universal y lo no-universal, lo trascendental y lo empírico, etcétera"¹². Derrida subraya la disponibilidad prerreflexiva de la sustancia fónica del lenguaje, en virtud de la cual el pensamiento parece referirse a sí mismo sin salir de sí ("oírse-hablar"), precisamente porque no repara en el trabajo del lenguaje. Todos los binomios que Derrida menciona, se articulan no sólo conforme a la diferencia entre la idealidad y la materialidad que se encuentra a la base de cada uno, sino también en una relación jerárquica, en que un elemento se subordina al otro. El mundo

¹¹ Amalia Rodríguez Monroy: "Bajtín y el deseo del otro: lenguaje, cultura y espacio de la ética", en *Bajtín y sus apócrifos* (Iris M. Zavala coord.), Anthropos en coedición con la Universidad de Puerto Rico, Barcelona, 1996, p. 155.

¹² Jaques Derrida: *De la gramatología* [1967], Siglo XXI, México, 1986, p. 13.

se sostiene sobre la correspondencia entre la materialidad y aquello que sirve a su condición de posibilidad legal, formal o estética. Es como si la materialidad del mundo hubiese nacido para servir a la puesta en obra —o a la producción del cuerpo— de un orden de sentido que le antecede. El mundo sería portador en su seno de esta diferencia jerárquica de sentido.

Varios nombres convienen a esa "materialidad" diferida del sentido: representación, ilusión, espejismo, escena, aspecto. También se le ha denominado *escritura* (como en la célebre frase de Galileo, según la cual el lenguaje de la naturaleza está escrito en caracteres matemáticos). Estos términos no nombran simplemente al elemento subordinado del binomio, sino que indican también, en cada caso, el modo en que la materialidad del mundo se subordina a un orden que le antecede y que, en esa misma subordinación, lo hace inteligible. Así también, el orden que toma cuerpo en la "aparición" se sustrae en su ser hacia una presencia plena originaria. En el caso de la escritura, es precisamente su condición de servir al aparecer de un sentido antecedente lo que le confiere condición instrumental. Pero el sentido no sería "traducible" a escritura si no fuera de alguna manera ya lenguaje, pensamiento que *ha salido de sí* para hacerse oír, que ha salido por lo tanto para retornar inmediatamente¹³. El pensamiento que conoce el mundo no puede identificarse con el entendimiento divino, que sólo tiene que ver consigo mismo. El entendimiento divino, de esta manera presente a sí mismo sin el suplemento "externo" del lenguaje es el entendimiento infinito, *nunca interrumpido*. Derrida precisa al respecto: el logos no puede ser infinito y presente consigo, no puede producirse como auto-afección, sino a través de la voz: orden del significante por medio del cual el sujeto sale de sí hacia sí, no toma fuera de él el significante que emite y lo afecta al mismo tiempo"¹⁴. En esto constaría, en la tradición occidental, la conciencia de la voz, la relación interna de la autoconciencia con exclusión de la escritura. Se trata en este oírse-hablar, como primera forma de vida de la conciencia, de la admisión de una primera diferencia al interior de la conciencia, en que el

¹³ La escritura sería entonces "traductora de un habla plena y plenamente presente (...), técnica al servicio del lenguaje, portavoz, intérprete de un habla originaria, en sí misma sustraída a la interpretación." Loc. cit. Claro, sustraída a la interpretación porque el sentido no ha quedado todavía cifrado en la escritura como cuerpo externo al pensamiento.

¹⁴ *Ibid.*, p. 130.

pensamiento permanece interno —porque no se ha traducido a la exterioridad de la escritura— pero que ha ingresado en el régimen de la *finitud* sin el cual no es posible la alteridad. En el oírse-hablar como forma primera del lenguaje, el pensamiento no se hace otro, sale de sí, pero sin extrañarse en la escritura, sabe de lo otro sin hacerse él mismo otro. Dicho de otra manera, para que el pensamiento pueda saber de sí mismo, debe diferenciarse de sí mismo, lo cual exige a la vez —en la tradición logocéntrica— que en esa diferencia no se haga otro para sí mismo. La condición *sine qua non* para que en el oír-interior “algo” sea efectivamente oído, es que el pensamiento —a diferencia del entendimiento divino, infinito— no coincida absolutamente consigo mismo, y que es a lo que denominamos *conciencia*. Es decir, el lenguaje es, ya como medio de la representación interno a la conciencia, condición de posibilidad de ésta. Como mediación interna a la conciencia, el lenguaje implica una dimensión de “opacidad”, pues el puro significado transparente (sin cuerpo alguno) sería no sólo ausencia de mundo, sino también de la misma conciencia desterritorializada. Esa opacidad corresponde a la dimensión significante del signo, como extrañeza “residual” sin la cual no podría la conciencia oír su propia voz¹⁵. Ahora bien, ese elemento que diferencia internamente al pensamiento para que éste pueda darse a sí mismo es el *tiempo*.

El privilegio del habla sobre la escritura se encuentra establecido en los comienzos de la lingüística, con Saussure. “Lo que el signo lingüístico une no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica”¹⁶. Luego, al determinar el carácter arbitrario del lazo que une el significante al significado, queda sancionada la preeminencia del significado como concepto sobre la materialidad del lenguaje, que soporta un significado ya establecido. Sin embargo,

¹⁵ “El significante es la conciencia misma de la intraducibilidad entre las lenguas, e incluso la conciencia que cada hablante tiene de la intraducibilidad [absoluta] de su propia lengua hasta para sí mismo (la condición que hace que cada cual pueda sentirse extraño en su propia lengua.” José Luis Pardo: *Estructuralismo y ciencias humanas*, Akal, Madrid, 2001, p. 14. En efecto, una traducibilidad absoluta del significado hacia la transparencia total, en una especie de familiaridad sin cuerpo entre la conciencia y el significado, implicaría no sólo la extinción del significado, sino de la misma conciencia.
¹⁶ Ferdinand de Saussure: *Curso de lingüística general* [1915], Losada, traducción prólogo y notas de Amado Alonso, Buenos Aires, 1986, p. 91. “Proponemos conservar la palabra *signo* para designar el conjunto, y reemplazar *concepto* e *imagen acústica* respectivamente por *significado* y *significante*; estos dos últimos términos tienen la ventaja de señalar la oposición que los separa, sea entre ellos dos, sea del total del que forman parte.” *Ibid.*, p. 93.

tanto el significado como el significante son parte del signo como *entidad psíquica*. Es decir, el habla es, para decirlo de alguna manera, el cuerpo más inmediato del pensamiento, y se desarrolla por lo tanto conforme a la linealidad que es propia del pensamiento en su proceso de entendimiento: “El significante, por ser de naturaleza auditiva, se desenvuelve en el tiempo únicamente y tiene los caracteres que toma del tiempo: a) *representa una extensión*, y b) *esa extensión es mensurable en una sola dimensión*; es una línea”¹⁷. La escritura, según Saussure, repite en el espacio la linealidad del habla: “Este carácter se destaca inmediatamente cuando los representamos por medio de la escritura, en donde la sucesión en el tiempo es sustituida por la línea espacial de los signos gráficos”¹⁸. Lo que nos interesa aquí es el hecho de que lo que hace posible el progresivo desplazamiento del pensamiento al habla y del habla a la escritura es la temporalidad. Ahora bien, el tiempo lineal no sólo describe el devenir del pensamiento en su condición finita, que procede progresivamente *por concatenación*, sino que también señala la diferencia de tiempo que es esencial —en la tradición logocéntrica— a la relación entre la representación y lo representado. En cuanto que la escritura, desde la perspectiva de Saussure, es una *exterioridad* con respecto al habla (que ya era una mediación, sólo que interior al psiquismo), la diferencia temporal se radicaliza: la escritura se dispone como una inscripción posterior del pensamiento.

“La evidencia tranquilizadora —escribe Derrida— en que debió organizarse y en la que debe aún vivir la tradición occidental, sería la siguiente. El orden del significado nunca es contemporáneo del orden del significante; a lo sumo es su reverso o su paralelo, sutilmente desplazado (...)”¹⁹. El carácter vicario de la escritura protege la soberanía ideal del sentido, es el espesor de su representación, pero también el cierre infranqueable del significante, que impide la materialización del sentido y su ingreso en el juego de las interpretaciones, de los efectos de verdad y de los simulacros; de las máscaras que esconden máscaras. La exposición de Derrida nos sugiere una superposición entre lo que podría ser una historia del signo y la historia de la secularización de occidente, hasta la “muerte de Dios” diagnósti-

¹⁷ *Ibid.*, p. 95.

¹⁸ *Loc. cit.*

¹⁹ *La gramatología*, p. 25.

cada por Nietzsche. “El signo y la divinidad tienen el mismo lugar y el mismo momento de nacimiento. La época del signo es esencialmente teológica”²⁰. Luego, en la medida en que la relación del signo con la exterioridad del significante se hace más cierta; en que el signo ya no se puede sustraer simplemente al trabajo de la producción de sentido (que se realiza en el movimiento mismo de la significación), entonces se torna manifiesto que “sin esa exterioridad [la del significante como exterioridad de la escritura] la idea de signo cae en ruinas”²¹, y se podría decir también que esa relación es la que anuncia en cierto modo la ruina del signo²². Es decir, esa “exterioridad” será la que fatalmente ponga en cuestión un día la idealidad del signo, la supuesta prioridad del significado, no sancionando una supuesta ausencia de sentido del lenguaje, sino al contrario, haciendo emerger el proceso de producción de sentido (que además inscribe epocalmente el trabajo de significación). A esto se refiere la conocida tesis de Derrida según la cual *leer es volver a escribir*²³, esto es, repetir el proceso en virtud del cual el texto fue siendo tejido (y, en eso, ocultando ese mismo trabajo de producción). *Repetir la escritura* es exhibir ese trabajo del sentido.

La “idealización” del sentido en Saussure no tiene que ver directamente con una metafísica del lenguaje, sino más bien —como se expuso más arriba— con la exigencia metodológica de pensar la “autonomía de la lengua”, como una condición fundamental que garantice la posibilidad de la cientificidad de la disciplina que la estudie: la lingüística. Esa autonomía implica retirar el trabajo del signo de las prácticas conscientes de la comunidad de habla (retirar del espacio público la arbitrariedad del signo). Esto es precisamente lo que será puesto en

²⁰ *Ibid.*, p. 20.

²¹ *Ibid.*, p. 21.

²² En cierto modo Saussure lo anuncia ironizando: “la palabra escrita se mezcla tan íntimamente a la palabra hablada de que es imagen, que acaba por usurparle el papel principal; y se llega a dar a la representación del signo vocal tanta importancia como a este signo mismo. Es como si se creyera que, para conocer a alguien, es mejor mirar su fotografía que su cara.” *Curso de lingüística general*, p. 51.

²³ “Habría, pues, con sólo gesto, pero desdoblado, que leer y escribir. Y no habría entendido nada del juego quien se sintiese por ello autorizado a añadir, es decir, a añadir cualquier cosa. No añadiría nada, la costura se mantendría. Recíprocamente tampoco leería aquel a quien la ‘prudencia metodológica’, las ‘normas de la objetividad’ y las ‘barandillas del saber le contuvieran de poner algo de lo suyo. Misma bobería, igual esterilidad de lo ‘no serio’ y de lo ‘serio’.” “La farmacia de Platón”, en *La diseminación*, Fundamentos, Madrid, 1997, p. 94.

cuestión por Bajtín²⁴, y la crítica de la jerarquía constitutiva del signo es el asunto medular de su concepto de *carnavalización*.

3. Escritura y carnavalización

Según Bajtín, las prácticas festivas del pueblo pueden ser consideradas en relación al orden oficial impuesto, precisamente como una manera de alterar ese orden en el plano del lenguaje²⁵. ¿Por qué el pueblo? ¿Por qué en el lenguaje? Se trata históricamente hablando del pueblo como estamento social excluido de la lógica oficial del poder en todas sus formas. La relación del pueblo con el poder consiste esencialmente en la relación con una imposición, una lógica “extraña”, ajena a la cultura popular, y por lo tanto se infiere que el pueblo es un sujeto que constituye una especie de “afuera” interno de la sociedad. No podría decirse que el pueblo se encuentra simplemente excluido del orden sino, por el contrario, incorporado como paciente de ese orden, pero esa misma condición lo dispone en una relación de exterioridad con respecto a la lógica del poder, a la *seriedad* de lo oficial. Ahora bien, el hecho de que esa exterioridad se exprese en el lenguaje popular, es decir, que se manifieste ante todo en el ámbito mismo de la *expresión*, es lo que nos debe llamar la atención aquí. En ese lenguaje lúdico, que ejerce la ironía, la parodia, la burla y el grotesco de las formas oficiales, el pueblo se apropia de su propia exterioridad con respecto a lo oficial, se transforma en el sujeto estético de su no correspondencia con las formas instituidas. Incluso se consideró en la época que esas prácticas festivas eran convenientes a la institución del poder, pues permitían un “desahogo” a

²⁴ “Hay algo que intente con mayor resolución derribar a Saussure y devolver el discurso a su base social que la filosofía del lenguaje de Bajtín?” Terry Eagleton: “Carnaval y comedia: Bajtín y Brecht” en Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria, Cátedra, Madrid, 1998, p. 230.

²⁵ “Durante milenios, el pueblo ha sido favorecido por derechos y libertades provenientes de las imágenes cómicas de la fiesta y en las cuales encarnaba su propio espíritu crítico, su desconfianza ante la verdad oficial, sus mejores esperanzas y aspiraciones. Se puede afirmar que la libertad era menos un derecho externo que el contenido más interno de las imágenes, el lenguaje del habla osada que se había elaborado en el curso de varios milenios, un habla que se expresaba sobre el mundo y sobre el poder sin evasiones ni silencios.” *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1995, p. 242.

los oprimidos²⁶. Pero de esa manera el pueblo manifiesta la *no correspondencia del poder consigo mismo*. Es así como, al menos desde la modernidad, es posible reconocer en ese aspecto de la cultura popular medieval un coeficiente crítico. No se debe pensar, sin embargo, que un lector moderno como Bajtín supone en esas manifestaciones el ejercicio de una especie de lucidez crítica, una voluntad política consciente. Al contrario, se trataría más bien de una práctica destinada en gran medida a conjurar el miedo: “La degradación del sufrimiento y del miedo —escribe Bajtín— es un elemento de gran importancia en el sistema general de las degradaciones de la seriedad medieval, totalmente impregnada de miedo y sufrimiento”²⁷. Entonces, la práctica que hoy identificamos en general como lúdica, no corresponde a la diversión en el sentido actual, sino que responde a una necesidad. Y se trata de una necesidad que se cumple en el lenguaje de la degradación.

“El lenguaje —ha dicho Bajtín— se deduce de la necesidad del hombre de expresarse y objetivarse a sí mismo”²⁸. Nótese que, como ya hemos comentado, no se privilegia la necesidad instrumental de “comunicarse” (lo cual supone tanto la pasividad instrumental del lenguaje como la previa constitución auto consciente del sujeto de la enunciación), sino de objetivarse, esto es, de reconocerse. El punto es que en el caso de la subjetividad a la que le han sido negadas social o culturalmente las pautas oficiales de reconocimiento, aquella objetivación sólo puede tener lugar en la práctica misma de expresarse. Se trata, pues, de la producción de la “identidad” de aquél que sólo puede objetivarse a sí mismo alterando (en ocasiones hasta lo monstruoso, en una especie de singularidad absoluta que resulta de una

²⁶ “Estas diversiones medievales, desenfundadas y muy chocantes para nuestro gusto, en las que se veía una continuación de las Saturnales romanas fueron defendidas incluso por grandes personalidades intelectuales de la iglesia quienes veían en ellas una especie de válvula de escape que debía abrirse de vez en cuando para el pueblo y el clero bajo.” Leander Petzoldt: “Fiestas carnavalescas. Los carnavales en la cultura burguesa a comienzos de la edad moderna”, en *La Fiesta. Una historia cultural desde la antigüedad hasta nuestros días*, Uwe Schultz (editor), Alianza, Madrid, 1993, p. 159-160.

²⁷ *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, p. 157. El historiador Georges Duby ha escrito un libro sobre el medioevo centrado precisamente en el miedo, y señala que difícilmente podrá encontrarse en la historia de la humanidad una época en que las condiciones de vida hayan sido más terribles. Cf.: *Año 1000, año 2000. La huella de nuestros miedos*, Andrés Bello, Santiago de Chile, 1995. Véase también, del mismo autor, en *El año mil. Una interpretación diferente del milenarismo*, Gedisa, Barcelona, 2000, el tratamiento que hace Duby del problema del mal en el medioevo.

²⁸ “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, p. 256.

desviación) las formas sancionadas positivamente por la autoridad o por los patrones culturales dominantes. La teoría moderna sobre el texto de la novela no puede dejar de reconocer aquí el proceso de conquista de la *autoconciencia* como un proceso crítico, en el que se expone estéticamente la “falla” del poder, el artificio del mundo. Si se considera que la novela implica un proceso en virtud del cual la conciencia objetiva —y en eso desnaturaliza— sus propias formas de aprehender lo real, entonces el carnaval ofrece una poética de la alteridad que permite pensar la manera en que la conciencia se cumple como autoconciencia alterándose con respecto a una supuesta “identidad”. La conciencia y lo literario se encuentran en la falla del ser: “En la exotopía de la palabra literaria se expresa la distancia respecto al propio ser, una distancia constitutiva de la conciencia humana. La conciencia y la autoconciencia comportan (...) una alteridad que se expresa en la palabra como realización de la conciencia y de la autoconciencia”²⁹. La palabra literaria sirve a la conciencia de que la identidad es siempre ajena, que el “yo” sólo puede aprehenderse a sí mismo como *pretensión*, como impostura o retórica. “Mi yo de dos letras”, escribía Beckett a propósito de la parodia de la identidad. Pero en Bajtín no se trata de la disolución del yo como si se estuviese descubriendo su condición de espejismo, sino que efectivamente el “yo”, como ese polo ideal de la identidad —cuyo estatuto el empirismo del siglo XVIII no logró resolver— es siempre el resultado de un desplazamiento, un descentramiento: “el yo es desde sus orígenes algo híbrido, un cruce, un bastardo. La identidad es un injerto”³⁰. Insistamos en esta idea. No afirmamos algo tan prosaico como “el yo no existe” porque es sólo ropaje, pues una sentencia de este tipo seguiría sosteniendo implícitamente la diferencia simple entre significante y significado, y en eso la verdad del original en su idealidad, sustraído en su ser a la representación. El “yo” existe como lenguaje, pero también como *conciencia del lenguaje* (el yo de la enunciación sabe de sí como el yo de un enunciado posible) y en eso consiste propiamente la autoconciencia. Ésta es siempre un desvío, pero con un rendimiento manifestativo, porque si al cabo la identidad es una

²⁹ Augusto Ponzio: *La revolución bajtiniana*, pp. 51-52.

³⁰ *Ibid.*, p. 27. “Llegamos a nuestro ‘propio’ discurso a través de un itinerario que desde la repetición, imitación, estilización del discurso ajeno, lleva a ironizarlo, parodiarlo y criticarlo (...).” *Loc. cit.*

máscara, lo cierto es que no se trata de una máscara que oculta, sino que hace aparecer; porque el ser sólo se manifiesta desplazado del original. Las máscaras son máscaras de máscaras. Pero, si sólo existen máscaras, si cualquier forma de ser o de identidad se ofrece a la conciencia vestido o travestido con un cuerpo retórico, ¿cómo es que no se disuelve todo el lenguaje en una absoluta arbitrariedad? ¿Cómo puede ser la máscara todavía un *objeto* para la conciencia que reconoce en ella una operación efectiva sobre un real alterado? En suma: ¿qué tipo de *necesidad* se da en el lenguaje después de la carnavalización?

El principio de la carnavalización es la *inversión* o lo que se conoce como la lógica del “mundo al revés”, y que consiste en que “dos objetos contrapuestos se cambian las señales dominantes”³¹. Tal como señala Lotman, se trata de un recurso empleado frecuentemente en las artes figurativas, por lo que supone siempre, en algún grado, un principio de realidad operando en el receptor. Ahora bien, los elementos que constituyen en cada caso la oposición no están absolutamente determinados o establecidos de antemano. Ciertas oposiciones son recurrentes: hombre-mujer; humano-animal; adulto-niño; príncipe-mendigo; etc., pero el principio de la oposición binaria se puede desarrollar sin un límite *a priori*. En todo caso, el efecto de la carnavalización a un nivel lógico consiste en una alteración del “orden natural” conforme al cual los seres habían sido conocidos y determinados en su esencia. Sin embargo, en sentido estricto, lo que se altera no es la naturaleza de las cosas, sino la forma en que ésta ha sido fijada en identidades cuya rigidez no es natural. El principio del “mundo al revés” opera, pues, sobre un mundo cuya dinámica se ha detenido, y en consecuencia la “naturaleza” alterada es más bien el

³¹ Yuri Lotman: *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, Gedisa, Barcelona, 1999, p. 112.

³² “La teoría general del carnaval como una inversión de oposiciones binarias, presentada por Bakhtin, ha sido apoyada por la investigación etnológica contemporánea dedicada a los rituales de la inversión de posición social.” V.V. Ivanov: “La teoría semiótica del carnaval como inversión de opuestos bipolares”, en *¡Carnaval!*, U. Eco, V.V. Ivanov y M. Rector, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, p. 21. El mundo sometido al orden oficial ha expulsado la dinámica del deseo, y así se puede entender el que la contraposición hombre/mujer sea privilegiada en el carnaval: “La inversión de la oposición binaria hombre/mujer, que es esencial para los esquemas cosmogónico y escatológico de la mitología Ainu así como para otras tipológicamente parecidas, resulta ser un factor determinante en un gran número de ritos de carnaval que incluyen una inversión de status.” *Ibid.*, p. 22.

resultado de un efecto histórico-social del poder disciplinante³².

La carnavalización de oposiciones binarias consiste en el intercambio estético, espectacularizante, de las identidades. Esta especie de relativización retórica de las identidades sólo es posible en la medida en que se reconoce o se supone una relación interna —o incluso “original”— entre los polos de la oposición, de tal manera que precisamente en su oposición se corresponden entre sí. Se supone, pues, una suerte de *unidad* anterior a la oposición. Si procediésemos a suprimir simplemente esa unidad, la oposición binaria carecería de todo sentido y sería incluso irreconocible. Las identidades establecidas son el producto de una violencia originaria (en un tiempo irremontable que no tiene continuidad con el presente) sobre esa unidad, y es precisamente ésta la que hace posible ahora en intercambio, la inversión. La dimensión retórica de esas identidades relativas debe ser explicada también.

El sentido de la violencia sobre la unidad originaria irrepresentable consiste en su manifestación o aparición en el universo finito de los hombres. De aquí que la violencia misma como escena sea irrepresentable³³. La carnavalización tiene lugar en virtud de esa unidad original irrepresentable, precisamente en tanto que unidad constitutivamente imposible de restituir.

En cierto sentido la historia sería en la modernidad, portadora de un cierto efecto de “carnavalización”, en cuanto que la extinción, el agotamiento de las respectivas *épocas* deja a sus personajes y discursos en el descampado de un tiempo vacío y lineal, que transcurre sin solución de continuidad. Se describe de esta manera el nihilismo que Nietzsche diagnosticó para la humanidad europea a fines del siglo XIX, con el auge del historicismo. Las formas que una época dispone para que la vida se resuelva en ella ahora “son sólo ilusiones”, desvían el sentido de lo que es la idea suprema de lo justo pues movilizan a los hombre en su nombre cuando en verdad se estaba muy lejos de su realización, las formas que la vida asume ennegrecen y oscurecen. Por eso escribe Nietzsche: “La Historia, concebida como ciencia pura y

³³ También porque el efecto de un acto de violencia, diferencia de lo que ocurre en una situación de fuerza, es siempre un corte.

³⁴ *Sobre la utilidad y desventaja de la ciencia histórica para la vida* [1874], en Nietzsche (traducciones de Joan B. Llinares Chover y Germán Meléndez Acuña), Península, Barcelona, 1988, p. 62. “Así como el romano del tiempo de los Césares se convirtió en no-romano frente al orbe que estaba a su disposición; así como se disolvió en la marea

convertida en soberana, sería para la humanidad una especie de cierre y balance de la vida³⁴. La lucidez alcanzada por la conciencia mediante la ciencia histórica produce un efecto devastador, pues allí en donde hubo fe, heroísmo y pasión, el hombre de la conciencia lúcida sólo ve fanatismos, fatuo orgullo, disfraces y escenarios pronto a ser desmantelados. Es como si, de pronto, una cierta banalidad cruzara toda la empresa humana de la historia, y entonces quien contempla este desfile, quizás si en un primer momento con escándalo, dejará pronto que una ironía desazonante se apodere de su ánimo. Pero es necesario diferenciar este "carnaval", que resulta de la pura evanescencia del sentido, de la carnavalización bajtiniana, en la que precisamente se recupera la relación al sentido como algo constitutivamente pendiente.

Concierto Barroco, de Alejo Carpentier, *Los perros del paraíso*, de Abel Pose, *Gran teatro del fin del mundo*, de Homero Aridjis son, por ejemplo, obras legibles desde la operación de carnavalización. El tiempo histórico parece espacializarse en un gran escenario, y las identidades devienen disfraces actuando parlamentos. El devenir histórico tal como lo conocemos parece aquí haberse detenido, pero ello no significa —como sí ocurriría con una mirada desde la modernidad europea— la imponencia del presente, como tiempo vacío proyectado hacia un futuro (el del "progreso") también vacío, sino que el pasado irrumpe en el presente, no como las ruinas de lo que un día fue, sino como los retazos del presente; gigantesca alegoría de la identidad, fruto de la alteridad. Por cierto, el espectáculo de la espacialización de la historia, una suerte de agolpamiento del pasado en un presente que ha dejado de transcurrir por un momento, tiene un efecto de fin, como si se tratara de algún desenlace. Debemos dar cuenta de ese viso apocalíptico.

Decíamos anteriormente que en la concepción logocéntrica del signo, existe una *diferencia temporal* que lo constituye, diferencia que asegurando la "posteridad" del significante, garantiza su referencia a un objeto mediante el concepto. Pues bien, se sigue de esto que la supresión de la diferencia temporal ha de provocar una catástrofe en el orden del

de lo ajeno que irrumpía y degeneró en carnaval cosmopolita de los dioses, las costumbres y las artes, por fuerza le pasa también al hombre moderno que se hace organizar constantemente por sus artistas históricos la fiesta de una exposición mundial; se ha convertido en espectador que goza y deambula y se encuentra ahora en una situación en que ni aun grandes guerras y revoluciones pueden apenas cambiar nada por un instante." *Ibíd.*, p. 77.

sentido, con características apocalípticas. El Apocalipsis es de hecho un tema posible, en cuanto que puede ser un asunto narrativo para una novela. Estamos de acuerdo en que los novelistas que emplean elementos apocalípticos "crean ficciones globales de orden histórico, dramas universales que asignan valor moral a los acontecimientos aislados y a la conducta individual"³⁵. Proyectando esta aseveración, se podría decir que hay una dimensión apocalíptica en toda ficción narrativa, en la medida en que las individualidades y contingencias se articulan en función de un devenir de sentido que excede la voluntad y comprensión de los personajes, y cuya existencia está "subordinada" al cumplimiento de ese sentido en curso³⁶. En este mismo sentido, toda forma de consciencia acerca de las "formas narrativas" de la existencia interrumpe el devenir apocalíptico en la medida en que impide cualquier *acontecimiento*. Sin embargo, el viso apocalíptico que reconocemos en la carnavalización consiste en que todo ingresa en el plano escénico de la exterioridad significativa. Es decir, asistimos a un Apocalipsis de valor invertido: no se trata del desenlace revelador de la totalidad de la historia en curso, sino más bien —como ya se sugería más arriba— de la recuperación del sentido en curso debido a la puesta en cuestión del significado dominante. La obra debe ser *interpretada*. La inversión carnavalesca de identidades contrapuestas exhibe la "falla", y para ello incorpora el lenguaje del otro, que no es sólo aquél que permanece en la exterioridad, sino que se constituye a partir de su imposibilidad de coincidir con el patrón³⁷. El lenguaje carnavalizado no es, pues, la forma "irreverente" como se expresa y comunica el excluido, sino es el medio de su propia objetivación, la forma en que lleva a saber de sí; *su mismidad es su otredad*. La carnavalización es el desmantelamiento de lo *Uno* mediante su alteración. Lo Uno es el código de Dios y opera como prohibición por cuanto la opacidad de la identidad es un límite.

³⁵ Louis Parkinson Zamora: *Narrar el Apocalipsis. La visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 14.

³⁶ "La insistencia en una conexión entre cierre narrativo y revelación histórica es otra causa de tensón en la narrativa apocalíptica." *Ibíd.*, p. 27. Ni el narrador ni los personajes trascienden la "revelación" en la que la novela alcanza su desenlace y cumplimiento. Se trata, en el fondo, de la exigencia clásica de unidad de la obra como necesidad interna de todos sus elementos, ya presente para la tragedia en la *Poética* de Aristóteles.

³⁷ "La alteridad de la palabra literaria se produce a través de la relación de la literatura con lo que no es literatura, y que no entra en los límites de la cultura oficial." Augusto Ponzio: *La revolución bajtiniana*, p. 53.

“La descripción realista, la definición de un tipo, la creación de un personaje, la textura de un tema: todos estos elementos del relato narrativo y descriptivo pertenecen al intervalo 0-1; son, por consiguiente, *monológicos*. El único discurso en que la lógica poética 0-2 se realiza integralmente es el del carnaval: quebranta las leyes del código lingüístico, así como las de la moral social, adoptando la lógica del fantasma”³⁸. La diferencia entre 0-1 y 0-2 no es una cuestión de “contenido”; sino que la lógica 0-2 es algo que —para decirlo de alguna manera— “le ocurre” a 0-1. La oposición binaria también existe, por cierto, en 0-1, pero se trata de una oposición simple, entre identidades cerradas sustancialmente sobre sí. Es decir, 0-1 es la lógica de la identidad, la subordinación a Uno como contenido que gobierna el plano de la representación en la medida en que se reserva en su donación porque su ser está más allá del lenguaje que lo expresa. La poética 0-2 duplica la identidad en una contraposición que no se puede resolver, y de esa manera lo uno ingresa en el lenguaje, su trascendencia se hace inmanente al proceso de la significación. Entonces, la transgresión que implica 0-2 se pliega sobre 0-1, opera una alteración de la identidad, la saca de su ensimismamiento hacia el doble que exhibe su artificio, de lo contrario se disolvería en la arbitrariedad. Kristeva advierte en este punto: “Cabe insistir sobre esta particularidad del dialogismo como *transgresión que se da una ley*, para distinguirlo de un modo radical y categórico de la pseudo-transgresión de que da pruebas cierta literatura moderna erótica y paródica”³⁹. La pseudo-transgresión resulta ser, después de todo, una compensación del monologismo, porque se deja leer por entero de modo narrativo (no supera el intervalo 0-1); no incorpora lo propio del dialogismo: la alteración de la norma (su “desgarramiento”) y una relación de términos que se oponen y parodian entre sí. Por eso la novela polifónica se hace “ilegible”. La diferencia 0-1 se reduce a la identidad del Uno consigo mismo, en cambio la diferencia 0-2 corresponde al doble, a la “identidad” alterada del doble. La carnalización es, pues, un cuestionamiento a la idea de una trascendencia absoluta cuya esencia es el Uno.

³⁸ J. Kristeva: *El texto de la novela*, p. 127.

³⁹ Loc. cit.

Segunda parte Temporalidad y sentido

I. Barroco y carnaval: tiempo circular y tiempo lineal

“El carnaval es casi la representación del paganismo en sí frente al cristianismo, hecha, creada, en una época acaso más pagana en el fondo que la nuestra, pero también más religiosa.”

Julio Caro Baroja: *El Carnaval*

1. La “dialéctica” regeneradora de la naturaleza

El carnaval exhibe ciertas características en las que no podemos dejar de reconocer “lo barroco”. Implica, por lo pronto, una estética materialista propia del *realismo grotesco*. El término deriva de la palabra *grotta* (gruta), y fue creado para nombrar cierto tipo de ornamentos (con una estética que parecía muy extraña a la época) encontrados hacia el final del siglo XV en Roma durante unas excavaciones. Ahora bien, aquel realismo consiste precisamente en una *operación de lenguaje* a la que resulta esencial el concepto de *degradación*, lo cual no significa sólo un desplazamiento desde lo espiritual y elevado hacia lo material y bajo, sino más bien que lo espiritual es *arrastrado hacia lo material*. “El carnaval, lo paródico y el lenguaje familiar (desinhibido), conformarían la estética del realismo grotesco, cuyo rasgo sobresaliente sería la degradación, o sea, ‘la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal o abstracto’”¹. ¿Cuá-

¹ Javier Huerta Calvo: “Lo carnavalesco en la teoría literaria de Mijail Bajtín”, en *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1989, p. 25. En el artículo “El código y el mensaje del carnaval: Escolas-de-samba”, Mónica Rector refiere con sintética precisión la etimología de la palabra *carnaval*: “En términos de etimología, según Antenor Nascentes (1932), al principio el carnaval se refería al martes de absolución. A partir de ese día, la Iglesia prohíbe comer carne (del latín *levare*). Según Perocchi,

les son las propiedades del lenguaje en virtud de las cuales se lleva a cabo esta operación de degradación? Pues, sin duda, se nos ofrece aquí una relación interna entre la degradación y la representación, no sólo en cuanto que todo acto de degradación, en la medida en que opera sobre un plano simbólico, implica un ingrediente escenográfico o teatral, sino también en el sentido de que el gesto mismo de representar pudiera ser degradante.

Podemos entender el “degradar” como la acción de menoscabar, de poner por debajo de una determinada condición en la que algo o alguien era reconocido, sin embargo el término refiere también una cierta operación de *ajuste*, como si se tratara de la restitución de un “orden natural” que hubiese sido transgredido artificiosamente o de una naturalidad que ha devenido ella misma artificio². Así, lo artificioso de la carnavalización y, en general, de la mascarada barroca, se debe a que toma cuerpo precisamente en ese orden de cosas que se trata de degradar. Entonces, la pregunta que recién formuláramos acerca de las propiedades del lenguaje se relaciona esencialmente con otra cuestión, a saber, la que interroga por el *sentido de la degradación*. En efecto, ésta no ha de entenderse sólo a partir de la burla y de la disolución de la seriedad (expuesta la farsa), sino que tiene la degradación carnavalesca un contexto cultural que le otorga sentido. “En el carnaval se instaura una forma sensible, recibida de una manera semireal y semiactuada, un *modo nuevo de relaciones humanas*, opuesto a las relaciones socio-jerárquicas todopoderosas de la vida corriente (...) Todo lo que la jerarquización cerraba, separaba, dispersaba, entra en contacto y forma alianzas carnavalescas”³. En senti-

la palabra carnaval proviene de carnelevamen, luego modificada a carne vale. En Pisa, tenían *carnelevare*, en Nápoles *karnolevare*, en Sicilia *karnilivare*”, en *¡Carnaval!*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989. Una historia de las interpretaciones acerca del origen de la palabra “carnaval” se encuentra en *El Carnaval*, de Julio Caro Baroja, Alianza, Madrid, 2006, pp. 35-50.

² “Para el Renacimiento, el término grotesco, empleado para designar un determinado arte ornamental, sobre la base de estímulos recibidos de la antigüedad, encerraba no sólo el juego alegre y lo fantástico libre de preocupación, sino que se refería al mismo tiempo a un aspecto angustioso y siniestro en vista de un mundo en que se hallaban suspendidas las ordenaciones de nuestra realidad, quiere decir, la clara separación de los dominios reservados a lo instrumental, lo vegetal, lo animal y lo humano; a la estática la simetría y el orden natural de las proporciones.” Wolfgang Kayser: *Lo grotesco, Su configuración en pintura y literatura*, Nova, Buenos Aires, 1964.

³ Mijail Bajtin: “Carnaval y literatura. Sobre la teoría de la novela y la cultura de la risa”, en *Revista de la Cultura de Occidente*, 1971, Vol. 23, número 129, p. 313.

do estricto, en el carnaval realidad y actuación no se oponen, sino que *la realidad comparece actuada*. La actuación como representación degrada en cuanto que expone la pretensión de aquella realidad, como mascarada y como farsa. Esto no significa que en el carnaval las jerarquías y los órdenes que rigen la vida social se denuncien como injustos o impropios, porque no se propone otro orden que el existente. ¿Cuál es, pues, el sentido de la farsa? La existencia de carnaval “se sitúa por fuera de los carriles habituales, es una especie de ‘vida al revés’, ‘un monde à l’envers’”⁴. Es decir, el carnaval implica una modificación radical en la *manera de relacionarse* con la realidad y sus órdenes habituales, casi podría decirse que se trata de un cambio radical de “actitud”, en que los órdenes y las jerarquías habitualmente dignas de la mayor seriedad, son objeto de degradación. No debe verse en esto simplemente una descarga psíquica del peso que las reglas imponen a la conciencia del individuo, pues al reducir psicológicamente el acontecimiento del carnaval, no comprenderíamos el complejo sistema de formas y de ritos que lo constituyen. Es decir, tal psicologismo asignaría en la comprensión del fenómeno un protagonismo a la conciencia individual que culturalmente ésta no tenía. En sentido estricto, degradar la realidad es aquí una manera de relacionarse con ella y, más aún, de renovar esa misma relación. Esta idea de renovación, de *renacimiento* es fundamental.

El renacer implica volver a la vida y por lo tanto, ante todo, morir. La degradación es un fenómeno concreto, físico, en virtud del cual lo espiritual es *arrastrado hacia la materia*, el espíritu cede su lugar a la materia. La muerte en este caso no ha de entenderse como la “separación” simple de espíritu y cuerpo, sino más bien como el proceso por el cual el espíritu termina por hacerse uno con el cuerpo, el espíritu muere de puro cuerpo⁵. Por lo tanto, la muerte no se reduce a ser un acontecimiento puntual en el que adviene lo otro que la vida, sino que se trata de un proceso silenciosamente siempre en curso, que deviene acontecimiento signado en el tiempo en virtud de operaciones que los seres humanos realizan en el plano ritual-simbólico (luto, sepelio, entierro o

⁴ *Ibid.*, p. 312.

⁵ En este sentido, el cuerpo lleva siempre la muerte consigo, no sólo por definición (porque tenemos un cuerpo hemos de morir una vez), sino que el cuerpo está siempre en un proceso de muerte, de degeneración y arruinamiento, camino a una grotesca rigidez.

cremación, etc., actos que tienden a hacer de la muerte tanto algo reconocible como separado de lo "cotidiano"⁶. Ahora bien, si entendemos la muerte sólo como un proceso de degeneración material, entonces el tiempo de la "vida", el tiempo de la naturaleza en general, es unidireccional e irreversible, a la vez que la muerte sería algo que ocurre lejos de la vida y de los vivos, no teniendo éstos con la muerte otra relación que el hecho de que la muerte "les pasa". Pero la muerte tiene un sentido que sólo puede ser humano, más aún, la muerte sólo es a partir del sentido que tiene entre los seres humanos. Podría decirse que *la muerte del hombre es la naturaleza*, pues se trata precisamente de la relación que el hombre sostiene permanentemente con la naturaleza propiamente tal, y que no conserva con ésta otra relación (piénsese en la condición del hombre como criatura de la naturaleza, es decir, con un cuerpo y, por lo tanto, mortal).

Si todo ritual de degradación es en alguna medida un ritual de muerte, entonces dicho ritual no es —contra lo que pudiera pensarse a una primera consideración— la disolución de las instituciones sociales en el curso implacable de la muerte, sino, por el contrario, la operación que posibilita *el ingreso de la naturaleza en la cultura*. Al menos, sería éste el sentido del Carnaval: "En la base del acto ritual de entronización-desentronización se encuentra la quintaesencia, el núcleo profundo de la percepción del mundo carnavalesco: *el pathos de la decadencia y el reemplazo, de la muerte y el renacimiento*. El carnaval es la fiesta del tiempo destructor y regenerador"⁷. La entronización bufa (los "reyes por un día") es por lo tanto un aspecto clave para la comprensión del carnaval: el tiempo del carnaval se abre en medio del tiempo cotidiano, para que tenga lugar el encuentro de cultura y naturaleza, en virtud del cual aquella recibe la impronta de

⁶ Al respecto Giorgio Agamben señala, citando investigaciones antropológicas, que según ciertas creencias "el primer efecto de la muerte es transformar al muerto en un fantasma (...), es decir, un ser vago y amenazante que permanece en el mundo de los vivos y vuelve a los lugares frecuentados por el difunto. La finalidad de los ritos fúnebres —en lo que están de acuerdo todos los estudiosos— es asegurar la transformación de ese ser incómodo e incierto en un antepasado amigable y poderoso, que vive en un mundo separado y con el cual se mantienen relaciones ritualmente definidas", *Infancia e Historia*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2001, p. 119. En relación a este mismo tema de la relación espacial que se mantiene con el muerto como ser que habita en otro tiempo, el fenómeno latinoamericano de la animita resulta interesante de considerar.

⁷ M. Bajtín, *Ibid.*, p. 315.

la finitud⁸. No se trata de afirmar o negar algo (algún contenido), sino de *celebrar el cambio* como el movimiento permanente entre uno y otro: "proclama en la felicidad la relatividad universal" de todo lo que pertenece a la cultura. De aquí que el carnaval y todo lo que lo caracteriza no podría ser pensado como un estado permanente de existencia para los hombres, ni siquiera como un estado preferible, pues recibe todo su sentido desde la regulación oficial de la vida social y cultural de los hombres. En cierto modo, el carnaval es un estado de excepción con una función cultural.

Las instituciones sociales (leyes, cargos, costumbres, valores, etc.) no son "naturales" y en ese sentido están "muertas", existen alejadas de la dinámica que es propia de la vida. Sin embargo, con el disciplinamiento instituido y la normalización cotidiana de la vida, se trata de una muerte no natural, una muerte sin renacimiento, porque no implica un retorno a la fuente de la vida, sino más bien una *interrupción*. En el carnaval se infunde a las formas estáticas y rígidas de la sociedad una muerte natural, de aquí que sea considerado como una fiesta de reconciliación con la naturaleza. A la vez que lo que aquí llamamos "muerte natural" sólo es tal por sus efectos en el mundo de la cultura (piénsese por ejemplo en las fiestas de fin-cambio de año). En la naturaleza nada se termina definitivamente, sino que dada la teleología interna (en sentido estricto, immanente) que la constituye, la mutación y la transformación rigen los procesos de la vida. Pero esta manera de pensar la vida en la naturaleza se proyecta más allá de lo que es dado experimentar al ser humano. En este sentido, siendo la muerte (es decir, la finitud de la cual es portador el cuerpo) la relación irreducible de lo humano con la naturaleza, aquél desarrolla su existencia a una distancia de la naturaleza imposible de remontar.

Ahora bien, esta celebración del relativismo de todas las identidades y también de la contingencia de todo lo establecido, encuentra un

⁸ Según el historiador medievalista Jacques Le Goff: "En los primeros siglos del cristianismo, el Dios cristiano había vuelto a poner a la naturaleza en su sitio. Era su creación y su criatura, y estaba desacralizada. Ya no estaba poblada de dioses, ya no era todo poderosa." *El Dios de la Edad Media*, Trotta, Madrid, 2004, p. 66. Y más adelante señala: "El hombre cristiano medieval es el producto de un violento rechazo de la ideología antigua definida y condenada con el nombre de paganismo." *Ibid.*, p. 70. Esto es claro desde la perspectiva de una historia de las ideas, pero hay que considerar que en la Edad Media, sobre todo en la primera época, la religiosidad campesina comprende elementos provenientes de la tradición pagana romana y germánica, que se contraponen en muchos aspectos al cristianismo.

lenguaje en las imágenes carnavalescas. Es lo que en términos generales se ha denominado la *mascarada*. Las imágenes carnavalescas siempre son dobles: "reúnen los dos polos del cambio y de la crisis: el nacimiento y la muerte (...), la bendición y la maldición (...), el elogio y la injuria, la juventud y la decrepitud, lo alto y lo bajo, la cara y la espalda, la sabiduría y la tontería". El carácter ambivalente de las imágenes carnavalescas tiene una finalidad que en sentido estricto no consiste en intentar "representar" a la naturaleza, sino más bien de entrar en relación con ésta a través de la degradación del orden social por obra de la representación, como degradación de lo establecido. El resultado es lo grotesco: "el verdadero grotesco —escribe Bajtín— se esfuerza por expresar en sus imágenes la evolución, el crecimiento, la constante imperfección de la existencia: sus imágenes contienen los dos polos de la evolución, el sentido del vaivén existencial, de la muerte y el nacimiento"⁹. Es en este sentido que, como señalamos más arriba, no hay una representación de la degradación, sino que la representación es ella misma la degradación. La representación subsume la realidad en el proceso incesante de recambio natural, lo cual implica que en cierto modo nada queda fuera de la representación pues, como ya se ha señalado, incorpora los dos polos extremos del proceso y con ello el proceso mismo en su totalidad (subsumido el ser en el *despliegue* de todas sus manifestaciones posibles).

El carnaval hace del mundo humano por completo una especie de "representación". He aquí un elemento de indudable naturaleza barroca. Sin embargo, cabe aquí plantear una cuestión que a la postre resulta fundamental para dirimir si es verosímil o no proponer una relación entre el carnaval y el barroco (es decir, la posibilidad de considerar el carnaval como una representación barroca). Si en el carnaval el lugar del mundo es la representación como mascarada ambivalente, ¿cuál es el lugar de la representación misma? El lugar central del carnaval "sólo podía ser la plaza, pues era, por su concepción, universal y popular; todos deben tomar parte en el contacto familiar. La plaza era el símbolo de la cosa pública"¹¹. Cabe preguntarse, pues, ¿cuál es el sentido de este carácter *público* de la represen-

⁹ Bajtín, op. cit., p. 318.

¹⁰ M. Bajtín: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Barral, Barcelona, 1974, p. 52.

¹¹ M. Bajtín, "Carnaval y literatura", p. 321.

tación? ¿Es posible reconocer aquí la artísticidad, por decirlo de alguna manera, que es propia del barroco en cualquiera de sus manifestaciones estéticas?

Que el mundo acontezca como una "gran farsa" significa que acontece como un texto, mundo textualizado, es decir, fabulado. Dicho de otra manera, se hace explícita como tal la representación en la que consiste la vida humana, pues se trata de *vivir la representación* como tal: las reglas anónimas de la existencia devienen en una especie de "libreto" a imitar y parodiar, y los roles e identidades devienen personajes no sólo actuados, sino *sobreactuados*. En consecuencia, el carnaval implica la consciencia de la estructura social en la que se vive, la que al hacerse explícita deviene en algo parecido a la estructura de una ficción. En este sentido la plaza pública podría pensarse como análoga al espacio que corresponde a un gran escenario teatral. Sin embargo, y esta obviedad es lo fundamental aquí, *el carnaval no es una ficción*. Aquella especie de "dramatización" paródica de la vida no la debilitaba, no colaboraba con la lucidez nihilista que mucho más tarde caracterizará al hombre moderno: "El hombre medieval participaba al mismo tiempo de dos existencias separadas: la vida oficial y la del carnaval; dos formas de concebir el mundo: una de ellas piadosa y seria y la otra cómica. Ambos aspectos coexistían en su conciencia (...)"¹². Es decir, el espacio del carnaval es un espacio real, se podría decir que es la vida en un tiempo de fiesta, por eso es que debía existir en un tiempo diferente. Esto es muy difícil de concebir desde la mentalidad del hombre moderno, pues para éste la convivencia del mundo real con otros mundos posibles (con otras formas de ver y de experimentar la existencia) está dispuesta y fomentada por la ficción. Pero el carnaval no era una ficción, porque lo que allí ocurría era una suspensión del tiempo de la existencia oficial (tiempo de producción, lineal y reglado en sus prioridades, más aún, podría hablarse acaso de un tiempo articulado conforme a la lógica de las

¹² M. Bajtín: *La cultura popular*, p. 90. "El hombre de la Edad Media tenía *dos vidas*: la una *oficial*, monolíticamente seria y limitada, sometida a un orden jerárquico rígido, penetrado de dogmatismo, de temor, de veneración, de piedad, y la otra *de carnaval y de plaza pública*, libre, llena de risa ambivalente, de sacrilegios, de profanaciones, de envilecimientos, de inconveniencias, de contactos familiares con todo y con todos. Estas dos vidas estaban perfectamente separadas por límites temporales estrictos. Pero al mismo tiempo eran también dos vidas perfectamente lícitas", en "Carnaval y literatura", p. 325.

prioridades), mas no se trata de una suspensión ficticia, sino real, en sentido estricto se trata de una interrupción transgresora del tiempo de la producción. Esto es muy importante, a saber, el hecho de que el tiempo de la vida oficial, cotidiana, y el tiempo del carnaval, si bien son dos tiempos que se alternan en la vida del hombre medieval, no constituyen simplemente dos líneas paralelas, sino que se intersectan y se cruzan en un punto que espacialmente es la plaza pública. Cabe todavía preguntarse por la índole de aquel "tercer" tiempo en virtud del cual el interdicto de la mascarada interrumpe pero a la vez interviene positivamente la vida regular (conforme a los motivos de la renovación, la muerte y la resurrección, etc.).

Se trata, pues, de dos mundos inconmensurables, pero que sin embargo entran en relación en un espacio público concreto (he aquí una diferencia fundamental con los mundos ficticios de la literatura, por ejemplo), que en el carnaval se transforma en el gran "teatro del mundo". El mundo cotidiano, regular, gobernado por órdenes y jerarquías establecidas, es el mundo de los límites, de las cosas y de las acciones definidas y acotadas. Corresponde, pues, a lo que podríamos denominar el mundo de lo *discontinuo*. En él toda relación, toda comunicación, todo proceso se realiza entre lugares y sujetos no intercambiables entre sí, las relaciones entre cualquier tipo de identidad acontecen en el límite; pero, a la vez, de esta discontinuidad depende precisamente la subsistencia y estabilidad de la vida social en su conjunto. Considerando esto, podría entenderse el acontecimiento del carnaval como la emergencia de lo *continuo*, y tal sería la propiedad esencial de la naturaleza. Las identidades polares reconocibles en cualquier relación, especialmente en las relaciones de poder (relaciones, pues, ellas mismas instituidas), no resultan simplemente abolidas en el tiempo de carnaval, sino que se relativizan al ingresar la naturaleza —y con ella la muerte— en el espacio social. Porque la discontinuidad que es propia del orden social, afirma en último término la discontinuidad entre la vida y la muerte. Entonces, las máscaras, los trajes, las pantomimas, no enmascaran, no cubren, sino que, por el contrario, hacen aparecer los roles y las jerarquías que los sostienen en toda su frágil relatividad, por debajo de la cual sigue fluyendo imperecedera la naturaleza. De esta manera lo social recupera, cada cierto tiempo, un sentido de

trascendencia para el espacio-tiempo cotidiano¹³. El punto es que al estar la trascendencia vinculada en la experiencia humana con la naturaleza, la "dramatización" de aquella relación implica la irrupción del continuo en lo discontinuo y de esta manera la relación de trascendencia acontece bajo el sello de la *transgresión*. Trascendencia y transgresión, he aquí una relación clave para la comprensión de la dimensión religiosa del carnaval medieval. Huizinga expone lo que significa la imagen de la muerte en la Edad Media, especialmente en el "otoño" medieval (siglos XIV y XV). La muerte está permanentemente presente en la vida, pero como una alteridad que todo lo descompone y corrompe. Asistimos aquí a una especie de paradoja, pues pareciera que la exaltación de la vida eterna —y de la salvación que a ella conduce— se desarrolla desde una comprensión radicalmente materialista —como el mismo Huizinga señala— de la existencia concreta y cotidiana de los seres humanos. Es precisamente la vida terrena la que se encuentra penetrada por la muerte en cada momento: "El espíritu del hombre medieval, enemigo del mundo siempre, se encontraba a gusto entre el polvo y los gusanos. En los tratados religiosos sobre el menosprecio del mundo estaban conjurados ya todos los horrores de la descomposición"¹⁴. Por eso es que la salvación no se refiere sólo a la muerte en sí misma, sino a esta vida cruzada en su banalidad por la muerte, porque la muerte sólo es representable como decadencia y corrupción. Pero entonces, la idea de la vida eterna comprende en su seno aquella especie de obsesión materialista por la muerte. ¿Es posible separar absolutamente la esperanza de la salvación con respecto a la seducción e intensidad que ofrece el

¹³ Sostiene Bajtín que la representación del Olimpo "tiene un aspecto eminentemente carnavalesco: las familiaridades, los escándalos, las excentricidades, las in-desentronezaciones abundan. El Olimpo se transforma en una especie de plaza de carnaval (...)", en "Carnaval y literatura", p. 328. Al respecto es muy interesante la tesis de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, donde afirma que la invención de los dioses olímpicos no obedece al deseo de rebajar lo divino, sino, por el contrario, a la voluntad de *divinizar lo terrenal* humano. Es decir, en una época en la que el espacio-tiempo de lo humano clausura una relación con lo Otro como trascendencia, sólo queda duplicar el mundo y habitar a la vez el espacio mundano y el divino.

¹⁴ Johan Huizinga: *El otoño de la Edad Media*, Alianza, Madrid, 2003, p. 186. Pero Huizinga se pregunta: "¿Es realmente un pensamiento piadoso el que así se hunde en el horror del aspecto terrenal de la muerte? ¿O es la reacción de una sensibilidad demasiado fogosa, que sólo de este modo puede despertar de la borrachera que le produce el impulso vital?" *Ibíd.*, p. 187.

espectáculo de la existencia en toda su brutalidad? Acaso esta seducción materialista sea una condición necesaria para la formación de la subjetividad, que se constituye en su fuero interno precisamente por ese culpable anhelo de salvación y trascendencia.

En general, podría decirse que la transgresión del orden social cotidiano ha sido una característica distintiva de las expresiones paganas de la religiosidad. Ahora bien, el cristianismo es el primer movimiento religioso que no se reconoce en el acto concreto de la transgresión: "en conjunto, la religiosidad cristiana se opuso al espíritu de transgresión. La tendencia a partir de la cual un desarrollo religioso fue posible dentro de los límites del cristianismo está vinculado a esa relativa oposición"¹⁵. El mundo cotidiano del orden y las jerarquías establecidas es el mundo de lo discontinuo de la producción¹⁶, un mundo en donde la muerte en cierto sentido no existe, sino que más bien acontece, como algo otro, *venido desde afuera*: "Es, en relación al mundo discontinuo del trabajo, cuando la muerte se revela: para los seres, cuyo trabajo acusó la discontinuidad, la muerte es el desastre elemental, que pone en evidencia la inanidad del ser discontinuo"¹⁷. Se trata, en último término, de la inanidad de la conciencia, de la identidad personal constituida a partir de límites, definiciones y reconocimientos. De aquí entonces que el cristianismo afirme como un "principio" fundamental (la "buena nueva") la resurrección en cuerpo y alma como el triunfo definitivo sobre la muerte: "deseo de reencontrar esa discontinuidad perdida de la que tenemos el irreductible sentimiento de que es la esencia del ser (...), la humanidad intenta escapar del límite de la discontinuidad personal, que es la muerte, imagina entonces una discontinuidad que la muerte no alcanza, imagina la inmortalidad de los seres discontinuos"¹⁸. Estas observaciones extremadamente lúcidas de Bataille nos sirven para comprender la dimensión religiosa del carnaval, su raigambre pagana, el sentido trascendente

¹⁵ G. Bataille: *El Erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1992, p. 165. "En el estado pagano de la religión, la transgresión fundamentaba lo sagrado, cuyos aspectos impuros no eran menos sagrados que los aspectos contrarios. El conjunto de la esfera sagrada se componía de lo puro y de lo impuro. El cristianismo rechazó la impureza", *Ibíd.*, p. 168.

¹⁶ "El mundo organizado del trabajo y el mundo de la discontinuidad son un solo y mismo mundo", G. Bataille, *Ibíd.*, p. 166.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 167.

¹⁸ *Loc. Cit.*

de la transgresión del orden cotidiano y el estatuto fundamental de la muerte en todo ello.

En efecto, al hacer emerger el continuo de la naturaleza relativizando los roles e identidades sociales, el carnaval opera concretamente una mezcla y una confusión. Esto se relaciona directamente con el hecho de que el carnaval es algo que acontece en un espacio real (la plaza pública) y en un tiempo concreto (el tiempo interrumpido o suspendido del trabajo). De esta efectiva materialidad depende el carácter esencialmente *público* del carnaval¹⁹. En este sentido se entiende que el cristianismo haya producido un desplazamiento progresivo de la experiencia religiosa, desde lo público hacia la intimidad subjetiva del individuo, en la perspectiva de lo que podríamos denominar como una *desmaterialización* de la trascendencia y la consecuente afirmación de la discontinuidad entre lo profano y lo sagrado. Se trata de restarle un cuerpo concreto a la imagen o a la representación que opera como vehículo de la trascendencia, pues lo que la representación "representa" no puede ser figurado ni imaginado, porque en el fondo la representación en su dimensión religiosa trascendente es sólo un auxilio estratégico, pedagógico, y en último término político, hacia "algo" que está en un orden discontinuo de cosas. Por lo tanto, con respecto a la "representación" ya no se trata en lo inmediato de experimentar, sino más bien de "saber leer". Estamos aquí *ad portas* de la imagen barroca en que la experiencia propiamente tal está sujeta a la interpretación de un texto en el que la realidad se encuentra codificada.

Ahora bien, es precisamente en el denominado "siglo del Barroco", a saber, el siglo XVII, que el carnaval como acontecimiento público comienza a desaparecer. "El Renacimiento ve ya florecer una cultura de *fiestas de corte* y de *bailes de máscaras*, heredera de un cierto número de formas y de símbolos carnavalescos, pero cuyo objetivo es sobre todo exterior, decorativo"²⁰. Y es aquí, en esta especie de proceso de agotamiento cultural del carnaval como acontecimiento, que comienza a emerger la idea de *lo carnavalesco*. Las transformaciones

¹⁹ En este sentido, el carnaval medieval era ante todo una *experiencia*, y el hecho de pensarlo como un *espectáculo* (para un dios observador, por ejemplo), sería acaso una figura más bien moderna de comprender esa experiencia propiamente medieval de la existencia.

²⁰ M. Bajón: "Carnaval y literatura", p. 325.

aquí implicadas son múltiples y complejas. En lo esencial se trata de que el carnaval deviene en una *forma disponible*, lo cual significa básicamente dos cosas. Primero: comienza a constituirse en un *principio literario*; segundo: el carnaval se aleja hasta perder definitivamente su arraigo popular, y comienza a ser en Europa una figura de la significación para un público más bien culto: “desde la segunda mitad del siglo XVII [el carnaval] deja de ser casi por completo una fuente inmediata de carnavalización, cede ese papel a la literatura propiamente carnavalizada. En esta forma la carnavalización se convierte en una tradición puramente literaria”²¹. El carnaval deviene estrategia de la ficción.

Una vez constituida la categoría de la carnavalización, el lugar de la relación con la trascendencia deja de ser la plaza pública y pasa a ser propiamente el *pensamiento*. Que el nuevo espacio del carnaval sea, ahora como categoría, la literatura, comprende la constitución de la estética como relación *a distancia* con la realidad social concreta. La relación con la trascendencia queda sujeta a la normativa de aquello que el carnaval subsumía en un tiempo y en un espacio de radical relativización: la institución. No se trata simplemente de la relación con un afuera de lo cotidiano —acaso “ficticio”—, sino que la ficción es ella misma la relación. Nuestra tesis es que el espacio del carnaval corresponde en la modernidad al arte, especialmente a la literatura, por eso, señala Bajtín, “la parodia medieval no se parece en nada a la parodia literaria puramente formal de nuestra época. La parodia moderna también degrada, pero con un carácter exclusivamente negativo, carente de ambivalencia regeneradora”²². La experiencia colectiva de la alteridad ha sido aquí desplazada por la *interpretación* como práctica individual del lector²³.

Bajtín encuentra antecedentes de la carnavalización literaria moderna en el diálogo socrático, y esto sin duda que no es una obser-

vación menor en el problema del que aquí nos ocupamos. En efecto, en la *forma* del diálogo algo pasa de un lado al otro, sin detenerse en ninguno de los polos enfrentados. Es más, podría decirse que las “posiciones” se constituyen al interior del debate, como expresiones de un continuo que es irreductible a una u otra posición. “Los ‘debates’ carnavalescos populares —escribe Bajtín— (entre la vida y la muerte, la sombra y la luz, el invierno y el verano), en los cuales alienta el *pathos* del cambio y de la relatividad feliz, y que no le permiten al pensamiento fijarse ni detenerse en la seriedad monolítica, en un determinado negativo, constituyen el núcleo de este género”²⁴. Sin embargo, pensar el diálogo como forma carnavalesca supone el desplazamiento desde el acontecimiento propiamente tal hacia el género. Ahora bien, el diálogo en tanto que género, es la escisión escritural del logos, lo cual significa no sólo la puesta en cuestión (o, al menos, en suspenso) de la unidad monológica e interna del discurso, sino también el hecho de que la razón es materializada y particularizada en la pluralidad de la voz y del deseo de argumentar. El discurso toma cuerpo, hace manifiesto el hecho de que está *dedicado*, que la razón está *vuelta hacia* otro particular concreto y “resistente”. Al “volverse hacia” la razón se muestra también como estrategia y como retórica, de aquí que al encontrarse arrastrada hacia lo particular, ha sido también arrastrada hacia la forma²⁵. En el diálogo la razón se hace posición y por lo tanto se hace cuerpo, pero a la vez, en la medida en que la relación con la razón se manifiesta como deseo de dar y tener razón, la razón misma del diálogo se sustrae como un fuera de escena. La razón se despliega entonces en el diálogo como administración de recursos, conciencia del verosímil argumentativo,

²¹ *Ibid.*, p. 326.

²² *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, p. 26.

²³ Bajtín analiza, por ejemplo, la figura Sancho en *Don Quijote*: “La panza de Sancho Panza, su apetito y su sed, son aún esencial y profundamente carnavalescas; su inclinación por la abundancia y la plenitud no tiene aún carácter egoísta y personal, es una propensión a la abundancia general. (...) Pero, con todo, los cuerpos y los objetos comienzan a adquirir un carácter privado y personal, y por lo tanto se empequeñecen y se domestican (...). Ya no es lo inferior positivo, capaz de engendrar la vida y renovar, sino un obstáculo estúpido y moribundo que se levanta contra las aspiraciones del ideal” *Ibid.*, pp. 26-27.

²⁴ M. Bajtín: “Carnaval y literatura”, p. 327. “En el siglo XVIII el proceso de descomposición de la risa de la fiesta popular (que en el Renacimiento había penetrado en la gran literatura y la cultura) toca a su fin, al mismo tiempo que termina también el proceso de formación de los nuevos géneros de la literatura cómica, satírica y recreativa que dominará el siglo XIX. Se constituyen también las formas restringidas de la risa: humor, ironía, sarcasmo, etc., que evolucionarán como componentes estilísticos de los géneros serios (la literatura sobre todo).” *La Cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, p. 110.

²⁵ Esta relación entre deseo, razón y lenguaje es constitutiva también del personaje, en que el deseo (singularización de toda subjetividad) se constituye como deseo de comunicación y de esta manera en deseo de subjetividad identitaria. Por cierto, el personaje se expresa pero el punto es que, dado que no existe fuera de la ficción, esa expresividad es precisamente el medio que lo constituye.

y en este sentido da lugar a una suerte de “dramatización”, en cuanto que el espacio del diálogo deviene en un espacio escénico. La carnalización describe en este caso una dialéctica. En efecto, el diálogo supone una doble posición (supone por lo tanto un sujeto del deseo), pero en su dinámica el diálogo opera el reiterado descentramiento del sujeto posicional. En el caso de aquel tipo de diálogo en cuyo desarrollo podemos constatar la operación de una percepción carnavalesca del mundo, aquellos recursos argumentativos —esgrimidos para dar razón de lo que se afirma— hacen del mundo mismo una imagen al servicio de esa idea, pero al mismo tiempo la idea propiamente tal toma cuerpo en una serie de particularidades extraídas del mundo como si éste estuviese siendo citado por un aventurero. “Esta transformación de lo abstracto en una realidad tangible se realiza gracias a la percepción carnavalesca del mundo (...). Sirve de correa de transmisión entre *la idea y la imagen artística de la relación de aventuras*”²⁶. En esta relación que se produce entre la idea y la imagen, el pensamiento no termina por fijarse definitivamente en uno de estos dos polos, sino que va permanentemente de uno a otro, cada uno intervenido por relación con el otro. Es claro, por lo tanto, que el mundo no comparece simplemente como ilustración de la idea en discusión (aunque de esa manera, “ingenuamente” se lo convoca en el diálogo), tampoco ocurre que la imagen sea la mera reducción del pensamiento al absurdo, sino que más bien pone en una situación de curioso y productivo rendimiento al razonamiento metafísico cuando se lo enfrenta a la necesidad de probarse en el mundo. Esta suerte de carnalización del pensamiento (desarrollo de elementos propiamente barrocos en el discurso filosófico), pone de manifiesto su naturaleza paradójica.

Una excelente ilustración de lo anterior la encontramos en el *Cándido* (1759) de Voltaire. Se trata de una obra filosófica que, recurriendo al verosímil del libro de viaje de aventuras por el mundo, desarrolla una crítica llena de ironías y parodias al pensamiento de Leibniz, en particular a su idea de que éste en el que vivimos es “el mejor de los mundos posibles”. Consideremos el siguiente pasaje, en el que Cándido se ha encontrado a su antiguo profesor de filosofía en un estado tal que inspira la mayor de las lástimas. Ex-

²⁶ M. Bajtín; “Carnaval y literatura”, p. 330.

plicando como ha llegado a esa condición, el filósofo relata: “Ya conociste, mi querido Cándido, a aquella criada tan graciosa que tenía nuestra augusta baronesa, la Paulita. Yo gocé en sus brazos los deleites del paraíso, y ellos me han causado los tormentos infernales que padezco ahora. La tal Paulita estaba infestada hasta los tuétanos, y tal vez se habrá ya muerto. Este regalo se lo hizo un padre de San Francisco, hombre docto que se entretuvo en averiguar la genealogía de su dolencia. A él se lo había comunicado una condesa, viuda, y vieja y devota, que lo había recibido de un capitán de caballería, el cual lo absorbió de una virreina, a quien se lo había pegado un paje, y a este paje se lo había pegado un jesuita, que siendo novicio lo adquirió de primera mano de uno de los compañeros de Cristóbal Colón. (...) esa maldita peste era una cosa indispensable en el mejor de todos los mundos posibles; un ingrediente de absoluta necesidad; porque si Colón no hubiera adquirido en un islote de América esta dolencia que emponzoña el origen de la generación, que la estorba frecuentemente, y es una opción visible al gran fin de la naturaleza, careceríamos de cochinilla y chocolate en nuestro felicísimo continente; donde ha adquirido esta plaga, como las disputas eclesiásticas, derecho de arraigo y vecindad”²⁷. El pasaje obviamente es una crítica al supuesto optimismo conciliador de Leibniz, sin embargo el recurso a la parodia exige a esa crítica hacerse en cierto modo cómplice de la idea cuestionada. Es decir, tanto el objeto como el sujeto de la crítica se confunden en una misma operación barroca, en la que priman elementos tales como la contingencia, el azar, la inanidad de las jerarquías e investiduras, la muerte, la naturaleza como *deseo* que no sabe de roles, cargos e identidades sociales, pero también la naturaleza como *contagio*, que aproxima y confunde las diferencias culturales y políticas, arrastradas todas hacia una misma materialidad pre-cultural. Podría decirse que el texto de Voltaire pone en escena una *danza de la muerte* medieval, en que las identidades sociales devienen *máscaras* de una misma naturaleza finita, sometida al curso de una fatalidad que está más allá de todo devenir narrativo. Hacia el final del pasaje citado, se sugiere el beneficio de semejante fatalidad: “cochinilla y chocolate”, es decir, una felicidad reducida a un ínfimo y contin-

²⁷ Voltaire: *Cándido o el optimismo*, Orbis, Buenos Aires, 1984, p. 20.

gente placer apetitivo, que termina por hacer no sólo miserable a la condición humana, sino también merecedora de esa peste, que adquiere un viso de castigo de la naturaleza (porque incluso esos placeres, en su patética exquisitez, parecen una transgresión a la ciega economía general del orden natural).

2. Tiempo y transgresión

Debemos ahora volver sobre uno de los temas que ha quedado pendiente, a saber, la estructura de la temporalidad de la existencia humana, que a partir de nuestras consideraciones acerca del carnaval y de su operación de transgresión-redención, se nos revela como el resultado del cruce de más de un sentido del tiempo. El desarrollo de esta cuestión nos permitirá volver sobre otro tema que ha quedado sólo esbozado: el fin histórico del carnaval como acontecimiento público en el medioevo y la emergencia del fenómeno propiamente estético de la carnavalización en la modernidad²⁸.

Constatamos que existe la necesidad cultural de marcar el tiempo, especialmente el tiempo social, con la doble finalidad de sancionar el fin de un período y el comienzo de otro. Por cierto, no se trata de la simple necesidad *instrumental* de administrar el tiempo cotidiano, sino del control de la vida de la comunidad. En este sentido, la necesidad de renovación del tiempo se da en anónima correspondencia con el interés del poder en nombrar los períodos²⁹. Es precisamente esta marca (la que se realiza mediante diversos rituales) la que hace posible vivir un *tiempo nuevo*, se trata, pues, de un acto de renovación del tiempo, un acto que nos da a saber que la renovación

²⁸ En su estudio sobre el carnaval Caro Baroja señala: "Al Carnaval no lo mató ni el auge del espíritu religioso ni la acción de 'las izquierdas'. Ha dado cuenta de él una concepción de la vida que no es ni pagana ni anticristiana, sino simplemente secularizada, de un laicismo burocrático (...)." *El Carnaval*, p. 29.

²⁹ En *Tiempos y Mitos*, Georges Dumézil escribe: "Depositario de los acontecimientos, lugar de potencia y acciones durables, ámbito de las ocasiones místicas, el cuadro temporal adquiere un interés particular para cualquiera que, dios, héroe o jefe, quiera triunfar, reinar, fundar: quienquiera que sea, debe intentar apropiarse del tiempo, al mismo tiempo que del espacio. El uso de las fechas 'Año II de la República', 'Año X del fascismo' es la supervivencia moderna (en parte laicizada) de un principio muy viejo", citado por Jacques Le Goff en *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Paidós, Barcelona, 1992, p. 185.

es algo que ha ocurrido en el tiempo mismo, los seres humanos ingresan en otro período temporal. Ahora bien, el momento en que acontece un cambio de tiempo, el paso de un período a otro (por ejemplo en las festividades y ceremonias de "Año nuevo"), implica una *suspensión del tiempo* cotidiano, una interrupción del tiempo del trabajo y también de las ocupaciones y entretenciones habituales, por lo que volvemos a encontrar aquí la figura de la transgresión. Dicho de otra manera, el tiempo cotidiano es tocado por una temporalidad que posee otra naturaleza y densidad, una temporalidad que en cierto sentido no es humana, sino más bien sagrada. Es como si, por ejemplo, una vez al año el tiempo humano (cotidiano) y el tiempo sagrado se encontrasen coincidiendo en un mismo punto, en un mismo espacio. Pues bien, ese "instante" (que puede durar días) es un tiempo de locura: tales ceremonias "se caracterizan por un desorden orgiástico, por la suspensión o por la subversión de las jerarquías sociales y por licencias de toda índole, cuyo fin en cada caso es asegurar la regeneración del tiempo y también la fijación del calendario"³⁰. Esto es precisamente lo que nos interesa aquí, a saber, el hecho de que el "tercer tiempo" (llamémosle así por ahora) en el que ambas temporalidades, la sagrada y la profana, coinciden sea un tiempo de caos, de fiesta y de excesos, en donde el mundo se pone "al revés". Parece más o menos claro que estas fiestas de muerte y renovación del tiempo —caracterizadas como hace Agamben— podrían ser denominadas "barocas", sin embargo esto es lo que debemos examinar.

¿En qué podría consistir ese supuesto "tercer tiempo" en el que lo sacro y lo profano coinciden? ¿Tiene sentido postular un concepto semejante? Pensamos que en sentido estricto no hay tal cosa. Lo que ocurre es una relación —mediante actos y acontecimientos rituales— de lo profano con lo sagrado, en que el tiempo pasado (y en cierto modo acumulado) muere para dar inicio a otro período. Es decir, es forzoso pensar que hay un momento en el que se produce una completa anulación del tiempo, cosa que podría entenderse en lo inmediato como una anulación de la *narratividad* del tiempo, éste deja de transcurrir y se ingresa por lo tanto en una especie de "presente" que está fuera de toda historia. Como ha señalado Mircea Eliade: "esa concepción de una creación periódica, esto es, de la rege-

³⁰ G. Agamben, op. cit., p. 97.

neración cíclica del tiempo, plantea el problema de la abolición de la 'historia'³¹. En aquel "presente" no histórico nada transcurre, pero sí que algo ocurre, de hecho ocurren muchísimas cosas, casi podría decirse que ocurre *todo*. En efecto, se trata de resituarse en aquel instante en el que el universo va a ser creado, instante que no coincide con la *naða* cristiana, sino con el *caos* pagano. Tiempo, pues, *originario*, en el que todo será vuelto a crear. Pero es fundamental tener en cuenta que es también el instante en el que todo pasado ha de morir, por eso que ese tiempo sagrado, mítico, es también un tiempo de *profanación*³². Una especie de necesidad de descargarse del pasado, como si hubiese en todo pasado algo de insoportable, precisamente todo aquello con lo cual simplemente el "sujeto" carga sin que en sentido estricto le pertenezca, sin que pueda asumirlo o integrarlo: "aun en las más simples sociedades humanas, la memoria 'histórica', es decir, el recuerdo de acontecimientos que no derivan de ningún arquetipo, el de los acontecimientos 'personales' ('pecados' en la mayor parte de los casos), es insoportable"³³. El regreso a un tiempo originario tendría que ver, pues, no sólo con la recreación cíclica del universo, sino también con esta necesidad de liberarse de la contingencia personal³⁴. El olvido del acontecimiento mítico no es un fenómeno meramente psicológico, individual, sino que consiste precisamente en la concentración en la propia contingencia personal, en la propia vida individual. La conciencia se encuentra escindida entre estas dos temporalidades inconmensurables entre sí. La existencia individual es ella misma el olvido del origen. Pero hay algo más, algo que acaso podría resultar mucho más decisivo con respecto al tema que nos ocupa.

La necesidad de la recreación del mundo viene dada por el hecho de que algo en éste *se ha detenido*, la fuerza que lo mueve se ha

³¹ M. Eliade: *El mito del eterno retorno*, Emecé, Buenos Aires, 2001, p. 67.

³² M. Eliade refiere lo que acontecía en la antigua fiesta babilónica del *akitu*: "Entronización de un 'rey carnavalesco', 'humillación' del verdadero soberano, trastorno de todo orden social (...), ni un solo acto que no evoque la confusión universal, la abolición del orden y de la jerarquía, la 'orgia' y el caos", *Ibíd.*, p. 72.

³³ M. Eliade, *Ibíd.*, p. 80.

³⁴ A propósito de ciertos pueblos paleo-cultivadores, M. Eliade escribe: "La memoria personal no entra en juego: lo que cuenta es el recordar el acontecimiento mítico, el único digno de interés, porque es el único creador", *Lo sagrado y lo profano*, Labor, Barcelona, 1985, p. 90-91.

agotado y es necesario regenerarla. De aquí, por ejemplo, la coincidencia entre las fiestas de cambio de tiempo y determinadas etapas en los procesos de la naturaleza. Eliade cita a Alburini: "los teólogos persas consideran el *mihragan* [la fiesta de Mithra de los iraníes, en el verano] como un signo de resurrección y de fin del mundo, pues en la época de *mihragan* es cuando todo lo que crece alcanza su perfección y no posee más la substancia necesaria para un crecimiento ulterior, y cuando los animales cesan su actividad sexual"³⁵. Es decir, la necesidad de una regeneración permanente del universo corresponde a la idea de que la energía que lo anima se gasta y se agota, pero además esa energía no le viene dada al universo por un agente externo, sino que está en su mismo ser, en su materialidad. El retorno a lo originario es el retorno de todas las cosas a la materia originaria indiferenciada. En cierto sentido, podría decirse que opera aquí un fenómeno de *entropía*: "Una forma sea cual fuere, por el hecho de que existe como tal y dura, se debilita y se gasta; para retomar vigor le es menester ser reabsorbida en lo amorfo, aunque sólo fuera un instante; ser reintegrada en la unidad primordial de la que salió; en otros términos, volver al 'caos' (en el plano cósmico), a la 'orgia' (en el plano social), a las 'tinieblas' (para las simientes), al 'agua' (bautismo en el plano humano, 'Atlántida' en el plano histórico, etcétera)"³⁶. La muerte deviene, pues, indiferenciación originaria.

Aquella relación entre lo sagrado y lo profano ¿es ella misma sagrada (mediante la figura del don) o es más bien profana? Pareciera que esto es como preguntar otra vez en qué tiempo ocurre esa relación de renovación. Sin embargo, como se verá, la cuestión no deja de tener sentido. Así como con respecto al fenómeno de la carnavalización, éste se transforma en categoría estética precisamente en el proceso por el cual el carnaval como fenómeno histórico y cultural se agota hasta desaparecer, podemos observar un proceso semejante en las fiestas de renovación del tiempo. Se podría decir también que en verdad el carnaval se agota hasta terminar por *sólo aparecer* (restandose cada vez más su dimensión propiamente aconteciente), habiendo devenido por completo un espectáculo. Es decir, el conjunto de gestos y acciones de la carnavalización ya no tiene el efecto de una suspensión del tiempo (aun cuando la necesidad de redención sigue

³⁵ M. Eliade, *Ibíd.*, p. 80.

³⁶ *Ibíd.*, p. 99.

estando de alguna manera presente), sino que acontece al interior del devenir cotidiano, como una actuación o dramatización. Comprender este proceso es fundamental, pues constituye una clave de lectura del proceso histórico por el cual se constituye no sólo el fenómeno y el concepto de la "carnavalización", sino las *categorías estéticas* en general, en el mismo sentido en que abordar el problema del origen de la novela es abordar la modernidad en su conjunto en relación al tema de la *ficción* como textualización de la realidad. Se consumará en los inicios de la modernidad un fenómeno ya iniciado en el medioevo: el desplazamiento del centro de gravedad de la vida hacia las grandes ciudades (en la primera época de la Edad Media, el 90 por ciento de la población vivía en el campo). La ciudad es un factor determinante en la secularización del tiempo y su consecuente proyección lineal³⁷.

3. Juego y acontecimiento

“¿Puede Dios indignarse de ver
a los hombres felices?”

Jean Duvignaud: *El juego del juego*.

La lectura que Agamben hace del origen sagrado del juego resulta especialmente sugerente con respecto al problema que aquí nos interesa. Sostiene, citando a Benveniste, que el juego proviene de la esfera de lo sagrado, sin embargo “en el juego solamente sobrevive el rito y no se conserva más que la forma del drama sagrado, donde cada cosa a su vez resulta invertida. Pero se ha olvidado y anulado el mito, la fabulación en palabras sugestivas que confiere a los actos su sentido y su eficacia”³⁸. La conclusión de Agamben es que “al jugar, el

³⁷ “La ciudad de la Edad Media tiene necesidad de una organización todavía más precisa del tiempo. El orden que reina en ella no tiene nada que ver con el orden de Dios. Los ritmos deben ser en ella acompañados y vividos en forma diferente. El tiempo se ha vuelto laico; en tanto que el orden de Dios tiene como sanciones el sacrificio y la excomunión, el orden urbano tiene como sanciones los castigos corporales. Para cuidar el ciclo, la ciudad debe poseer su jurisdicción propia, sus instituciones, fiscales, su milicia, su policía.” Jacques Attali: *Historias del Tiempo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, pp. 110-111.

³⁸ G. Agamben, op. cit., pp. 99-100.

hombre se desprende del tiempo sagrado y lo ‘olvida’ en el tiempo humano”³⁹. ¿Qué significa este “olvido”? En todo juego se da algo así como una suspensión de la existencia cotidiana, específicamente de las urgencias de la contingencia, por lo que podría decirse que el juego conserva el poder del rito (que consistía en suspender el tiempo profano y remitir a los hombres al tiempo sagrado del *origen*). Sólo que ahora la ceremonia del juego no tiene incidencia alguna sobre el sentido de la contingencia humana, es decir, nada del juego excede los límites temporales y espaciales que lo hacen posible. El “acontecimiento” en el juego no acontece. Entender históricamente este fenómeno implica comprender cómo fue que el tiempo de los afanes humanos pudo sostenerse a sí mismo, sin requerir de una periódica renovación del tiempo en el plano de lo sagrado. Pero ha quedado el rito, como un residuo fragmentario de aquellas ceremonias. Hemos de desarrollar con mayor detención y detalle este proceso. Consideramos que el fin de la relación *ritual* entre lo profano y lo sagrado se encuentra a la base del surgimiento histórico de *lo Barroco*. Esto no significa que en general dicha relación se haya tornado irrelevante, sino que deja de *acontecer* efectivamente (ambos tiempos ya no se encuentran), y se transforma en texto, en símbolo, en signo, en rememoración. La relación se hace *cristiana*.

En efecto, las reglas del juego carecen de una finalidad que esté más allá del juego mismo, constituyen en este sentido un sistema autónomo. Es precisamente el hecho de que no sea posible indicar un objetivo concreto, que trascienda el espacio y el tiempo del juego, lo que asemeja el juego con una actividad ritual, en el sentido de que no existe una finalidad externa que sea comprensible conforme a una relación causal. Se trata, sin embargo, de un rito sin culto alguno, un rito que no está sostenido por ninguna creencia. El ritual asegura de alguna manera una relación entre lo profano y lo sagrado, suspendiendo el tiempo demasiado humano del mero transcurrir, abriendo *una relación con el no-transcurrir del origen*, en un tiempo que sigue allí, el de acontecimientos que tuvieron lugar *in illo tempore*, como fuente inagotable de vida. El juego, en cambio, es un transcurrir al cual se le ha restado toda finalidad. En el juego *el rito mismo es el acontecimiento*. “La finalidad del rito —escribe Agamben— es resol-

³⁹ *Ibíd.*, p. 101.

ver la contradicción entre pasado mítico y presente, anulando el intervalo que los separa y reabsorbiendo todos los acontecimientos en la estructura sincrónica. El juego en cambio ofrece una operación simétrica y opuesta: tiende a destruir la conexión entre pasado y presente, disolviendo y desmigajando toda la estructura en acontecimientos. Si el rito es entonces una máquina para transformar la diacronía en sincronía, el juego es por el contrario una máquina que transforma la sincronía en diacronía⁴⁰.

Digámoslo de otra manera. El rito es el acceso del devenir al tiempo del origen que es una especie de eterno presente o, lo que viene a ser lo mismo, un presente que es constitutivamente pasado, un pasado que no deja de ser porque es *el primer presente*, es el *pasado necesario* a todo presente. Entonces, si bien el rito —como señala Agamben— transforma la diacronía en sincronía, se trata sin embargo de aquella sincronía sin la cual la diacronía se reduciría a mera cronología, es decir, la negación del rito sería una catástrofe de la historicidad del devenir: la certeza o la sospecha de que la historia es la historia de algo que requiere de *todo el tiempo* para manifestarse y acontecer. *La sincronía tiene un sentido diacrónico, y no al revés*. Pues de lo contrario la historia sería legible literalmente sólo como “caída”, en un tiempo deficitario. Así, el mismo Agamben corrige su anterior afirmación: “podemos considerar el rito y el juego no como dos máquinas distintas, sino como una sola máquina, un único sistema binario, que se articula en base a dos categorías que no es posible aislar, sobre cuya correlación y sobre cuya diferencia se funda el funcionamiento del sistema mismo”⁴¹. Más adelante agrega: “el objeto de la historia no es la diacronía, sino la oposición entre diacronía y sincronía que caracteriza a toda sociedad humana”⁴². Si la historia fuese sólo diacronía, sólo acontecimientos, sólo devenir, entonces asistiríamos a la paradoja de que nada podría acontecer, pues en un flujo ininterrumpido que es sólo devenir, “algo” habría sido proyectado hacia ese flujo desde el origen de la historia, sin que nada pudiese ocurrirle en verdad. Es decir, allí en donde hubiese sólo contingencia, no habría historia pues el devenir no sería en sentido estricto temporal, sino un puro caos en un presente eterno clausurado sobre

⁴⁰ G. Agamben, op. cit., pp. 106-107.

⁴¹ *Ibid.*, p. 108.

⁴² *Ibid.*, p. 109.

sí mismo. En consecuencia, el rito y, en general, las formas sociales, son una manera esencial de conjurar el devenir y son también la posibilidad de la historia. El rito es la relación entre la contingencia y lo que permanece.

Algo há de permanecer para que exista la historia y no un puro flujo en devenir que, como vimos, se anula a sí mismo (allí en donde sólo hay devenir, nada deviene). ¿Qué es eso que permanece en la historia? ¿Qué es eso que en la historia pareciera en cada caso no hacer(se) historia, no disolverse en la contingencia? Se trata precisamente de la estructura sincrónica de la sociedad que, al modo de una estructura trascendental, “existe” en una suerte de presente que se ha restado al flujo temporal, un presente que nunca fue del tiempo. Ese presente, encapsulado por los mitos, protegido de la contingencia precisamente porque puede ser olvidado en los afanes de cada día (y, por lo tanto, periódicamente conmemorado), no ha quedado en el pasado, sino en un tiempo que no transcurre, en un presente que no es nuestro presente “actual”. Podría decirse también que se trata de la memoria de algo que no sucede, que nunca aconteció y que por lo tanto le es esencial no el suceder, sino el “haber sucedido”. Decíamos más arriba que la sincronía tiene un sentido diacrónico. Esto significa que aquella sólo tiene una función (cultural, psicológica, religiosa, etc.) en relación a la contingencia. Pero, a la vez, su sentido es el de ser donadora de sentido. Y bien, ¿cuál es, pues, el sentido del sentido? Es decir, si lo sincrónico se debe a la contingencia a la que debe salvar, ¿cómo se sostiene su “trascendencia”, cuál es su fuente de legitimidad? ¿Cómo es que no cae como una pura ilusión articulada por los mortales para no sentir que se muere siempre “antes de(l) tiempo” (y que entre el nacimiento y la muerte nada habría ocurrido)?

La trascendencia de aquel presente que no transcurre se sostiene precisamente con la posibilidad siempre cumplida de su olvido y conmemoración. De aquí que sea necesario administrar rigurosamente los límites entre ambas temporalidades, el pasaje no debe permanecer abierto y disponible todo el tiempo (lo cual sería precisamente una profanación). Dicho de otra manera, le es esencial a esa trascendencia su resta, su desaparición y olvido⁴³, lo cual también significa, concretamente, la desaparición de los instrumentos y objetos que

⁴³ En este mismo sentido son necesarios los guardianes del tiempo, los sacerdotes que son la memoria permanente, encarnada, de lo que el resto debe olvidar.

son manipulados en el momento de abrir un pasaje entre ambas temporalidades: "(...) una vez que el rito y el juego se han efectuado, [los objetos rituales y los juguetes] como residuos embarazosos, deben ser escondidos y apartados, porque de alguna manera constituyen la desmentida tangible de aquello que no obstante contribuyeron a hacer posible (podemos preguntarnos por ende si la esfera del arte en nuestra sociedad no sería el desván elegido para recoger esos significantes 'inestables', que ya no pertenecen propiamente ni a la sincronía ni a la diacronía, ni al rito ni al juego)"⁴⁴. Sin embargo, el mismo Agamben había sugerido anteriormente el origen ritual del juego, por lo que sería verosímil pensar que los juguetes son algo así como instrumentos rituales que quedaron a la vista, que *permanecieron expuestos* hasta terminar por ingresar del todo en el tiempo profano. Es decir, que seguían allí —por decirlo de alguna manera— cuando el sentido ya los había abandonado. Por lo tanto, todo juego nace de una profanación, es la repetición intrascendente de una profanación, o en un sentido más preciso, habría que decir que se trata de la repetición intrascendente *como* profanación. Ágnes Heller ha estudiado la función del juego con respecto al alto grado de alienación de las relaciones sociales y la consecuente disminución de la conciencia respecto de la responsabilidad moral de las acciones: "El comportamiento de la vida cotidiana se convierte en un juego de las partes de las funciones. Por ello, la lucha contra la alienación se convierte en una lucha por la reconquista del juego. Debe ser reconquistado el juego auténtico, que no es el juego de las funciones, las apariencias, sustituto de la vida, sino parte orgánica de la libertad finalmente conquistada"⁴⁵.

En todo caso, Agamben sugiere algo así como una recíproca regulación entre el rito y el juego, entre la sincronía y la diacronía. Esto posibilita la experiencia del tiempo, esto es, nunca un tiempo que está simplemente detenido ni tampoco sumido en un puro devenir. Ya hemos señalado que tanto la detención pura como el devenir puro son formas de *pensar* el tiempo que en la experiencia concreta se anulan inmediatamente a sí mismas en cada caso, pues ambas nos remiten a la idea de un presente perpetuo, un cambio que no hace pasar el tiempo. Ahora bien, en esa suerte de dialéctica entre el

rito y el juego, tal como la propone Agamben, resulta difícil pensar el lugar de aquellas formas y objetos que caen fuera de esa dialéctica. Resulta, en suma, difícil pensar *el lugar del arte*. Dicho de otra manera, intentar determinar el lugar y el sentido del arte exige pensar un tipo de sociedad y una forma de la temporalidad en las que las relaciones entre lo sincrónico y lo diacrónico se han modificado radicalmente. Prestando atención a la hipotética observación de Agamben con respecto al arte como el lugar de aquellos significantes que ya no pertenecen ni al rito ni al juego, la pregunta acerca de la peculiar temporalidad del arte se torna gravitante no sólo con respecto al sentido de la producción artística, sino a la sociedad moderna en general. Para desarrollar brevemente esta cuestión consideremos el motivo de la *renovación del tiempo*, ya planteado a propósito tanto del carnaval como de la fiesta en general.

En los rituales de cambio y, por lo tanto, de renovación del tiempo se establece una recuperación de la relación con la naturaleza, mediante la cual se produce la disolución o "limpieza" de la contingencia acumulada. Como señala Caillois a propósito de las fiestas de sacrificio y renovación: "los gérmenes de su aniquilamiento [la estabilidad en el curso del universo] residen en su funcionamiento mismo, que acumula restos [detritus] y produce el desgaste del mecanismo"⁴⁶. Ahora bien, en la medida en que es precisamente esa contingencia la que va constituyendo a la figura del individuo, los rituales de cambio de tiempo implican la disolución de la individualidad en una suerte de caos primigenio que recrea el tiempo inmediatamente anterior a la creación. Esta recuperación de la naturaleza y, fundamentalmente, de su fuerza de negatividad, es la admisión regeneradora de la muerte. Consideramos que nunca deja de ser éste el horizonte de sentido de las relaciones entre sincronía y diacronía. Como ya se ha señalado, en la modernidad esa recuperación de la negatividad regeneradora de la naturaleza deviene estética, en una especie de simulacro que encuentra en el arte un lugar adecuado de inscripción⁴⁷.

⁴⁶ Roger Coillois: *El hombre y lo sagrado*, Fondo de Cultura Económica, México, 1942.

⁴⁷ "La libertad lúdica de las formas barrocas —escribe Jean Duvignaud— parece encontrar su incitación en esa angustia histórica que es resultado de la ruptura entre dos mundos. Si estamos dispuestos a observar esas formas —en vez de mirirlas como figuras de museo— encontraremos en ellas la energía de esa voluntad de estar más allá de las situaciones establecidas: Cristos atormentados por una flama que los eleva quemándolos, hombres y mujeres cautivados por un fervor que evoca los estados de posesión de un

⁴⁴ Agamben, op. cit., p. 116.

⁴⁵ *Sociología de la vida cotidiana* (1970), Península, Barcelona, 2002, pp. 621-622.

4. La muerte: la individualidad fantasmática

Sostiene Agamben que la muerte humana es la reducción de la existencia a pura sincronía⁴⁸. Sin embargo, “el primer efecto de la muerte es transformar al muerto en un fantasma”, de aquí el sentido y la función de las ceremonias fúnebres. ¿Qué significa esto, por cuanto se trata de un fenómeno que afecta a los vivos? El muerto (la “larva” dice Agamben) en su existencia sincrónica puede vagar en la dimensión diacrónica de la existencia de los vivos, pero este “vagar” significa precisamente que no está afecto a la contingencia que caracteriza a la diacronía en general. Al muerto, ahora como fantasma, nada puede pasarle. Sin embargo, ¿es acaso la diacronía el medio más propio de la contingencia? Pues la contingencia supone no sólo la facticidad irruptiva del acontecimiento, sino también una cierta permanencia en la que aquello “ocurre”. Es decir, la contingencia supone ya la relación entre sincronía y diacronía en una misma existencia subjetiva. Entonces, el fantasma es una existencia sincrónica que deambula en la dimensión diacrónica de los otros, de los vivos. Y en ello consistiría en lo inmediato la muerte del muerto para los vivos, la muerte del que ahora, como un fantasma, vaga entre los vivos: *separación de la diacronía y la sincronía*, aunque de alguna manera el fantasma sigue “habitando” ambas. Es por el muerto que diacronía y sincronía se diferencian y se oponen. Pero es necesaria todavía una consideración más en nuestro análisis a partir de las observaciones de Agamben. En sentido estricto, el fantasma es aquél cuya existencia diacrónica se ha “congelado”, se ha detenido o ha sido interrumpida, sin que su naturaleza haya devenido simplemente sincrónica. Sigue siendo, pues, algo así como una *existencia diacrónica suspendida*, por lo que el fantasma significa para los vivos la amenaza de aquél cuya existencia consiste precisamente en los *deseos no cumplidos*, un ser que vaga cargando con su propia contingencia a cuestas, privado para siempre del ritual de muerte y renovación. El fantasma encarna por lo tanto una dimensión de la existencia de los vivos, el fantasma o el muerto insepulto que cada uno porta, y es lo que caracte-

‘chamanismo’ del que no se habla jamás, rostros deformados por una obsesión invisible (...).” *El juego del juego*, p. 112.

⁴⁸ “La muerte hace pasar al difunto de la esfera de los vivos —donde coexisten significantes diacrónicos y significantes sincrónicos— a la de los muertos, donde no hay más que sincronía”, Agamben, op. cit., p. 120.

teriza a una de las experiencias modernas más intensas de la individualidad: la soledad⁴⁹.

El texto de Agamben subraya la necesidad de los *significantes inestables* que son los que hacen posible los rituales de renovación del tiempo: “la regla fundamental del juego de la historia es que los significantes de la continuidad acepten intercambiarse con los de la discontinuidad y que la transmisión de la función significativa es más importante que los significantes mismos”⁵⁰. En nuestra lectura, la naturaleza es precisamente eso que fluye a través de los significantes. Pero esto es lo que habría dejado de ocurrir en la modernidad, en la que, según Agamben, el intercambio entre los significantes inestables se ha bloqueado⁵¹. Esto no significa la inexistencia de tales significantes inestables, sino, por el contrario, su multiplicación. Es decir, si la característica esencial de dicho significante (“inestable”) consiste en que es *el lugar de un intercambio* renovador en la sociedad (tal es la función de los niños y de las larvas en el esquema de Agamben), entonces la muerte impera como anquilosamiento y rigidización, en una cultura cuyo terror a la finitud la dispone especialmente a padecerla bajo la figura de la discontinuidad: la memoria como recurso contra el presente. El arte en esa cultura (que es la nuestra) tiende a concentrarse precisamente en las operaciones de exposición de esa *discontinuidad*, exposición de los cuerpos anquilosados de significantes muertos insepultos⁵².

⁴⁹ El cuento *El fantasma* (1946), del argentino Enrique Anderson Imbert, expone una imagen de la muerte como radical, intrascendente y eterna soledad: “¿Qué desengaño! Había querido averiguar cómo era el tránsito al otro mundo, y resultaba que no había ningún otro mundo! La misma opacidad de los muros, la misma distancia entre mueble y mueble, el mismo repicar de la lluvia sobre el techo... Y sobre todo, ¡qué inmutables; qué indiferentes a su muerte los objetos que él siempre había creído amigos! la lámpara encendida, el sombrero en la percha... Todo, todo estaba igual.” En *Antología del cuento fantástico hispanoamericano. Siglo XX*, selección de Óscar Hahn, Universitaria, Santiago de Chile, 1995, p. 232.

⁵⁰ Agamben, *Ibid.*, p. 127.

⁵¹ “Pues ciertamente no es un indicio de salud que una cultura esté tan obsesionada por los significantes de su propio pasado que prefiera exorcizarlos y mantenerlos con vida indefinidamente como ‘fantasmas’ en lugar de sepultarlos, o que tenga tal temor a los significantes inestables del presente que no logra verlos sino como portadores del desorden y de la subversión”, loc. cit.

⁵² En el contexto de la sociedad del capitalismo mundial integrado asistimos a una proliferación de “significantes inestables”, producida pero también exigida por la misma lógica del “sistema” (por ejemplo, debido a eso que se denomina la “sensibilidad” de los mercados, cuya relación con la contingencia los diferencia radicalmente de las economías estatales). Esto corresponde a la muerte cada vez más prematura de los significantes y de sus funciones estrictamente definidas.

Si la naturaleza es, como lo señalábamos más arriba, lo que fluye a través de los significantes (aquello Otro que cruza las posiciones, las identidades, aquella poderosa alteridad que anima a la vez que desestabiliza o desvía a los cuerpos emergiendo en el lenguaje), entonces se plantea nuevamente para nosotros el problema de que el lenguaje es el medio en donde la naturaleza (lo otro que el lenguaje) se expresa y se articula como mundo, pero en donde a la vez se “desnaturaliza” al tomar “cuerpo” expresivo en la rigidez de las formas, sancionadas siempre al interior de una cultura.

La concepción cristiana de la historia contribuye de manera decisiva a la clausura del tiempo oficial sobre sí mismo, en la medida en que resta todo sentido a la idea de una renovación periódica del tiempo: “Mientras que la representación clásica del tiempo es un círculo, la imagen que guía la conceptualización cristiana es la de una línea recta (...), para el cristiano el mundo es creado en el tiempo y debe terminar en el tiempo”⁵³. En efecto, el tiempo está adherido, por decirlo de alguna manera, al mundo creado, porque la creación de éste es también la creación del tiempo. Es precisamente este hecho la causa de lo irreversible de los acontecimientos, no es posible por lo tanto “descargarse” de la contingencia que ahora, como culpa, grava a la existencia de los individuos. “La concepción del tiempo de la edad moderna es una laicización del tiempo cristiano rectilíneo e irreversible, al que sin embargo se le ha sustraído toda idea de un fin y se lo ha vaciado de cualquier otro sentido que no sea el de un proceso estructurado conforme al antes y el después”⁵⁴. Lo medular de esta concepción del tiempo consiste en que hace posible y necesario lo irreversible de los acontecimientos, que es lo que determina el antes y el después como algo que efectivamente tiene lugar más allá del poder que los seres humanos tengan para administrar sus relaciones con el tiempo. Es precisamente lo impresentable del origen lo que hace del tiempo humano un tiempo de espera (en el que todo permanece en cierto modo *pendiente*), pues se habita en un mundo de representaciones.

Lo anterior posibilita fuertemente la emergencia de la condi-

⁵³ Agamben, *ibíd.*, p. 136.

⁵⁴ *Ibíd.*, pp. 139-140. Agamben subraya el hecho de que la concepción lineal del tiempo entra en correspondencia con la representación del tiempo como homogéneo, rectilíneo y vacío que surge de la experiencia del trabajo industrial.

ción estética del mundo, en cuanto que el acontecimiento ha de permanecer suspendido en espera del sentido (un *acto* en espera de su narración), un sentido que restituye la fuerza de la *potencia* y “neutraliza” la violencia que es inherente a todo acontecimiento. Esta separación o diferimiento temporal entre el acontecimiento y el sentido, produce las condiciones para la autonomía del acontecimiento en “sí mismo”, como espectáculo. Esta es la paradoja, a saber, que la autonomía del acontecimiento es una condición importante de la estetización de su devenir. A la vez que es posible pensar, al menos hipotéticamente, la importancia de esa condición representacional de los acontecimientos para la mirada dirigida hacia la historia en la modernidad. “La forma escéptica que el racionalismo adoptó en su reflexión sobre su propio tiempo estaba destinada a inspirar una actitud puramente irónica con respecto al pasado al ser usada como principio de reflexión histórica. El modo en que están expresadas todas las grandes obras históricas de la época es el de la ironía, con el resultado de que todas tienden a la forma de la sátira, supremo logro de la sensibilidad literaria de la época”⁵⁵. Es en la modernidad que comienza a desarrollarse, por ejemplo, el arte de las notas a pie de página, gesto que expresa no sólo erudición (anticipando lo que se constituirá posteriormente en la escritura propiamente académica), sino también una cierta forma de relacionarse con el pasado. Porque en el discurso sobre la historia, el arte de las notas es el arte de la interrupción, y parece corresponder entonces a una peculiar ironía con respecto a la soberanía que el presente ejerce sobre el pasado, pero también a la conciencia de que precisamente desde esa soberanía el pasado no es accesible en su propio espesor. Voltaire advierte contra ese astillamiento de los grandes relatos: “¡Cuidado con los detalles! La posteridad los desdeña; son las ratas que socavan las grandes obras”⁵⁶.

En cierto sentido podría decirse que en la literatura los detalles “abandonan” el pie de página e ingresan en la prosa. La radicalización de esta operación, que consistiría en la conciencia definitiva de que el relato mismo no puede *reparar el sentido* del curso de los acon-

⁵⁵ Hayden White: *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1998, p. 64.

⁵⁶ Citado por Anthony Grafton: *Los orígenes trágicos de la erudición. Breve tratado sobre la nota al pie de página*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1998, p. 61.

tecimientos, conduce a un tipo de escritura a la que denominamos neobarroca. En el curso del tiempo, los "detalles" constituyen aquello que ha quedado pendiente, reducido las más de las veces a mera circunstancia material para la gloria del sentido en la "gran historia", en la que finalmente el dolor tiene sentido y las víctimas son redimidas. Pero el astillamiento de la gran historia hace emerger, como cadáveres insepultos, aquello que ha quedado pendiente, y significa en el relato una catástrofe en la temporalidad lineal que subordinaba sin resto los acontecimientos a su desenlace. Una obra ejemplar sobre este tema en la literatura hispanoamericana es la novela *Pedro Páramo* (1955), del mexicano Juan Rulfo. La narración parece desarrollarse en dos temporalidades. Por un lado, el curso lineal del tiempo en el monólogo de Juan Preciado, que ha venido al abandonado pueblo de Comala a conocer a su padre. Por otro lado, el tiempo detenido de los muertos que Preciado va conociendo en su visita, fantasmas cuyas voces y memorias "habitan" el pueblo en el presente eterno de lo que ha quedado para siempre sin cumplirse, sin salvación: "Y esa es la cosa por la que esto está lleno de ánimas; un puro vagabundear de gente que murió sin perdón y que no lo conseguirá de ningún modo, mucho menos valiéndose de nosotros"⁵⁷. Pero en la mitad de la novela, el autor nos revela que Juan Preciado es también un muerto como los demás. Esto produce una transformación radical en la temporalidad de la narración, en sentido estricto una anulación de la temporalidad, que se muestra ahora como encapsulada en múltiples memorias sin destino y anclada en un puro presente descolgado del tiempo (en el espacio de Comala, del libro, de la lectura concreta)⁵⁸.

Entre las obras que corresponden a la denominada "nueva novela histórica" latinoamericana, encontramos esa escritura neobarroca para dar cuenta de un pasado que se considera catastrófico y por lo

⁵⁷ Juan Rulfo: *Pedro Páramo*. El llano en llamas, Planeta, Buenos Aires, 2007, p. 57.

⁵⁸ En *Relectura de Pedro Páramo* Emir Rodríguez Monegal señala acertadamente que al "enterarse" el lector de que Preciado está muerto desde un comienzo, reflexiona el hecho de que la lectura —caso toda lectura— se desarrolla conforme a la ilusión del tiempo narrativo: "Si se admite entonces que no hay tiempo, porque todo tiempo en la novela es pasado, y lo único que hay es el presente de la evocación de Juan Preciado (...) que es, asimismo, el perfecto modelo del tiempo presente de la lectura (única dimensión en la que viven realmente estos personajes y este libro y este autor), entonces resulta fácil advertir que *Pedro Páramo* construye su estructura temporal sobre la ilusión del tiempo narrativo." *Narradores de esta América*, Tomo II, Alfadil, Venezuela, 1992, p. 180.

tanto como caído desde toda narración posible, y entonces el relato no puede sino ser irónico. Pero lo que nos interesa señalar aquí es el hecho de que la "escritura anecdótica" —hecha de detalles intrascendentes e imposibles de verificar—, es el estilo adecuado a la escritura de la catástrofe, porque de lo que se trata es precisamente de escenificar la *ausencia de mundo* de los acontecimientos, pues acontecen en un tiempo y en un espacio no cobijados por el sentido. El relato del "encuentro" entre América y Europa se hace paródico. A modo de ejemplo: "Se supo que la Cofradía de armeros germanos, competidores naturales de los flamencos y ávidos de un mercado con gran futuro, habían presentado un enorme dragón mecánico que al ser herido por un San Jorge de cartón, liberaba una paloma blanca (de carne y pluma) que —amaestrada con sabias torturas— voló desesperadamente hasta refugiarse —entre los pechos de la Reina Isabel"⁵⁹. La catástrofe resulta ironizada en la novela de Posse. Seymour Menton ha señalado las operaciones desmitificadoras de esta novela⁶⁰, en la que efectivamente nombra como "genocidio" la llegada de los españoles a América, a la vez que se manifiesta crítico de las formas de organización social de pueblos indígenas, valorados por los intelectuales revolucionarios. La evangelización católica, el heroísmo de Colón, la gallardía española, el "socialismo" incaico, etc., quedan expuestos como relatos que falsifican los hechos⁶¹. Lo que aquí señalamos son precisamente los recursos de la escritura que permiten recuperar (más allá de la "historia rosa" y la "historia negra"), los acontecimientos en su carácter irrepresentable. Entre el tiempo circular y el devenir lineal, se diseminan los acontecimientos en el tiempo presente de la escritura, alterándose radicalmente el orden cronológico de aquellos hechos.

La historia como objeto disciplinario corresponde a la conciencia de un tiempo lineal en curso, y también del presente como lugar de un legítimo ejercicio hermenéutico. Se trata de la idea de que es posible no sólo descifrar en ello un sentido escatológico —cifrado en la historia como espera y cumplimiento de un designio divino—,

⁵⁹ Abel Posse: *Los perros del paraíso*, Lusiada editores, 2001, p. 114.

⁶⁰ Seymour Menton: *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

⁶¹ "Sólo hay historia de lo grandilocuente, lo visible, de actos que terminan en catedrales y desfiles; por eso es tan banal el sentido de la Historia que se construyó para consumo oficial", *Los perros del paraíso*, p. 66.

sino también *aprender de lo acontecido*. La adecuada subsunción de los hechos en el estilo del discurso es lo propio del texto histórico *clásico*. En éste se evitan las notas, la abundancia de detalles, las citas eruditas y todo lo que amenace con distraer a la inteligencia en su afán por penetrar en el espíritu de las épocas. Al escepticismo le es inherente la conciencia del carácter retórico, literario del discurso histórico, y por lo tanto su afán de conocimiento deberá ser auxiliado por la disciplina de las notas a pie de página: "Para el inexperto, las notas al pie parecen sistemas profundamente arraigados, sólidos, firmes; para el entendido son auténticos hormigueros donde se desarrolla una actividad febril, constructiva y combativa"⁶².

Esto también determina la condición de la experiencia humana en general como experiencia en un mundo "caído", experiencia por lo tanto ella misma caída.

5. El estatuto de la imagen (barroca) en la obturación del paso entre lo profano y lo sagrado

La oposición del cristianismo a la *transgresión* del orden social como vehículo de trascendencia, se desarrolla esencialmente en la dimensión *estética* de la representación de lo divino o de lo sagrado en general. Es decir, por una parte, se reconoce, dada la condición sensible del ser humano, la necesidad de ciertas imágenes y, en eso, de una cierta locación vicaria de "lo sagrado", al servicio de la experiencia individual de la trascendencia. Sin embargo, por otra parte, se reconoce también el poder de seducción que tendrían las imágenes mismas, no sólo en el sentido de simular una manifestación allí en donde acaso nada se manifiesta, sino de *entregar un cuerpo y una presencia* al objeto de la fe que de esa manera se transforma en objeto de culto y de idolatría, en un proceso inverso al de la trascendencia de la materia. "El pensamiento estético medieval estuvo condicionado por la creencia (...) en un abismo entre lo celestial y lo terrenal, entre lo interno y lo externo. El pensamiento teológico y las actitudes monásticas condujeron, a menudo, a un rotundo rechazo de la pintura y la escultura, artes productores de 'ídolos', sugiriendo que eran superfluas, tentadoras o in-

⁶² A. Grafton, op. cit., p. 15.

cluso demoníacas"⁶³. El problema sigue siendo el del carácter irreducible de la sensibilidad humana en relación a la imposibilidad de la manifestación sensible, "en carne y hueso", de lo sagrado. Pero también se trata —insistimos en ello— del enorme poder seductor de la imagen. El peligro consiste —como se sabe— en la idolatría⁶⁴. En ésta la imagen invita a rendirse a ella como ante una presencia que anula en cierto modo la interioridad subjetiva que desde San Agustín es para el cristianismo el auténtico lugar de encuentro con Dios (podría decirse que la relación con un Dios distante es precisamente la relación con algo que se manifiesta y se reserva en la misma "subjetividad" como su propio fondo inaccesible). La imagen cristiana manifiesta y encubre, *manifiesta lo distante* y por lo tanto ha de hacer posible la relación con esa misma distancia. De aquí que sea posible considerar la imagen como una *cifra* cuya función es tanto manifestar lo divino como potenciar la vida interior del creyente⁶⁵. Es decir, la experiencia *interna* de la fe tiene como una de sus condiciones fundamentales un *lenguaje* adecuado a la dignidad suprasensible de su "objeto". Podría decirse entonces que el texto (escrito o visual) no sólo no puede proponer una imagen literal de lo divino, sino que debe corresponder al anhelo de presencia en el cuerpo de la cifra. Hegel ha desarrollado su reflexión en torno al fin del arte —en el arte cristiano romántico— precisamente en relación el problema de la representación. Lo decisivo en el arte cristiano-romántico es la remisión misma. En cierto sentido el modo externo de la manifestación divina aparece como "acontecimiento pro-

⁶³ Moshe Barasch: *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*, Alianza Forma, Madrid, 1996, p. 48. Por supuesto, no se puede despachar el problema señalando que ese abismo entre lo terrenal y lo celestial sea simplemente el lugar de la institución.

⁶⁴ "(...) la idolatría implica un apego tosco y falto de sentido crítico a la materia y lo tangible para garantizar la presencia de lo espiritual y lo divino", *Ibid.*, p. 51. En efecto, "puesto que Dios no tiene imagen, no debe ser representado visualmente. Si esta es la lógica del argumento contra las representaciones pictóricas, existe un fuerte argumento para extender también la prohibición a las representaciones lingüísticas, que también podrían llevar a un concepto equivocado de Dios. Es tan peligroso decir que Dios tiene una mano como pintarla (...)" M. Halbertal y A. Margalit: *Idolatría. Guerras por imágenes: las raíces de un conflicto milenario*, Gedisa, Barcelona, 2003, p. 298.

⁶⁵ "Las prohibiciones de hacer esculturas y cuadros se explican por el potencial que tienen de convertirse de representaciones de un dios o otros dioses en otros dioses en sí. Así, en esta concepción, la prohibición del icono tiene dos componentes. En primer lugar, la distancia entre el dios y el mundo no se ve nítidamente a causa de que la representación posee los rasgos del dios en sí. En segundo lugar, esto crea verdaderamente un temor profundo por la sustitución en la cual el ídolo toma el lugar del dios a los ojos de quien lo adora." *Ibid.*, p. 60.

saico”, sin embargo se trata de una divinidad cuya *presencia* entre los hombres se caracteriza por estar siempre más allá de lo sensible, y en esto consiste su relación esencial con lo sensible. Así, la trascendencia del Dios cristiano tiene —en la existencia finita de los hombres— el sentido de la salvación. Se trata, pues, de una presencia que por definición se sustituye a la representación. “Por regla general, excluía [la Iglesia] estados a los cuales las culturas indígenas concedían una importancia decisiva (el sueño, la alucinación, la embriaguez); puesto que alentaban la producción y la explotación de las imágenes que aquellos suscitaban y de los contactos que permitían establecer con otras potencias”⁶⁶.

Con respecto a lo anterior, la denominada controversia iconoclasta plantea el problema en toda su radicalidad: “¿Cómo se puede revelar y representar apropiadamente lo inmaterial e invisible en una obra de arte material ofrecida a los sentidos?”⁶⁷. Esto significa: ¿cómo revelar materialmente lo inmaterial sin que ello suponga hacer ingresar lo trascendente en el dominio de lo sensible material? Es decir, ¿cómo podría la representación mediar en la relación con lo trascendente sin que el destinatario de la imagen sea descargado de la tarea de *interpretar*? Un buen ejemplo de esto nos lo ofrece el fenómeno del culto a la Virgen de Guadalupe en México, cuyo origen se remonta al siglo XVI.

Se plantea el problema de la evangelización cristiana —católica— de las comunidades indígenas, de suyo entregadas a la adoración idolátrica de imágenes. Las posiciones al respecto fueron encontradas. Para unos se trataba de sustituir las imágenes de los indígenas por las de la fe católica, para otros en cambio el problema era más complejo, pues se debía cambiar la naturaleza misma de la *relación* que los indígenas establecían con las imágenes de lo sagrado. “Para ambos bandos, todo giró sobre la cuestión de la representación de lo invisible. Y no se trataba de un simple debate sobre la forma o el estilo, sino de la definición, del funcionamiento y del buen uso de la imagen: imagen-memoria contra imagen-milagro, imagen didáctica contra imagen taumatúrgica (...)”⁶⁸. Por cierto, desde el punto de

⁶⁶ Serge Gruzinski: *La colonización de lo imaginario*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004, p. 187.

⁶⁷ M. Barasch, op. cit., p. 54.

⁶⁸ Serge Gruzinski: *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2001)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994, p. 109. Y en otro lugar Gruzinski precisa: “No sólo se necesitaba que los indios pudieran descifrar aquellas imágenes, sino que a sus ojos fueran portadoras de una parte de la divinidad. Si su

vista de una discusión teológica acerca del uso de las imágenes en la religión, una cuestión relevante lo constituye el hecho de que la imposibilidad de abandonar el tiempo profano (incluso durante la ceremonia) impide precisamente aquello que los rituales sagrados hacen posible, a saber, volver al tiempo de los orígenes y, en eso, descargarse de la contingencia estrictamente humana acumulada, intrascendente ante la eternidad. Entonces, la imagen religiosa como cifra debe manifestar lo invisible, pero al mismo tiempo debe operar como una clausura del paso entre lo humano y lo divino.

“No se hace referencia a la tabla, ni a la pintura, sino a la imagen de Nuestra Señora y (...) la reverencia que a la imagen se hace no para allí, sino va a lo representado por ella y que así [los indios] deben entenderlo”⁶⁹. Es decir, la imagen religiosa en el cristianismo ha de ser trascendida hacia su verdadero sentido, sin embargo es precisamente esta exigencia la que hace comparecer el cuerpo mismo de la imagen, el lenguaje y su materialidad profana, “impropia”, figurada. Porque la trascendencia de la imagen es asunto de la interpretación. El hecho de que los indios así “deben entenderlo” significa que han de estar al tanto de la imagen, que esto es lo que deben entender: saber del signo, saber de la diferencia entre significante y significado, saber del carácter auxiliar del lenguaje con respecto a la experiencia. Que en la imagen no hay inmediatez alguna, sino sólo mediación. Pero todo esto es casi como decir que los indios deben *saber del arte*. En efecto, podría pensarse que si restamos a la imagen todo poder mágico, lo que obtenemos es una imagen artística, en donde el sentido ha desplazado a la presencia de la cosa misma⁷⁰.

En 1551 un teólogo tradicionalista, el dominico Alfonso Montúfar, se encuentra a la cabeza de la Iglesia Mexicana. Es un claro ejemplo de lo que se ha denominado “la guerra de las imágenes”. La

primer obstáculo sólo implica una costumbre progresiva a los códigos icónicos e iconográficos de Occidente, el segundo exige que los indios tengan la experiencia subjetiva de lo sagrado cristiano.” *La colonización de lo imaginario*, p. 190 (la cursiva es nuestra)

⁶⁹ O’Gorman citado por Gruzinski, ibíd., p. 110.

⁷⁰ “Como si los artistas, en lugar de un ‘objeto’, persiguieran colocarnos en un espacio al límite de lo sagrado, y nos pidieran, no que contempláramos imágenes, sino que comulgáramos con *seres*. (...): la finalidad última del arte es tal vez aquello que pudo celebrarse con el término *encarnación*. Me estoy refiriendo a la voluntad de hacernos experimentar, a través de abstracciones, de firmas, de colores, de volúmenes, de sensaciones, una *experiencia real*”, Julia Kristeva, *Sentido y sin sentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis*, Cuarto Propio, Santiago, 1999, p. 26.

pública de Montúfar se basa en “la sobreposición de los lugares y la aproximación de los nombres, explota el arraigo en la tierra y en las memorias, se basa en la progresiva confusión-sustitución en las mentes, sin inquietarse por eventuales deslices (...)”⁷¹. Esta operación de sustitución es muy interesante, precisamente por su apelación a la confusión, al poder estético e ideológico de la confusión. Porque la sustitución implica dos cosas: primero, que los indígenas tienen con lo sagrado una relación privilegiada incluso a los ojos de la Iglesia, y, segundo, que ese privilegio consiste, entre otras cosas, en el *privilegio de la imagen sobre el texto*. En efecto, interpretar una imagen no es lo mismo que interpretar un texto. Porque la interpretación del texto nos remite inmediatamente desde los signos ya articulados hacia su sentido, en cambio la articulación misma de los elementos que constituyen la imagen (especialmente en el caso de la imagen barroca) es algo que debe todavía decidirse⁷².

Cabe en este punto mencionar la condena que en España recae sobre la literatura de ficción. Los argumentos esgrimidos son de variada índole e interés. Algunos exhiben claramente una matriz “platónica” en cuanto que vinculan la lectura de la prosa de ficción con la excitación de la sensualidad por la imaginación. Lo que puede resultar importante con respecto a la diferencia entre la realidad y la ficción, especialmente cuando a propósito de los contenidos de la fe, se enfatiza la distancia entre la realidad inmediata de los sentidos y la realidad sobrenatural de lo celestial. Todas estas diferencias inciden directamente sobre los recursos del lenguaje de la representación. En la España del Siglo de Oro, se discute en torno a los peligros de la ficción, no sólo en el sentido de que ésta signifique un desvío con respecto a la realidad que interesa valorar desde el poder, sino que podría ocupar el lugar de aquella: “el alegato contra la ficción adquiere un tono metafísico: si los frutos de la imaginación son más peligrosos que la realidad, es porque resultan más convincentes y adoptan una forma compleja de existencia como realidad alternativa”⁷³.

⁷¹ Gruzinski, *ibíd.*, p. 107.

⁷² Este aspecto de la condición significante del lenguaje es lo que se potencia en el neobarroco, en que la dificultad respecto del sentido no consiste en dar con la interpretación adecuada (como ocurre en el caso del símbolo y también de la metáfora), sino en resolver la articulación significante del texto.

⁷³ B.W. Ife: *Lectura y ficción en el Siglo de Oro. Las razones de la picaresca*, Crítica, Barcelona, 1992, p. 31.

El privilegio de la imagen sobre el texto puede estar relacionado con lo que acabamos de señalar: en cierto sentido la imagen es un soporte para la imaginación, sin embargo no cabe duda de que opera también como un “bloqueo” sobre la misma. En este sentido la *separación* entre lo terrenal y lo celestial, entre lo natural y lo sobrenatural, es actuada de una manera mucho más eficaz por la imagen que por el texto escrito, precisamente porque el lenguaje en la imagen, especialmente en la imagen barroca, abandona su transparencia y emerge como una barrera entre el sujeto y el sentido.

El carácter cifrado del sentido en el caso de la imagen hace que el cuerpo mismo del lenguaje adquiera un protagonismo especial. Como ya lo señalábamos, esto hace que la experiencia de la fe se relacione con el trabajo intelectual de la interpretación.

En la época de la pintura española del Siglo de Oro “se trasluce en los artistas y letrados de la Nueva España una relación con la imagen más retórica y más intelectualizada. La imagen manierista [desde la segunda mitad del siglo XVI] —más barroca— juega con la sobrecarga decorativa, la floración alegórica, la búsqueda oculta, el refinamiento y la pluralidad de sentidos”⁷⁴. Esto nos ha de llamar especialmente la atención: la denominada “imagen intelectualizada” opera una separación entre entendimiento y sensibilidad o, mejor dicho, una subordinación de la sensibilidad al entendimiento: “La imagen manierista aparece como el producto de una construcción intelectual, versión refinada de la razón gráfica y de la teoría del signo, como si el orden conceptual rigiera íntegramente el orden perceptual”⁷⁵. Es decir, lo que ha de ser percibido es lo que ha de ser entendido, como si el entendimiento fuese una suerte de órgano superior de percepción, precisamente como *percepción de lo suprasensible*. Ahora bien, esto es ciertamente imposible, y podría decirse que esta imposibilidad es algo constitutivo del universo barroco, en que la sensibilidad se encuentra, por una parte, reflexivamente sobre estimulada ante el espectáculo de una insubordinación significante múltiple (carnavalización). Por otra parte, el sujeto sensible (finito) se encuentra atrapado en el lenguaje abundante, que clausura la trascendencia suprasensible del “más allá”, reinscribiéndola en un “más acá” astillado, en un espacio que no deja de crecer *hacia adentro*

⁷⁴ S. Gruzinski, *op. cit.*, p. 118.

⁷⁵ *Ibíd.*, p. 119.

—hacia su propio fondo— con todo lo que la muerte va dejando pendiente⁷⁶. En este sentido, el trabajo de interpretación, como el intento por corresponder al sentido cifrado del lenguaje (predominantemente visual), corresponde a la voluntad de subordinarse —nunca del todo cumplida— que es propia de la religión monoteísta.

⁷⁶ “Hasta que un día tuvo, por primera vez desde que estaba muerto, esa sensación de más allá, de misterio, que tantas veces lo había sobrecogido cuando vivo: ¿y si toda la casa estuviera poblada de sombras de lejanos parientes, de amigos olvidados, de figones, que divertirían su eternidad espiando a las huérfanas [sus hijas]? Se estremeció de disgusto, como si hubiera metido la mano en una cueva de gusanos. ¡Almas, almas, centenares de almas extrañas, deslizándose unas encima de otras, ciegas entre sí pero con sus maliciosos ojos abiertos al aire que respiraban sus hijas! Nunca pudo recobrase de esa sospecha (...).” E. Anderson Imbert, *El fantasma*, en op. cit., pp. 234-235.

II. Barroco, modernidad y melancolía

“Sentir su vida, deleitarse, no es pues otra cosa que sentirse continuamente llevado a salir del estado presente (que tiene que ser, por tanto, un dolor que retorna precisamente sendas veces). Desde aquí se explica también la incomodidad opresiva y angustiosa del aburrimiento para todos los hombres cultivados que prestan atención a su vida y al tiempo.”
E. Kant: *Antropología en sentido pragmático*.

1. Una poética del agotamiento

“La denominación del arte del siglo XVII bajo el nombre de Barroco es moderna. El concepto fue aplicado en el siglo XVIII, cuando aparece por primera vez, todavía exclusivamente a aquellos fenómenos del arte que eran sentidos, conforme a la teoría del arte clasicista de entonces, como desmesurados, confusos y extravagantes”¹. El rechazo del Barroco se debe en general a su aparente “falta de reglas”, como si se tratase del producto de una subjetividad caprichosa. Varias son las teorías acerca del origen mismo de la palabra “barroco”. Según algunos, es un derivado de la palabra “berrueco”, un término del portugués que significa perla imperfecta e irregular; según otros, proviene del “barroco italiano”, noción que cita la pedertería del silogismo por cuanto “barroco” es una de las figuras del

¹ Arnold Hauser: *Historia social de la literatura y del arte*, Guadarrama / Punto Omega, Barcelona, 1980, vol. II, p. 92.

silogismo. En todo caso, es claro que el término no nace para nombrar cierto tipo de obras, como si se tratase de una categoría del arte, sino la reacción de los ilustrados del siglo XVIII, cuyo gusto estético ha sido formado por lo clásico y corresponde al período denominado como *neoclásico*, ante un arte al que se consideraba de “mal gusto”. La cita de Hauser nos permite señalar desde ya una compleja relación constitutiva del Barroco. Por una parte, como se decía, el nombre adjetivo cae sobre cierto arte del siglo XVII, sin embargo tal calificación no habría sido posible sin la conciencia histórica de la pretensión estética. En este sentido, y como se verá más adelante, la historia de la estética moderna puede ser leída como una historia de la autoconciencia y de la valoración de esta última.

Es interesante atender al hecho de que lo primero que se manifiesta del Barroco ante los que lo rechazan es su *pretensión*. Esta acontece como un fenómeno enteramente estético, pero al mismo tiempo como si se tratara de una estética fallada: una pretensión se manifiesta como tal a partir de su fracaso, una pretensión que “ha fallado” en su disimulación; una pretensión, pues, ella misma excesiva. Es decir, una pretensión que fracasa en su enunciación estética deviene por lo mismo absolutamente estética, como si se tratase sólo de la *pretensión de aparecer*. Esto nos permite entender el sentido estético de aquella aparente falta de lógica, que es lo que se destaca a la mirada racionalista clásica: “columnas y pilastras que no sostienen nada, arquitrabes y muros que se doblan y retuercen como si fueran de cartón, figuras en los cuadros que están iluminadas de modo antinatural y que hacen gestos antinaturales como en la escena, esculturas que buscan superficiales efectos ilusionistas, cuales corresponden a la pintura [y que debían permanecer reservados a ésta]”². Lo primero que habría que señalar entonces, es el hecho de que lo “barroco” se presenta como mero decorado y como escenografía, como si se tratara de una “representación” mal hecha, pues exhibe su propio cuerpo vicario y artificioso. No alcanza en cierto modo a producir su efecto, si se entiende por tal la *naturalidad* del signo que se hace transparente en

² *Ibid.*, p. 93. Análoga reacción provoca en el clásico actual el arte primero de vanguardia y luego “barroco”. Lo encontramos, por ejemplo, en las múltiples observaciones críticas de Borges a Gracián: “Laberintos, retruécanos, emblemas, / Helada y laboriosa nadería, / Fue para este jesuita la poesía, / Reducida para él a estratagemas.” Estrofa del poema de Borges titulado *Baltasar Gracián*, en *El otro, el mismo* (1964).

función de su referente trascendente. Pero, ¿qué debemos entender por una representación “mal hecha”? He aquí la característica esencial de lo “barroco”: una estética alambicada, rebuscada, complicada (sin ser necesariamente compleja). Es decir, se trataría de una estética en donde lo escenográfico tiende a identificarse con el decorado y la ornamentación; y por lo tanto, permanece en relación con un presente despoblado, una actualidad cuya banalidad no se ha logrado disimular ni trascender. He aquí lo que torna patético al “mal gusto”: la pretensión de disimular el vacío deviene en lo que podríamos llamar una estética del *lleno*, en un presente que, por alguna circunstancia cuya historia debemos indagar, se hecho inhóspito. “La afinidad entre luto y ostentación —escribe Benjamín—, tan espléndidamente documentadas por las creaciones verbales del Barroco, tiene aquí una de sus raíces, así como también la tiene la absorción suscitada por estas grandes constelaciones de la crónica universal al presentarse ante los ojos como un espectáculo cuya contemplación, sin duda, vale la pena debido al significado que en él se puede descifrar confiadamente, pero cuya repetición infinita conduce al predominio desesperanzado de la desgana vital propia de los melancólicos”³.

En este sentido, el Barroco implica, más allá de un *estilo* en la historia del arte, una peculiar relación con la “temporalidad histórica”, más precisamente, una relación con la “temporalidad” misma de la historia. En una frase: el Barroco es la *autoconciencia de la historia*, de aquí que cabe considerarlo como una experiencia que se desarrolla a partir de una característica esencial de la modernidad, a saber, la relación con la historia como relación con “lo nuevo”. El tiempo de “lo nuevo” es el presente capturado por el por venir, presente vaciado y disponible. La relación con el pasado está marcada por esta conciencia del vacío, por lo que aquél deviene en una multitud de fragmentos que son convocados en el presente —al modo de citas, fragmentos, ruinas o restos— para hacer pertenecer el presente al devenir histórico, a la corriente histórica del sentido⁴.

³ W. Benjamin: *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1990, p. 132.

⁴ Lo barroco es, por lo tanto, también una clave estética de comprensión con respecto a la relación entre América y Europa, en la que cada una busca en la otra un *pasado*, histórico o absoluto. “Si somos hijos lejanos y olvidados de Europa —escribe Héctor Libertella comentando a González Echevarría—, siempre estaremos buscando el perdido origen, algo que nos ligue otra vez al tronco, mientras simultáneamente Europa siempre estará buscando en nosotros su paraíso perdido, su origen sepultado por el

“Desde que aparece —lleno de conquistas sobre la naturaleza y de novedades sobre la sociedad— el tipo que hemos dado en llamar hombre moderno, empieza también a desarrollarse la capacidad en él de comprender que las cosas, de la economía quizá principalmente y, también, de otros ramos de la vida colectiva, no andan bien y, lo que es más importante, empieza a dar en pensar que podría ir mejor”⁵. La idea de progreso sería inherente a la expectativa de un tiempo porvenir, un tiempo que se da como “experiencia histórica”, que otorga densidad al paso mismo del tiempo que ya no se comprende sólo desde la escatología. En este sentido, tradición y novedad se comprometen ambiguamente en el período denominado *neoclásico*, pues la relación con el futuro se da en los términos de una espera de lo grande, de un destino cifrado en la tradición, pero al mismo tiempo como duelo por lo “clásico” perdido. Sin duda que esta relación con la temporalidad histórica que consiste en mirar hacia el “pasado”, es clave para comprender la experiencia moderna en general y la barroca en particular. Consideremos al respecto lo que ocurre con la arquitectura.

“La palabra ‘barroco’ —escribe Gombrich— fue empleada por personas que insistieron en que las formas de los edificios clásicos nunca debían ser aplicadas o combinadas de otra manera que como lo fueron por griegos y romanos. Desdeñar las reglas estrictas de la arquitectura antigua les parecía a esos críticos una lamentable falta de gusto; de aquí que denominaran estilo barroco al de los que tal hacían”⁶. Sin embargo, tal recurso, aparentemente caprichoso, a elementos propios de la estética clásica obedece en el Barroco a un claro interés por la totalidad, se trata de un “efecto de conjunto” trabajado en el nivel de los detalles. Por ejemplo, con respecto a la fachada de la Iglesia *Il Gesù* de Roma, proyectada por Giacomo Della Porta hacia 1575, Gombrich escribe: “cada columna o pilastra está repetida, como para enriquecer el conjunto de la estructura e incrementar su diversidad y solemnidad”⁷. Las espirales y las curvas tienen precisamente la función de articular las partes en función del todo que comparece

largo olvido y su renuncia a la naturaleza.” *Las Sagradas Escrituras*, Sudamericana, Buenos Aires, 1993, p. 95.

⁵ José Antonio Maravall: *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona, 2000, p. 57.

⁶ E. Gombrich: *Historia del Arte*, Alianza Forma, tercera edición, Madrid, 1981, p. 322.

⁷ *Ibid.*, p. 324.

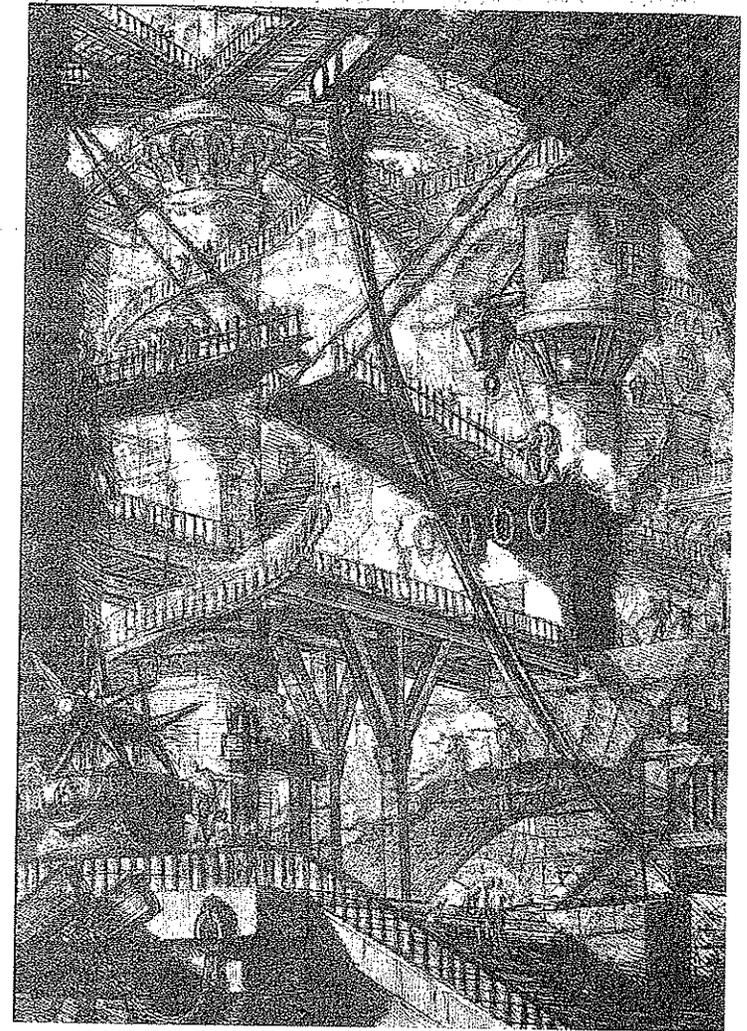
como un amplio y complejo esquema. En este sentido, podría decirse que el motivo fundamental de la “representación” barroca es la totalidad, sin embargo ésta se consigue mediante el trabajo de articulación compleja de fragmentos, de aquí que *la totalidad sólo comparezca como un efecto*. Es decir, la subjetividad es remitida hacia la totalidad como aquello que articulándose y aconteciendo en el campo de la visión no es posible mirar de una sola vez. *La imagen barroca da demasiado a ver*, pero esa demasía es algo que efectivamente ella da. En esto consiste la grandiosidad de la totalidad barroca, cuyo cuerpo es siempre un *conjunto*. Esta grandiosidad es la que, como artificio, se disuelve ante la mirada de la crítica clasicista, según la cual el arte barroco procede sin reglas, violentando la pureza de la tradición clásica. Desde esta perspectiva, el barroco significaría una *pérdida del sentido histórico*, en el que la disponibilidad en el presente de los estilos del pasado les resta a éstos toda gravedad, haciendo posible servirse de ellos para que el presente articule estéticamente su propia relación con la trascendencia. Surgen aquí para nosotros dos preguntas fundamentales. Primero, ¿por qué esa necesidad de “lo grandioso” conduce la mirada moderna hacia lo clásico? Segundo, ¿en qué sentido aquella suerte de pérdida del sentido histórico es un acontecimiento radical en la historia, al punto de poder pensarla luego como la emergencia de la conciencia histórica en la historia? Abordemos la primera de las cuestiones señaladas.

Las formas clásicas, reconocidas como tales, remiten al pasado, pero al mismo tiempo se las hace comparecer como una “recomendación” del presente. El hecho de servirse el Barroco de formas históricamente ya resueltas sirve al propósito de *producir un lenguaje para la trascendencia*. Lo decisivo aquí será lo que podríamos denominar como la arquitectónica de las formas, el volumen del sentido. El contexto histórico de la Reforma y la Contrarreforma es fundamental para entender algunos aspectos relativos al Barroco como una suerte de “retórica de la trascendencia”. Escribe Gombrich: “El orbe católico descubrió que el arte podía servir a la religión de un modo que iba más allá de la sencilla tarea que le fue asignada al principio de la Edad Media: la tarea de enseñar la Doctrina a la gente que no sabía leer. También podía ayudar a persuadir y a convertir a aquellos que acaso habían leído demasiado. Arquitectos, pintores y escultores eran llamados a transformar las iglesias en grandes representaciones cuyo

esplendor y aspecto casi arrebatan el sentido.⁸ Se trata, en general, de una teatralización con la finalidad de conferir una forma visible a la experiencia religiosa. Importante subrayar el hecho de que no se trata solamente de una especie de recurso didáctico para el pueblo inculto, sino también de un medio de persuasión destinado a los escépticos. Es así como el efecto de grandiosidad del cuerpo estético en su conjunto se sobrepone al "contenido" del mensaje. Ahora bien, esa grandiosidad está dada por la espectacularidad del artificio, mediante la cual lo soberbio del lenguaje da a experimentar los propios límites en la comprensión del sentido⁹.

La obra del arquitecto de origen veneciano, Giovanni Battista Piranesi (1720-1769), nos permite señalar otros aspectos de la arquitectónica de la imagen barroca. Su legado más importante son los dibujos de arquitectura que realizó con la finalidad de develar el secreto de su grandeza. Piranesi mira la arquitectura moderna del Renacimiento al Barroco en estampas, tratados, escenografías y dibujos de otros arquitectos, pero también, y sobre todo, la de la antigüedad, intentando reconstruirla fantaseando o inventándola. "En esos múltiples caminos iniciados y trazados, Piranesi no agotó el problema aunque la apariencia final sea la de que extenuó las posibilidades de *refundar* un lenguaje, proporcionando una inquietante certeza, la de que era posible que todo estuviera ya dicho"¹⁰. En efecto, los grabados de las *Invenzioni capricciose di Carceri* (1740) exhiben precisamente una arquitectura interior muy compleja, pero también fascinante a causa de su monumentalidad orgánica.

Ocurre como si la vía para aprehender lo grandioso de la arquitectura fuera la imaginación inventiva, y como si la arquitectura (los dibujos de arquitectura) fuesen a la vez el lugar más propicio para el



"Prisión imaginaria" (1761), de *Invenzioni capricciose di Carceri*, Giovanni Battista Piranesi.

⁸ Gombrich, p.366-367. Benjamin subraya: "De todos los períodos más profundamente desgarrados y escindidos de la historia europea, el Barroco es el único que coincidió con un período de dominio imperturbable del Cristianismo." *El origen del drama barroco alemán*, p. 64.

⁹ Este es un aspecto sociológico que confirma la condición esencialmente urbana del barroco europeo: "la ostentación como ley que rige en todo el área de esa cultura. Ahora bien, la ostentación es ley de la gran ciudad, en una sociedad con régimen de privilegios. Allí puede darse el lujo y riqueza de los trajes, el número y opulencia de banquetes y comidas, los soberbios y suntuosos edificios, la multitud de criados, la riqueza de los menajes domésticos (...)" J. A. Maravall: *La Cultura del Barroco*, p. 250.

¹⁰ Delfín Rodríguez Ruiz: *Barroco e Ilustración en Europa*, volumen 33 de la *Historia del Arte*, publicación del Grupo 16, Madrid, p. 94.

despliegue de esa inventiva. Es fundamental destacar la hipótesis de que, en este caso, hablamos de un tipo de imaginación que se desarrolla a partir de la certeza de que ya "todo ha sido dicho". La relación estética con el pasado que dispone para el presente sus formas y estilos, implica una experiencia del fin, la experiencia de un cierto agotamiento de la historia, acaso un viaje de descubrimiento de la historia que se hace posible precisamente a partir de ese agotamiento. ¿Cuál es el sentido de la búsqueda? "Todo ha sido dicho", y sin embargo falta algo por decir? Debemos necesariamente reparar en la diferencia entre la idea de que "todo ha sido dicho" y la experiencia de que *todas las formas han sido usadas*¹¹. Lo segundo significa una clausura del lenguaje sobre sí mismo y el sujeto quedará encerrado y extraviado en el *interior del lenguaje*, como en una obra sin afuera en el sentido de que carece de contexto. Quizás sea éste el sentido profundo de las cárceles de Piranesi. ¿Qué clase de invención es ésta que se despliega a partir del agotamiento de la historia? "El montaje de piezas arquitectónicas y tipológicas, la colisión de elementos del lenguaje arquitectónico y ornamental de la procedencia más dispar iba a dar lugar no a la confirmación de modelos de orden, sino directamente a la introducción, en el proyecto, de la invención, consecuencia directa de esas colisiones figurativas y tipológicas"¹². El punto es que en este agotamiento de la historia, como historia de las formas, consistiría precisamente la conciencia de la historia que caracteriza a la modernidad. En cierto modo la relación con el futuro consiste ahora en la invención, o más precisamente: la relación con el futuro, como por venir histórico es la invención, porque la invención trabaja en el límite, en ese incierto lugar temporal en que del pasado sólo han quedado las ruinas. En este sentido, la experiencia histórica del fin de las formas es también la conciencia de que ya no habrá fin, por cuanto se ha ingresado en un presente perpetuo desde el cual no cabe sino la cita¹³.

¹¹ Con esto no queremos sugerir que todas las formas posibles han sido usadas, sino la experiencia histórica de que dicho agotamiento ha tenido lugar.

¹² D. Rodríguez Ruiz, p. 96.

¹³ "La postura de Piranesi es, pues, reveladora de la profundidad de la crisis y del vacío producido en la cultura arquitectónica ante la disolución del mundo Barroco", *El Barroco*, Fernando Checa y José Miguel Morán, Istmo, Madrid, 2001, p. 330. La crítica irónica de Piranesi a la ciudad barroca se dirige hacia la falsedad e ilusión con lo que, a su juicio, lo barroco disimula el vacío de una modernidad que estéticamente llega a su fin.

2. La perversión de lo clásico

Hegel interpreta de esta manera el interés por lo clásico en los inicios de la modernidad: "el espíritu se recobra ahora a sí mismo y se eleva al postulado de encontrarse y saberse como conciencia de sí real tanto en el mundo suprasensible como en la naturaleza inmediata. Este despertar de la mismidad del espíritu trajo consigo el renacimiento de las artes y las ciencias de la antigüedad, lo que en apariencia era una recaída en la infancia, pero en realidad una exaltación propia al plano de la idea, el movimiento propio a partir de sí mismo, ya que hasta ahora el mundo intelectual era más bien algo dado. De aquí arrancan todas las aspiraciones e invenciones, de aquí parte el descubrimiento de América y de una ruta hacia las Indias orientales; y así se despertó principalmente el amor por las llamadas ciencias paganas de la antigüedad, ya que los eruditos de la época vuelven sus ojos a las obras de los antiguos, convertidas ahora en objeto de estudio, como *studia humaniora*, estudios en que el hombre es reconocido en su propio interés y en su propia actividad"¹⁴.

En el jardín de Ermenonville, obra del marqués de Girardin, existe un templo dedicado a la filosofía moderna y que consiste en una *ruina construida*. "Cada una de las seis columnas de orden toscano que se pusieron en pie estaba dedicada a la memoria de un gran hombre (Newton, Descartes, Voltaire, W. Penn, Montesquieu y Rousseau). En los alrededores del templo, el marqués de Girardin había dejado desordenadamente el resto de las columnas y elementos arquitectónicos con los que podría recomponerse enteramente la ruina, pero ese gesto debía ser completado en los siglos siguientes, cuando aparecieran nuevos hombres que hubieran sido capaces de *honrar a su patria e iluminar a sus semejantes*"¹⁵. El tiempo de la historia se abre en espera de los genios que permitan terminar la construcción. Esta metáfora arquitectónica de la historia es propia de la concepción ilustrada del hombre, deviene historia del trabajo y del genio de tornar habitable el mundo.

Esto prepara la idea moderna de que todo ocurre en el mismo tiempo secularizado de la historia universal, es decir, todo le ocurre

¹⁴ G.W.F. Hegel: *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, vol. III, Fondo de Cultura Económica, México, 1977, p. 161.

¹⁵ D. Rodríguez, p. 8.

al mismo sujeto: la humanidad. Lo "grandioso" aquí no es simplemente una que otra deslumbrante obra de la imaginación, sino el hecho de que se ha tocado un límite y que el lenguaje nos remite ahora a lo que de ninguna manera puede ser traído a la representación, y da a experimentar por lo tanto la insignificancia del individuo ante la trascendencia. Mas no se trata sólo de la trascendencia divina, sino de la trascendencia misma de lo real. Lo barroco es un acontecimiento en el signo que cruza a toda la modernidad: *las palabras y las cosas se han escindido*. El mundo se ha hecho estético y, por lo tanto, se plantea para la filosofía moderna en cierto sentido la tarea de una anestésica del conocimiento, la necesidad de disciplinar la experiencia conforme a categorías que son previas a la relación con el lenguaje. Tal es la índole del sujeto trascendental. Es claro en Descartes: la anterioridad que se busca por la duda metódica lo es tanto con respecto a la sensibilidad como con respecto al lenguaje¹⁶. En cuanto que la reflexión metódica de Descartes se orienta fundamentalmente hacia esa anterioridad supra sensible, su filosofía será considerada como esencialmente anti-histórica. "El nuevo y poderoso movimiento del pensar histórico que se desarrollaba a contracorriente de la filosofía cartesiana, era, por su existencia misma, una refutación de esa filosofía"¹⁷.

Cabe considerar la posibilidad de que lo estético (esto es, aquello que existe a partir de su posible o imposible *representación*) sea, en general, un rendimiento necesario de la autoconciencia. Escribe A. Hauser: "la subjetivización de la visión artística del mundo, la transformación de la 'imagen táctil' en 'imagen visual', del ser en parecer, la comprensión del mundo como impresión y experiencia, la comprensión del aspecto subjetivo como lo primario, y la acentuación

¹⁶ Por cuanto es en el lenguaje en donde el mundo recibe los nombres que lo hacen ingresar en la dudosa condición de "comprendido". La búsqueda cartesiana de ideas "claras y distintas" se corresponde con la búsqueda husserliana de "evidencias apodícticas". El lenguaje se presenta como un espesor que debe ser trascendido por la verdad, lo cual viene a ser una nota distintiva de la filosofía clásica del sujeto moderno. En la carta que antecede como prefacio a *Los Principios de la Filosofía* (1644), Descartes advierte acerca de la manera de leer la obra. Se la debe leer tantas veces como sea necesario hasta que se manifiesta con claridad la interna trabazón de los argumentos. La primera lectura es sólo *como si se tratara de una novela*.

¹⁷ R. G. Collingwood: *Idea de la historia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984, p. 70. Collingwood se refiere principalmente en este punto a la figura de Giambattista Vico.

del carácter transitorio que lleva en sí toda impresión óptica, se completan ciertamente en el Barroco, pero son ampliamente preparadas por el Renacimiento y el Manierismo"¹⁸. La historia de la progresiva subjetivización del mundo es la historia de su progresiva visualidad y, más todavía, *visibilidad*. ¿En qué sentido podría afirmarse que *la subjetivización del mundo se cumple en su visibilidad*? ¿No se oponen más bien la activa interioridad de la conciencia y la pasividad de la visión? Que el mundo, y la naturaleza en general, ingresen en el campo de la visibilidad, que en cierto sentido termine por *aparecer totalmente*, sin reserva, significa que la realidad misma se articula al interior de un campo de visión. De esta manera, el aparecer del universo queda tramado con la subjetividad que lo habita, al tiempo que ésta se constituye conforme a su capacidad de experimentar dicho universo. En cierto modo podría decirse que todo está afuera, o que la diferencia interior/exterior ha sido desbordada. Como lo señalábamos antes, la emergencia de la experiencia en los albores de la modernidad es un descentramiento tanto del universo como del mismo individuo que lo observa¹⁹.

Hauser ha señalado que resulta imposible determinar la existencia de algo así como la unidad estilística del Barroco, no obstante es posible indicar ciertos rasgos comunes: el surgimiento de la nueva ciencia natural y la nueva filosofía, la pérdida del centro y la consecuente necesidad de maquetas, la condición del hombre como un ser pequeño e insignificante, el cual no obstante experimenta el orgullo de comprender²⁰. Así, el caos que suele caracterizar a la representación Barroca puede ser atribuido, en parte al menos, a este deseo de omnicomprensión como voluntad de representación y, por lo tanto, de imaginación. Es decir, el caos barroco no lo es del mundo, sino más bien de la representación con respecto a la cual el mundo real se ha puesto "a distancia". La *revolución copernicana* es en cierto modo una violencia

¹⁸ Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, vol. II, p. 94.

¹⁹ En el prólogo a la segunda edición de la *Crítica de la Razón Pura*, Kant escribe acerca de la denominada "revolución copernicana": "Este [Copérnico], viendo que no conseguía explicar los movimientos celestes si aceptaba que todo el ejército de estrellas giraba alrededor del espectador, probó si no obtendría mejores resultados haciendo girar al espectador y dejando las estrellas en reposo", B XVI, Alfaguara, Madrid, 1978. No se trata en sentido estricto de que los movimientos celestes se vuelven comprensibles si se considera el "hecho" de que las estrellas reposan, sino que es una cierta manera de considerar el fenómeno lo que *hace girar* al espectador.

²⁰ Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, vol. II p. 101.

sobre el dato aparentemente más "inmediato" de la percepción, a saber, que el universo gira alrededor del espectador. Sin embargo, es también, y sobre todo, el descubrimiento de que la experiencia del mundo es una forma de considerar las cosas, más aún: que el mundo mismo es una forma de considerar las cosas. Ahora bien, este descubrimiento es inseparable de la multiplicación de las formas posibles de la experiencia, una multiplicación sin solución en el plano de la misma experiencia, porque eso que denominamos la "liberación de las formas" es la irrupción de la sensibilidad en el mundo. La forma que culturalmente se impone no es simplemente aquella que hace posible una mejor comprensión (¿cómo determinar una medida en este caso?), sino la que dispone una experiencia más rica, más variada, más sensible del universo. Este es precisamente el punto, que las formas de la sensibilidad se confunden con la sensibilidad de las formas y en esto consiste el denominado "efecto barroco", en que el mundo se constituye a partir de la sensibilidad "afectada" del hombre, mas no afectada simplemente por el mundo (como una cosa previamente existente y dada inmediatamente), sino por una desarticulación entre sentir y comprender. La multiplicación de las formas es el descubrimiento de que el universo está habitado por una criatura sensible que es el hombre, pero que además siente en correspondencia con la comprensión de esa su sensibilidad. El mundo está organizado por lo tanto a partir de esa sensibilidad interpretada: la representación. He aquí la relación entre el orgullo y la insignificancia humanas.

De una parte, se trata de comprender esa totalidad que emerge hasta desbordar la superficie; de otra parte, se trata de una totalidad cuya espectacularización provoca precisamente ese deseo de comprensión absoluta. Comprender sin reserva la totalidad del universo, el que deviene así un universo inmanente, que esconde en su propio cuerpo múltiple y estallado la ley que lo ordena.

Todo se relaciona con todo, siguiendo un orden que está "más allá" de la razón humana. Este es, podría decirse, un principio del Barroco: todo se relaciona con todo (en acto), y la posibilidad de acceder a la relación que recorre esa totalidad es la variación, la transformación, la metamorfosis. "La obra de arte, escribe Hauser, pasa a ser en su totalidad (...) símbolo del universo"²¹. El universo persiste,

²¹ *Ibid.*, p. 102.

en tanto totalidad, en su misterio, sólo que ahora éste se propone como una clave cifrada en la aparición misma. El profundo enigma del universo es el hecho de que sea posible experimentarlo. El sujeto construye esquemas para relacionar *entre sí* lo que ve, pero esto significa extraviar a ese sujeto en sus propias representaciones, pues sólo mediante este "extravío" se afirma el carácter trascendente de esa representación que ha de exhibir un orden interno e inmanente. La representación Barroca no es sumisa, no es mimética frente a la "realidad", por el contrario, se trata de *ver lo que no se ve* en la imagen más inmediata de lo real²², precisamente aquella en donde la actividad de la subjetividad ha desaparecido dando lugar al efecto de esa inmediatez; por eso es que opera haciendo estallar las representaciones. El sujeto se sorprende a sí mismo en el instante en que el universo se le escapa, y construye representaciones (con una imaginación inventiva desbordante) para poder experimentar precisamente ese desborde, para poder relacionarse con el exceso mediante su propio exceso. El Barroco implica en este sentido una conciencia radical de la diferencia y la distancia entre la realidad y la representación, dado que no se trata de comprender el orden, sino del *orden de la comprensión*.

Podría decirse que a la base de la filosofía del sujeto, esto es, la filosofía que concibe a la subjetividad conforme a un sistema categorial trascendental de aprehensión del mundo, se encuentra la "experiencia barroca" del mundo. De lo que se trata en la filosofía clásica moderna es de disciplinar categorialmente esa experiencia, de aquí la relación histórica entre el Barroco y la Ilustración. Si cabe pensar el Barroco como un momento radical de la experiencia en la modernidad, se trataría ante todo del acontecimiento cultural del *descentramiento*. No sólo el universo resulta descentrado en la experiencia que se tiene de éste, sino que el hombre mismo también pierde el centro en un universo hasta ahora antropocéntrico²³. En ambos casos se trata del hombre como de un ser que se define por su *capacidad de experimentar el mundo*, de ser alterado de tal manera que el mundo conocido y familiar deviene incesantemente forma de aprehensión

²² Este efecto de "inmediatez" (al que curiosamente podría considerarse como otra denominación del "efecto barroco") consiste precisamente en la emergencia "espectacular" de la naturaleza desbordando los límites de comprensión de la cultura.

²³ En cierto sentido, las afirmaciones de que el universo posee un centro inmóvil y de que el hombre es el centro del universo corresponden, a la postre, a la misma idea.

de lo nuevo, recurso retórico, lenguaje figurado, tropo, metáfora, porque sus propios "contenidos" se hacen signos para lo otro (como en los viajes de descubrimiento): La filosofía clásica del sujeto, ejemplarmente representada en la filosofía de Kant, deberá "vaciar" de contenido al sujeto, pensarlo como un sistema categorial, que se encuentra *a priori* destinado a posibilitar la comprensión del mundo sensible para el individuo. Podría pensarse que ésta es la única manera de fundar la *unidad* de la razón frente a la infinitud de contenidos posibles de la experiencia, sin embargo el problema es más radical todavía: el sujeto trascendental disciplina la experiencia (determinando la posibilidad del conocimiento) poniendo orden en una subjetividad que desde la sensibilidad, y por acción del puro pensar, se remonta a condiciones que están más allá del mundo fenoménico. Este es un aspecto en el que rara vez se repara: que la criatura que por el pensar se eleva desde este mundo hacia un más allá indeterminado es un ser que *siente demasiado*²⁴.

Pareciera que lo barroco está situado precisamente en el momento anterior a la trascendentalización (formalización) del sujeto de la experiencia, como si, contrariamente al sentido del sujeto categorial, la finalidad del Barroco (si cabe hablar así) fuese la de radicalizar esa experiencia, esa capacidad de experimentar como capacidad de representarse lo real, en una operación doble de subjetivación de la realidad y de "realización" de la subjetividad en cuanto que ésta se encuentra extraviada, *alterada en un mundo que ella misma ha tramado*. Ocurre como si esa capacidad de representación estuviese animada, antes que por el deseo de conocer (y, por lo tanto, de disciplinar los espejismos, de despejar los simulacros), más bien por el deseo de abundar en el elemento desconcertante de la experiencia; como si la curiosidad que algunos han indicado como propia del Barroco en general, no fuese sino el asombro reflexionado. El Barroco corresponde a un deseo de ver, en el sentido de un deseo de "ver más". Esto dispone al "sujeto" barroco en la condición de un observador de la

²⁴ De la unidad de la razón depende la unidad de la experiencia y la unidad del mundo. Ahora bien, el hecho de que la unidad de la experiencia sea obra de la razón y, por ende, el resultado de la conformación de la materia por la actividad de las capacidades del sujeto, implica en la experiencia el "hecho" de una multiplicidad que es anterior a la conformación del mundo, que es anterior al sujeto y a la misma conciencia individual. Existe incluso una resistencia actual de "lo clásico" al cuestionamiento de la unidad de la conciencia, como ocurre por ejemplo en las objeciones de Borges al psicoanálisis.

totalidad, porque ese deseo de "ver más" insiste y se desarrolla "infinitamente" en su propia imposibilidad²⁵.

Esta condición del sujeto virtual como observador de la totalidad —que se define por su *capacidad* de experimentar el mundo— implica una relación entre la "plena visibilidad" del mundo y la emergencia de la subjetividad. Kant señala que el espacio es la forma del sentido externo (las relaciones espaciales se establecen entre los objetos) y el tiempo es la forma del sentido interno (las relaciones temporales se establecen entre los objetos y el sujeto). Pues bien, esta diferencia es precisamente la que hace posible conjeturar (en el sentido de *ficcionar*) una "experiencia" de la simultaneidad del mundo, esto es, de la totalidad de los acontecimientos posibles, suprimiendo así la diferencia temporal que es condición de la experiencia del mundo por parte del sujeto finito.

3. Lenguaje y alteridad

Habiendo señalado la importancia decisiva de la sensibilidad para dar cuenta del estallido del universo y de la construcción de representaciones que permitan aprehender ese universo sin reducir el estallido, es necesario atender al hecho de que hay en todo esto un indiscutible privilegio del sentido de la vista. Esto implica una relación entre la visión y lo excesivo que señalábamos antes como propio de la representación barroca. Tal exceso corresponde a algo que no se alcanza a ver, pero que sin embargo se presenta y se despliega a partir de una cierta visibilidad. No se trata de un deseo de ver algo que por excesivo se escapa, sino de que, al contrario, es precisamente por ese *deseo desmesurado de ver* que la realidad queda capturada y cifrada a la vez en la visibilidad. Ciertamente que exponemos una situación difi-

²⁵ Algo análogo ocurrirá con lo que cabe denominar pensamiento barroco, el cual se desarrolla paradójicamente ligado a la visualidad, a partir precisamente de su imposibilidad de cerrarse y, por lo tanto, de ingresar en la visualidad. La visibilidad es un recurso de "comprensión" y, como tal da a saber en todo momento que la visibilidad le es impropia al pensamiento (cuya comprensión cabal no obstante sólo podría ser en términos de visibilidad, pues de lo que se trata es de un *alambicado* sistema de relaciones). La visibilidad deviene visualidad. El problema del panteísmo (en cierto modo inherente al problema del sentido immanente en la modernidad filosófica) nos sugiere que dicha imposibilidad es a la vez infinitamente productiva en conformidad con la supresión barroca de la diferencia sustancial entre adentro y afuera.

cil de comprender, a menos que comencemos a diferenciar la visión con respecto a la función de conocer. Konrad Fiedler escribe lo siguiente: "La visión se desarrolla en una expresión que le es característica, no se agota contribuyendo a la formación de las representaciones de los conceptos y tampoco permaneciendo inmóvil frente a la tarea, igualmente pasiva, de la recepción de la impresión; no, a esta tendencia pasiva ella añade una actividad mucho más operante (...) La visión en el sentido del artista comienza sólo allá donde cesa toda posibilidad de conocer y constatar en sentido científico; el mundo al que se enfrenta no es el cotidiano 'teatro de nuestra vida y de nuestra acción', objeto de nuestro saber y conocimiento; sin embargo, es el mismo mundo que conocemos, pero visto en un día de fiesta"²⁶. El deseo de ver no consiste, pues, en un mero interés abstracto por exceder lo que se ofrece como visible, sino que corresponde de alguna manera a algo que está en lo visible, algo que ya es asunto de la sensibilidad, pero que no puede ser conocido en el sentido de que no puede ser *determinado*. Por lo tanto, esa "actividad operante" de la visión de la que habla Fiedler puede ser entendida como el deseo de entrar en correspondencia con la propia experiencia de la realidad, lo cual exige ir más allá de la actividad de conocer, actividad ésta que opera siempre como una disciplina de esa misma experiencia. En este sentido, la emancipación de la visión es la emancipación de la sensibilidad y también de la misma realidad, pues "la realidad no es sino un producto de la naturaleza sensible espiritual del hombre"²⁷. El horizonte de una idea como ésta es sin duda el de la emergencia moderna de la experiencia. Ésta sería portadora de una demasía contra la cual se constituye el sujeto categorial moderno: sentir es sentir demasiado, sentir es perderse y diseminarse en el mundo entre las cosas. Lo barroco sería precisamente la voluntad estética de corresponder a esa demasía de la experiencia primera del mundo, en una suerte de inmediatez en la que tanto la coherencia del mundo como la unidad del sujeto quedan puestas en cuestión.

Ahora bien, ese deseo de comprender es un *hecho de lenguaje*, a diferencia de lo que ocurre con la búsqueda de la "evidencia apodíctica" en la filosofía cartesiana de la subjetividad, que consiste —como

señalábamos— en una experiencia de la verdad que se conquista afuera del lenguaje. En efecto, el barroco resulta de una voluntad de verdad que es ante todo una *voluntad expresiva* en relación directa con la sensibilidad, y en donde la curiosidad —apuntada con frecuencia como propia del barroco— produce una singular asociación entre entendimiento e imaginación (este surgimiento de la sensibilidad y la experiencia se puede rastrear en el tratamiento que los científicos y los filósofos modernos le dedican). Ahora bien, si la sensibilidad es el lugar de la mayor inmediatez con la alteridad (el mundo, la naturaleza), ¿cómo es que la expresividad de la misma en el lenguaje exige los mayores artificios de la imaginación? ¿En qué sentido cabe denominar a tales representaciones como "expresiones" de algo dado?

Lo barroco, venimos diciendo, es una experiencia en el lenguaje y, en cierto modo, *del* lenguaje. En tanto que experiencia, algo *otro* es dado en ella. Esta alteridad ha de ser expresada en el lenguaje, y recibe en éste su cuerpo, de allí el carácter de ser una experiencia esencialmente estética. Sin embargo, se trata de un lenguaje cuya característica sobresaliente es el exceso. Esto nos deja ante una paradoja. De una parte, aquella alteridad se constituye por completo en el lenguaje; de otra parte podría decirse que no pertenece de ninguna manera al lenguaje, de allí que las formas de éste parecen haber sido violentadas hasta la des-formidad en el intento por acoger aquello como "contenido". Ahora bien, no podría afirmarse sin más que el asunto de la representación barroca es algo "otro" que el lenguaje, pues uno de los efectos que dicha representación produce es precisamente el de la diseminación del referente externo en el cuerpo retórico que lo expresa, con lo cual lo incomprensible no es en sentido estricto el referente, sino, por el contrario, su extraño avenimiento con el lenguaje. Es como si en el barroco *lo otro fuese precisamente el lenguaje*. Esta sería otra manera de entender lo que antes denominábamos como la emancipación de la sensibilidad, ahora como la emancipación del lenguaje. Lo otro no logra ingresar en el lenguaje o, más bien, lo otro no termina nunca de ingresar en el lenguaje, pues *lo otro no ha hecho sino ingresar desde siempre en el lenguaje*, y acaso el sentido de eso que denominamos como "el lenguaje" no tiene otro sentido que ese. De aquí que cuando el lenguaje cobra autonomía, como ocurre en general en el arte, abandona la función de ser instrumentalmente un *medio* de comunicación (comunicación de un sentido

²⁶ Citado por Luciano Anceschi: *La idea del Barroco*, Tecnos, Madrid, 1991, p. 87.

²⁷ Loc. cit.

pre-dado), y se constituye él mismo como lugar de producción de significación.

Lo fundamental en esto, insistimos, es que se trata de una emancipación que tiene lugar con ocasión de una voluntad de comprender y de expresar. Pero, ¿no se confunden acaso, productivamente, comprender y expresar? De hecho, es lo que ocurriría si dijéramos que conocer es traer algo al lenguaje. Una tal confusión nos conduciría a la identidad originaria entre entendimiento e imaginación. O, dicho más precisamente en un contexto moderno, nos conduce al hecho de que en determinado momento *la imaginación se constituye en un recurso absolutamente necesario para el entendimiento*. El punto es que esto ocurre con la emergencia de la experiencia en la época moderna, que es la emergencia de lo otro en el mundo, en este mismo mundo. En este sentido, la emergencia de la experiencia y de lo otro traza el comienzo de lo que se conoce como el proceso histórico de secularización del mundo, digamos de su *inmanencia*, o acaso más precisamente, de su intrascendencia. A partir de este momento, toda la relación con la alteridad se dará en el lenguaje, y las "alteraciones" de éste serán noticia de aquella especie de alteridad absoluta.

En este sentido, una investigación sobre el Barroco es una investigación acerca de cómo fue que se "resolvió" la cuestión de la *alteridad* a partir del momento en que lo humano se constituyó en el único protagonista del universo (lo cual es también la condición del surgimiento de la historia en su sentido moderno). El Barroco cobra así la mayor importancia para una lectura de la modernidad que se inaugura con el descentramiento del humanismo renacentista²⁸.

Tercera parte Barroco europeo: la manifestación sensible de la trascendencia

²⁸ Heidegger ha definido la modernidad en su dimensión científico-técnica como la época de la imagen del mundo. Ahora bien, lo que da sentido a una definición como ésta es que lo de "época" no refiere simplemente un período de tiempo, un tramo histórico-cronológico, sino una "forma" de habitar el mundo (de habitar al interior de un paréntesis). Pero entonces, la época de la imagen del mundo es la época de la manera, de la forma, del estilo. Es, pues, *la época del fin de las épocas*.

I. Giambattista Vico: imaginación e historia

“El canto y los versos nacieron por
necesidad de la naturaleza humana,
no por capricho del placer”.

G. Vico: *Scienza Nuova* (cap. 37)

Un hombre mira hacia el cielo estrellado y se abisma al pensar en la sublime mente creadora del universo. Otro, en cambio, ante el mismo espectáculo celeste, se abisma al pensar que ese cielo estrellado se extiende hasta el infinito. He aquí la experiencia barroca, en que la propia subjetividad del espectador se ofrece para que la materia se despliegue más allá de los límites imaginables; materia, pues, que “subjetivamente” (estéticamente) toca los límites del universo mismo. En esta visión aparentemente “materialista”, la materia resulta *trascendida* por la misma vastedad, por lo tanto podría decirse que es la *idea* la que al materializarse idealiza a la materia: el espectador percibe un fragmento material de lo infinito.

Una característica del Barroco es precisamente la decisiva participación de la imaginación en la configuración de imágenes del mundo y de la existencia. El concurso de la imaginación viene dado y hasta exigido por una sensibilidad hiperexcitada. Es esta *intensidad* la que hace que la “explicación” del mundo en su *fenomenalidad* se constituya como imagen¹ antes que como concepto. En este sentido, podría decirse que el universo Barroco se construye como imaginario en un proceso que la sensibilidad cruza por completo, inhibiendo la “facultad” de la *abstracción*.

¹ ¿Qué es una imagen? ¿Qué clase de relación “conserva” la imagen con el dato primero del cual proviene, qué significa *hacerse una imagen de algo*?

Podemos rastrear lo anterior en la obra de Giambattista Vico, quien elabora una "filosofía de la historia" en la que el problema fundamental es precisamente el de la relación entre la materialidad contingente de los acontecimientos y la idealidad del *plan* que subsume a esos mismos acontecimientos, cuya comprensión permite vislumbrar el sentido del curso de la historia y a la naturaleza humana misma que en ella se despliega. Vico distingue entre dos tipos de obras propiamente humanas: la matemática y la historia, la primera como ciencia de lo más abstracto, la segunda, en cambio, como el saber de *lo más concreto*. Ahora bien, lo que nos interesa especialmente aquí es el hecho de que la historia, como devenir de los acontecimientos humanos en su contingencia, consiste en buena medida en la historia de las explicaciones y concepciones que han servido al hombre para la comprensión del universo en el que vive, el cual es un universo que se articula desde la sensibilidad humana. La historia es en este sentido la historia de las mentalidades epocales de la humanidad, y es también una historia de la sensibilidad, que es precisamente la que se puede detectar en el concurso de la imaginación. Esto implica que el paso de una forma de mentalidad hacia otra es el resultado precisamente de la conciencia de la "habitación" comprensiva del mundo como *forma mental*, reflexividad a partir de la cual esa forma es abandonada y superada. La historia de la sensibilidad es, por lo tanto, la historia de la progresiva distancia con respecto a la esfera de la sensibilidad.

En el Libro III de la primera versión de su obra *Principios de una Ciencia Nueva* [1725], afirma Vico que en el vocabulario de las primeras naciones "las fábulas [Mitos] y las hablas verdaderas significan una cosa misma (...). Porque la pobreza de las hablas hace naturalmente a los hombres sublimes en la expresión, graves en el concebir, agudos en comprender mucho en la brevedad, siendo éstas las tres virtudes más bellas de las lenguas"². En esos primeros tiempos el habla de los hombres habría sido esencialmente *poética* en cuanto que debía el lenguaje dar cuenta de una realidad que no ha sido todavía conocida y dominada por el concepto abstracto de las leyes que rigen un mundo fenoménico, el mundo sigue siendo en el len-

² G. Vico: *Principios de una Ciencia Nueva. En torno a la naturaleza común de las naciones*, [traducción de José Carner] Fondo de Cultura Económica, México, 1987 (primera reimpresión), p. 159.

guaje poético desconocido e intenso³. Estamos aquí ante lo que podríamos denominar una experiencia de "primera mano", en un tiempo en que el hombre era como un extranjero en su propio mundo: un mundo desconocido cuyo síntoma es la *intensidad*. El imaginario poético que se elabora no tiene como primera finalidad neutralizar esa intensidad, sino más bien darle sentido. Aquellas tres virtudes que Vico le reconoce al habla poética tienen que ver precisamente con este punto: "que realce y descoja la fantasía; y sea con despejo advertida de las últimas circunstancias que definen las cosas; y transporte las mentes a cosas lejanísimas, y con traza deleitosa las haga ver, como quien dice, muy pulidamente atadas con cinta"⁴. El lenguaje de la poesía viene a ser en este sentido un auxilio para la sensibilidad, en cuanto que contribuye a producir una subjetividad para esa sensibilidad: *darle un sujeto a los sentidos*, esta es la finalidad de la imagen en cuanto que imagen de "cosas lejanísimas". Esto nos sugiere lo siguiente: en el inicio de la historia, el mundo que se ofrece intensamente a los sentidos es manifestación de una lejanía, de aquí que su traducción a imágenes exige el concurso de una gran fantasía. El "mundo Barroco" es un mundo habitado por un sujeto que siente demasiado y que, en eso, imagina demasiado, un sujeto, pues, que *siente imaginando*: "el uso nulo o escaso del raciocinio conlleva robustez de los sentidos; ésta causa viveza de fantasía; y una fantasía vívida es pintora excelente de las imágenes que graban los objetos en los sentidos"⁵. Vico precisa, pues, que es la intensidad en los sentidos lo que excita a la fantasía. ¿Qué relación es la que aquí podemos conjeturar entre la sensibilidad y el pensamiento en general?

La relación entre, de un lado, la pasividad receptiva de los sentidos y, de otro lado, la actividad determinante del pensamiento, nos

³ "Para Vico la metáfora y cosas parecidas constituyen una categoría fundamental ya que, en un estadio dado de desarrollo en el que los hombres no pueden auxiliarse de una visión de la realidad, la metáfora es para ellos la realidad misma: ni mero embellecimiento, ni un depósito de sabiduría secreta, ni la creación de un mundo paralelo al mundo real, ni una adición a la realidad o una distorsión de la misma, inofensiva o peligrosa, deliberada o involuntaria, sino el tránsito natural e inevitable de su nacimiento o desarrollo, la única manera posible que los hombres de ese lugar y tiempo concretos, en ese particular estadio de su cultura, tienen para percibir, interpretar y explicar esa realidad." Isaiah Berlin: *Vico y Herder. Dos estudios en la historia de las ideas*. [Henry Hardy editor] Cátedra, Madrid, 2000, p. 150.

⁴ Vico, op. cit., p. 160.

⁵ Loc. Cit.

sugiere: 1) el origen patológico del pensamiento, 2) que los sentidos son pura actividad. Es decir, la determinación de lo existente en tanto que existente es obra del pensamiento y no de los sentidos. Para ser más precisos, podría decirse que en Vico la condición de la intensidad de los sentidos y de la imaginación fantástica en el inicio de los tiempos es el *pensamiento ignorante*; como si en aquella época el pensamiento hubiese tenido la máxima fuerza (una fuerza en la que la explicación se confunde con la creación). Entonces, lo que ha de buscarse en aquella "primera época" es la determinación de la relación originaria entre el pensamiento y la materialidad de la existencia. Esta relación —podemos ver en esto la influencia de Hobbes— está marcada por el miedo⁶. Pero, ¿por qué el miedo? El hombre en el comienzo de los tiempos es aterrado por sus propias supersticiones, entendiéndose que el comienzo de la humanidad ha de coincidir con el comienzo del pensamiento. Entonces la cuestión es la siguiente: ¿por qué el miedo ha de ser el origen y el comienzo del pensamiento? "Dado que los hombres ignorantes de las cosas, al querer de ellas idea, se sienten naturalmente inducidos a concebirlas mediante semejanzas a cosas conocidas, y donde no tuvieren copia de ellas, a estimarla de su propia naturaleza"⁷. El pensamiento otorga ser a las cosas, pero esto en el comienzo significa una donación de pensamiento a las cosas mismas, de manera que la naturaleza resulta de todo esto *animada* y como *queriendo decir algo*⁸. Así, explicar los fenómenos en tales circunstancias no es sino comprender lo que la naturaleza "quiere decir", entender *lo que la naturaleza expresa*, entenderla ante todo como expresiva. La imaginación de los seres humanos se ofrece como el lenguaje de la naturaleza, en las mentes delirantes en medio de la soledad.

⁶ "Y el principio que establece la jurisprudencia de los tiempos supersticiosos es que hombres ignorantes y fieros, una vez aterrados por supersticiones terroríficas, tratan de las cosas con ceremonias rebuscadísimas, como se narra de los que se dedican a la hechicería, y sobre todo si se encuentran en un estado del que no tengan ni asomo de explicación, como se demostró haber sido el de todas las naciones gentiles en los tiempos próximos al pasado Diluvio universal.", *ibíd.*, p. 128.

⁷ *Ibíd.*, p. 161.

⁸ "Los hombres de la bestial soledad, siquiera, relativamente a tal estupor, más sensibles, ignorantes como estaban de la causa del rayo, que antes jamás percibieran, un día a modo de chicos, todos fuerza, que explicaban sus pasiones rugiendo, refunfuñando, estremeciéndose, lo que sólo hacían instados por violentísimas pasiones, imaginaron ser el cielo un vasto cuerpo animado que rugiendo, refunfuñando, convulso, hablase y quisiese decir alguna cosa.", pp. 161-162.

La grandeza del ser humano señalada por Vico consiste aquí en empequeñecerse ante la naturaleza expresiva: "siendo la mente del hombre indefinida, y hallándose angustiada por la rotundidad de las sensaciones, no puede celebrar su naturaleza casi divina como no sea a través de la fantasía y exagerando las nimiedades"⁹. El pensamiento se desarrolla en correspondencia con la intensidad de las sensaciones, de aquí la *exageración* que según Vico lo caracteriza. Ocurre aquí algo paradójico. Desandando el itinerario que la mente del hombre habría seguido en la historia, es verosímil pensar que lo encontramos a éste sumido en medio de la naturaleza desatada (incomprendida) y por lo tanto afectado por ella en una relación de inmediatez (*intemperie*). Es así que la sensibilidad se encuentra en esa condición máximamente alterada. Sin embargo, la época en que los seres humanos se encuentran sometidos por su sensibilidad corresponde a la de una naturaleza que es impresentable. La exageración señalada por Vico denota precisamente esa condición. Ahora bien, ¿cuál es el *sentido* de la exageración? Bien podría pensarse que la exageración viene a ser algo así como la intensidad del pensamiento, pero esto no daría cuenta del hecho de que la exageración es una actividad productiva del pensamiento y no una mera reacción inmediata a una presencia predada. "La teoría de la interpretación de Vico está íntegramente relacionada con su teoría de la imaginación. El hombre explica el mundo valiéndose de los recursos creativos de su propia mente"¹⁰. De lo que se trata es, pues, de determinar la índole de esa productividad.

La fábula corresponde a la función comprensiva del mundo que sería propia del pensamiento, es decir, de la necesidad de *dar mundo a la experiencia* o, mejor dicho, de la necesidad de que la sensibilidad (por tratarse de un ser pensante) sea experiencia (de una alteridad cuya existencia trasciende el evento de ser afectado por ella). Pues bien, afirma Vico que "los caracteres poéticos, en los cuales reside la esencia de la fábula, nacieron por esa necesidad de naturaleza, incapaz como era de abstraer de los individuos las formas y los atributos.

⁹ G. Vico: *Principios de Ciencia Nueva. En torno a la naturaleza común de las naciones, en esta tercera edición corregida, aclarada y notablemente ampliada por el mismo autor* [1744], [traducción de J.M. Bermuda y Assumpta Camps] Ediciones Folio, dos volúmenes, Barcelona, 1999, parágrafo 816.

¹⁰ Patrick Hutton: "La religión y el proceso de civilización en Vico y Marx", en *Vico y Marx. Afinidades y contrastes* (Giorgio Tagliacozzo comp.), Fondo de Cultura Económica, México, 1990, p. 138.

En consecuencia, este debió ser el modo de pensar de los pueblos enteros, sintiéndose éstos en tal precariedad de naturaleza, en los tiempos de su mayor barbarie. Tales tiempos se distinguen por la tendencia de los sujetos a exagerar siempre las propias ideas¹¹. En este sentido, la exageración sería el antecedente primitivo de la abstracción y, por lo tanto, de la universalización que es propia de la función del inteligir determinante (como la relación que se da entre el caso y la ley). Sirve también a la producción de un mundo "familiar" en el sentido de que configura un modo de pensar *comunitario*. Entonces, paradójicamente, la necesidad de exagerar es la necesidad de realidad, en una época en que la capacidad de abstracción no se habría desarrollado todavía. Se constituye, pues, un *imaginario común*, pero entonces esto significa que la comunidad primitiva es ante todo una *comunidad sensible*, una común sensibilidad que se desarrolla en medio de una naturaleza expresiva¹². Consideramos que esta idea de una "comunidad sensible" nos permite abordar el problema de la relación que el pensamiento establece con la sensibilidad sin proceso de abstracción, antes de que la comunidad misma pueda ser pensada: "la metafísica abstrae la mente de lo sensible, mientras que la facultad poética debe sumergir por completo la mente en lo sensible; la metafísica se eleva a lo universal, mientras que la facultad poética debe profundizar en lo particular"¹³.

Que la facultad poética sumerja por completo la mente en lo sensible se refiere, ante todo, a una inmersión ella misma poética, es decir, lo sensible adquiere cuerpo, se hace forma, gana una voluntad, en suma, se hace mundo. Así, en la poesía la mente no se sumerge en lo sensible más de lo que éste ingresa en la mente. En este sentido, podría decirse que el mundo en el que habitan los primeros hombres es un mundo sensible en la misma medida en que es un *mundo mental*. La falta de distancia de la mente con respecto a la sensibilidad, a la intensidad material de la existencia, es también la no distancia de la mente con respecto a sí misma, a los productos de su propia acti-

¹¹ *Principios de ciencia Nueva* [1744], parágrafo 816.

¹² "Una de las conclusiones más importantes que pueden extraerse de la teoría vequiana del origen de la conciencia es la naturaleza colectiva del proceso. Conciencia no es sólo un estado mental logrado individualmente, sino un *producto social*, un conjunto de percepciones compartidas acerca de la naturaleza y la estructura de la realidad." Adrienne Fulco: "Conciencia humana y estructura de la realidad", en *Vico y Marx*, p. 125.

¹³ *Principios* [1744], parágrafo 821.

vidad en tanto que imaginación. En ese mundo sensible, entonces, no existe la autoconciencia, es decir, no se ha reparado en el carácter *apariencial* del mundo de la experiencia humana; no existe conciencia de la propia subjetividad (conciencia de su actividad productiva y del mundo como representación). Esto significa que tampoco existe el arte en tanto que tal, porque el "sujeto artístico" sería algo así como la comunidad toda. Lo que Vico pretende demostrar consiste, pues, en el hecho de que la poesía tiene un origen *natural* entre los hombres, precisamente porque a ella se debe la *comunidad*.

Vico traza en una frase la historia de la mente humana: "Primera-mente los hombres sienten sin percibir, después perciben con ánimo perturbado y conmovido, finalmente reflexionan con mente pura"¹⁴. La poesía sería precisamente el fruto de una necesidad que nace de esa perturbación del ánimo (de aquí lo que señalábamos antes acerca del miedo como comienzo del pensamiento). Este es el momento en que se formaron las primeras imágenes del mundo. ¿A qué han debido corresponder esas primeras imágenes si no existía el mundo todavía ninguna representación? ¿Cómo se traduce en imagen algo que no es de ninguna manera imagen aún? Dicho de otra manera: ¿cómo se formaron las primeras imágenes si no es posible atribuirlo simplemente al principio de la semejanza, lo cual implicaría ya la disponibilidad del mundo como imagen *prima*? "En los niños —escribe Vico— la memoria es vigorosísima; de ahí que sea viva hasta el exceso su fantasía, que no es otra cosa que la memoria ensanchada o compuesta"¹⁵. Los primeros hombres se relacionan con la memoria como con su sensibilidad, la memoria es la relación con la sensibilidad: la realidad es la *afección* y es en correspondencia con ésta que se desarrolla el lenguaje y se articula un mundo. El principio que rige la memoria en este sentido no es la semejanza mimética, sino el principio de la intensidad, de aquí que Vico establezca en cierto modo una analogía entre memoria y fantasía. Lo que recién referíamos como la historia de la mente es en sentido estricto el itinerario que la *relación con la alteridad* hace en cada individuo. ¿Cuáles son, pues, los "materiales" de las primeras imágenes del mundo?: "los primeros hombres, como niños del género humano, no siendo capaces de formar los géneros inteligibles de las cosas, tuvieron la necesi-

¹⁴ *Ibíd.*, parágrafo 218.

¹⁵ *Ibíd.*, parágrafo 211.

dad natural de imaginar los arquetipos poéticos, que son géneros o universales fantásticos, para reducir a ellos, como si fueran modelos o retratos ideales, todas las especies particulares semejantes a cada uno de sus géneros; semejanza gracias a la cual las antiguas leyendas no podían fingirse más que con decoro¹⁶. Es decir, el pensamiento expuesto y exigido por una sensibilidad inédita, debe servir a la tarea de comprender lo existente que se manifiesta, *representándose* qué es lo que se manifiesta. Es así como el pensamiento comprensivo de la realidad se habría desplegado en aquellos primeros tiempos como imaginación incapaz de cualquier abstracción: comprender las manifestaciones de la naturaleza exige representarse una suerte de manifestación primera. Se trata de lo que podríamos denominar como un pensamiento cosista, en el sentido de que a los fenómenos se los hace corresponder con las "cosas en sí" de las que aquellos son manifestaciones. La analogía que proponemos con la crítica kantiana y el despertar del "sueño dogmático" no quiere ser meramente ilustrativa¹⁷. En efecto, lo que Vico describe es una época pre-filosófica, que implica una época en la que el pensamiento no se ha "descubierto" todavía a sí mismo y es por lo tanto un extraño en el mismo sujeto pensante. Esto es lo que hace posible una especie de poder "realizante" del pensamiento imaginativo.

Vico señala que la poesía es imitación¹⁸, en el sentido de que el pensamiento poético cumple una función comprensiva de la naturaleza, orientada a aprehender la *consistencia* de lo existente que se manifiesta. Pero la operación de imitación ha de entenderse aquí como la imaginación del *arquetipo*, como si las primeras imágenes de las cosas fuesen precisamente las imágenes de las *primeras cosas*¹⁹. En-

¹⁶ Ibid., parágrafo 209.

¹⁷ El despertar del sueño dogmático, que en la *Crítica de la Razón Pura* Kant atribuye a la lectura de la filosofía del empirista escocés David Hume, significa que la razón humana suspende la ingenua confianza en que puede alcanzar todos los objetos a los cuales su pensamiento puede referirse, e inicia un examen de sus propias capacidades. El descubrimiento del pensamiento corresponde al examen de su propia finitud y por lo tanto está marcado por la figura del *escepticismo*. Filosofía y escepticismo están en este sentido relacionados internamente desde los inicios de aquella.

¹⁸ "Los niños examinan fuertemente a la hora de imitar, por lo cual les observamos con frecuencia entreteniéndose en copiar aquello que son capaces de aprender", Ibid., parágrafo 215.

¹⁹ No podríamos analogar simplemente esta cuestión con la teoría de las ideas expuesta por Platón en su diálogo *Fedón*, dado que la presencia inmediata del alma racional ante las ideas es posible precisamente por carecer de cuerpo y, por lo tanto, de sensibilidad.

tonces, la poesía no se sirve simplemente de la semejanza, sino que la produce, y de esta manera se articulan creatividad y semejanza en la poesía, pues lo primero original en la serie de las apariciones no puede ser hecho aparecer si no es por la fuerza y el poder de la imaginación. Articula también Vico fantasía y memoria, diciendo que "la fantasía no es otra cosa que la memoria ensanchada y compuesta"²⁰, lo que debemos entender en el sentido de que la memoria recuerda las primeras cosas, aquellas precisamente de las que la fantasía produjo las imágenes.

Ahora bien, las primeras imágenes corresponden a los primeros relatos o narraciones míticas. Una cuestión especialmente relevante es el hecho de que a raíz de esa experiencia primera de las cosas el hombre *es conducido violentamente hacia el lenguaje*, en la forma del canto, que es, según Vico, el modo en que se expresa el hombre cuando está alterado por las pasiones: "Los hombres desfogan las grandes pasiones entregándose al canto, como se comprueba en los sumamente acongojados o alegres. (...) Presupuestos estos dos axiomas (inducen a conjeturar) que los autores de las naciones gentiles —(puesto que) habían vivido en un estado salvaje como bestias mudas y, por su misma estupidez, no se habrían conmovido más que arrastrados por violentísimas pasiones— debieron de formar sus primeras lenguas cantando"²¹. El canto sería en este sentido el modo más *natural* del lenguaje, el modo en que éste fluye: "Los mudos sacan sonidos informes al cantar, y precisamente cantando los tartamudos aceleran su pronunciación"²². Este carácter eminentemente *formal* del lenguaje (la métrica y la rima), como un recurso que corresponde paradójicamente al flujo de violentas pasiones, ha debido favorecer la conservación y transmisión de los relatos (mitos), sin que esa forma haya surgido como necesidad política de conservación, sino *como necesidad natural de hablar*: "por necesidad natural (...) las primeras naciones hablaron en verso heroico. Y tampoco deja de ser admirable la providencia que hizo que, en tiempos en que aun no se habían descubierto los caracteres de la escritura vulgar, las naciones entre tanto hablaran en verso, el cual gracias al metro y a la rima, hacía que les resultara más fácil conservar la memoria de sus historias

²⁰ Ibid., parágrafo 211.

²¹ Ibid., párrafos 229-230.

²² Ibid., parágrafo 228.

familiares y civiles”²³. Este hecho ha de haber significado un primer apaciguamiento en esa especie de tormenta permanente que era la existencia humana sumida en la sensibilidad del cuerpo²⁴. Podría decirse que algo pasa por el hombre y fluye como lenguaje, como si lo humano fuese precisamente eso, el lugar (organismo) en donde la naturaleza como pura fuerza deviene *articulación*. ¿Quién o qué es lo que habla en el hombre? En último término lo que habla es la naturaleza misma, pero que en virtud de esta facultad expresiva ha devenido representación. Digámoslo más precisamente: quien habla es, en el inicio de los tiempos, una criatura que sufre la naturaleza, y las representaciones corresponden al procesamiento que hace de ella la criatura que la padece. La condición de este padecimiento es el hecho de que dicha criatura *piensa*, y es precisamente en el pensamiento que la naturaleza deviene inconmensurable, porque la exageración que Vico señala como condición de las imágenes primitivas de las cosas lo inconmensurable entre el pensamiento y la sensibilidad. Es decir, si la naturaleza resulta ser algo excesivo, ello se debe a la necesidad de representársela, esto es, la necesidad de elaborar de ella una imagen mediante una “facultad” —el pensamiento que en su condición originaria es imaginación— que se encuentra a una distancia absoluta de lo que en la sensibilidad afecta *inmediatamente*. El pensamiento debe, como ya lo sugeríamos antes, imaginar lo impresentable. En cierto modo el pensamiento es ciego, y bien podría afirmarse que en este sentido el pensamiento hace ciegos a los seres pensantes, pues se trata de ver sin ver (“cómo son realmente las cosas”), lo que corresponde exactamente a tener que imaginar sin ver. Tener que entender es estar obligado a pensar en aquello que *más allá* de las apariencias sostiene las apariencias. En el comienzo el pensamiento cumple esta exigencia sin el examen de su propia capacidad, tal es la condición de la poesía y de allí la ceguera del poeta: “Es tradición también que Homero fuese ciego, y de la ceguera tomara tal nombre, que en lengua jónica quiere decir ‘ciego’”²⁵.

²³ *Ibid.*, parágrafo 833.

²⁴ Vico expone esquemáticamente una historia de la humanidad: “Los hombres primeramente sienten lo necesario, después buscan lo útil, enseguida descubren lo cómodo, más adelante se deleitan con el placer, posteriormente se entregan al lujo y, finalmente, enloquecen en dilapidar su fortuna”, *Ibid.*, parágrafo 241.

²⁵ *Ibid.*, parágrafo 869. “[870] Y el mismo Homero cuenta que eran ciegos los poetas que cantaban en las cenas de los grandes, como ciego era aquél que cantaba en la que

En un pasaje muy impresionante Vico describe aquel tormentoso estado primero. Un acontecimiento decisivo ha de haber sido la dispersión de los hombres que se produce con la renuncia a la “verdadera religión de su padre común, Noé”, vagando entonces en una tierra salvaje en que la constante lucha por sobrevivir hizo que aquellos hombres llegaran a ser gigantes. La desbordante imaginación de Vico pone a los primeros hombres en una situación en la que son a la vez víctimas y cazadores, en todo caso, corren sin descanso, “para guarecerse de las fieras, que debían ser abundantes en la gran selva, y para seguir a las mujeres, que en tal estado debían de ser salvajes, reacias y esquivas, y dispersados para encontrar comida y agua, abandonando las madres a sus hijos, éstos debieron poco a poco crecer sin oír voz humana ni aprender humanas costumbres, lo que les condujo a un estado de hecho bestial y salvaje. En el que las madres, como bestias, solamente debieron amamantar a sus hijos y dejarlos denuados revolcarse entre sus propias heces y apenas destetados abandonarlos para siempre y éstos —teniendo que revolcarse en sus heces, que maravillosamente abonan los campos gracias a sus sales nítricas; teniendo que penetrar la gran selva, que debía de ser espesísima debido al diluvio, y por cuyos esfuerzos debían desarrollar unos músculos para poner otros en tensión, por lo que las sales nítricas aparecerían en sus cuerpos en mayor medida; y viviendo sin temor alguno a los dioses, a los padres, a los maestros, el cual modera lo más lujurioso de la infancia— debieron desarrollar desmesuradamente sus carnes y huesos, y crecer vigorosamente robustos y así llegar a ser gigantes”²⁶. Pensar el origen es imaginar la dispersión, una especie de “estallido” originario en que los hombres se encuentran expuestos a la máxima contingencia. Una vez más, la imaginación y la naturaleza se relacionan en la medida en que ésta se “opone” al entendimiento deviniendo aquella en lo que sólo puede ser imaginado. De aquí se sigue la concepción barroca de la historia en Vico, por cuanto los hechos, precisamente en su irreductible presencia e intensidad originales, exigen el desarrollo de la imaginación, pues, como señala Berlin: “La tarea de los historiadores no puede ser llevada a cabo sin

Alición ofreció a Ulises, y también ciego aquel que cantaba en la cena de los pretendientes. [871] Y es propio de la naturaleza humana que los ciegos tengan excelente memoria”.

²⁶ *Ibid.*, parágrafo 369.

contar con esta facultad; y el éxito que tengan dependerá, en parte, de lo dotados que estén de esta capacidad como de que sepan utilizarla correctamente²⁷. La teoría de la historia de Vico implica, pues, una poética de la intensidad en el origen, precisamente por el hecho de que la sensibilidad es el dato fundamental de la existencia. Entonces, la conciencia habita en ese mundo intenso de lo sensible que ha de ser organizado por aquella. Es decir, cuando el historiador reconstruye los hechos pone en operación la misma función articuladora de la conciencia prehistórica, inmersa en un universo que no parece transcurrir en el tiempo lineal del sentido. Como ya lo hemos expuesto, el estrato del sentido en el que se constituye una visión del mundo es la comunidad. Se trata, por lo tanto, de una comprensión pre moderna (en este sentido también pre-histórica, en cuanto que la conciencia no ha incorporado el sentido histórico).

Pero es también un rasgo moderno de la filosofía de Vico el imaginar como su asunto una conciencia pre-histórica, anterior al individualismo propio de la modernidad: "Vico (...) considera a la conciencia como el medio por el cual los hombres estructuran la realidad, pero sin ninguna meta en la mira. (...) La conciencia no se mueve en ninguna dirección mientras se desenvuelve la historia, sino que permanece como el lazo fundamental de unión entre los hombres"²⁸. En efecto, podría decirse que para Vico la posibilidad de que la existencia de la especie humana transcurra conforme a una linealidad histórica depende de que, en cada caso, en el presente las conciencias no incorporen el dato de esa historicidad, de tal manera que la conciencia en la comunidad descansa siempre en una especie de *naturalización* del contenido de lo que corresponda en cada caso a sus visiones de mundo. En cada presente la comunidad reedita en cierto modo la intensidad originaria. Esta idea de una humanidad conducida en el momento por sus propios deseos e instintos, ajena por tanto a la idea de un plan histórico para su existencia, es propia del liberalismo moderno: "la Providencia dispuso las relaciones humanas de tal modo que la satisfacción del egoísmo individual dentro de los distintos moldes colectivos —familia, nación, humanidad entera— sólo alcanza toda su amplitud y toda su fuerza una vez garantizado además el beneficio para los diversos sectores sociales a que

²⁷ Isaiah Berlin, op. cit., p. 65.

²⁸ Adrienne Fulco, op. cit., p. 134.

está incorporado el individuo"²⁹. Entonces, la historia misma no podría progresar sin ese reiterado paréntesis en la historicidad que es el presente y la intensidad que le es propia. Pero la historia es también para Vico el desarrollo de una progresiva autoconciencia, en virtud de la cual la historicidad va ingresando en la conciencia humana. Se ha interpretado esto como expresión del antirracionalismo de Vico, pues contra la idea de que es la mente la que conforme a ciertos principios ordena los datos de la experiencia sensible, Vico inscribe la mente en un universo material intenso e incomprensible, y por lo tanto requiere de la historia para dar cuenta de la comprensión de la naturaleza³⁰.

²⁹ Hans Barth: *Masa y Mito*, Universitaria, Santiago de Chile, 1973, p. 63. No existe acuerdo entre los estudiosos acerca del sentido de la idea de Providencia en la teoría de la historia de Vico. Nosotros la consideramos aquí como una metáfora típicamente moderna con respecto a lo que podríamos denominar la ironía de la historia, en que intenciones de corto alcance y sin sentido trascendente, conducen a motivos de largo alcance que permiten trazar un itinerario para la especie, aunque no para los individuos. Como se sabe, la teoría más consistente en esta dirección es la filosofía de la historia de Kant y su concepto de la "insociable sociabilidad" de los seres humanos.

³⁰ "La historia de la cultura es para Vico el desarrollo de las criaturas humanas desde la desorganización salvaje y las sensaciones ferinas a los comienzos de la autoconciencia crítica y la organización (...) por medio de imágenes, mitos y símbolos apropiados a cada estadio. (...) Esta radicalización pudo perfectamente tener su origen en la reacción exageradamente virulenta de Vico contra el mecanicismo cartesiano y las teorías atomistas. Su pensamiento está claramente dominado por sus deseos de dar el paso desde el *certum* hacia algo que, si no es completamente *verum*, se aproxima a ello; desde el hecho bruto a la inteligible conducta intencional." Isaiah Berlin, op.cit. p. 155.

II. Eugenio d'Ors: Barroco y naturaleza

“Lo Barroco contiene siempre en su esencia algo de rural, de pagano, de campesino. Pan, dios de los campos, dios de la natura, preside cualquier creación barroca auténtica”.

E. d'Ors: *Lo Barroco*.

Eugenio d' Ors escribe que encontrándose cierto día de mayo en el Jardín Botánico de Coimbra, le fue dada la posesión de una verdad fecunda: “que el Barroco está secretamente animado por la nostalgia del Paraíso Perdido”¹. Que sea la *nostalgia* del Paraíso Perdido y no la idea o el concepto o la imagen del mismo lo que anima al Barroco nos señala precisamente la naturaleza anímica de esa verdad. Se trata, en efecto, de que el Barroco estaría animado por una pérdida en el origen. No se quiere decir que esa pérdida sea algo así como un “tema” recurrente, sino más bien que toda la abundancia, el desvío y la aparente falta de reglas que caracterizan a la estética barroca se deben a esa pérdida o más bien al ánimo de ésta. ¿Cómo entender que algo pueda estar “animado por la pérdida”? Pero la nostalgia no es sólo pérdida sino también el *retorno de esa pérdida* (nostalgia: dolor del retorno). Y, más aún, se trata de una pérdida y de un retorno que tienen que ver con jardines. La pérdida del Paraíso es la expulsión del Jardín, cuestión asociada con la expulsión desde una cierta plenitud. Esta relación entre la pérdida y la totalidad resulta en este caso fundamental. Lo que se ha perdido es aquella totalidad que es inherente a la plenitud, sin embargo es precisamente esa pérdida, leída muchas

¹ Eugenio d'Ors: “El Paraíso Perdido”, en *Lo Barroco*, Tecnos, Madrid, 1993, p. 35.

veces como la caída en la historia, lo que hace posible la relación con la plenitud como Paraíso Perdido. Podría en este sentido decirse que la historia no es sino la relación con el Paraíso Perdido como totalidad y plenitud, relación que de otra manera no habría sido posible. Así, toda la diversidad del mundo se da a experimentar sobre el fondo de esa pérdida, y entonces la historia se dispone para ser leída también como la historia del fin, del regreso a esa totalidad reunida que un día se perdió.

Entonces, dicho así, ¿qué fue lo que se perdió con respecto a la totalidad, dado que ésta sigue siendo experimentada en la nostalgia? Lo que se perdió fue la *reunión* de la totalidad, y así interviene en este problema la figura del saber. "Por culpa del árbol de la ciencia —es decir, por el ejercicio de la curiosidad y de la razón— perdióse un día el Paraíso. Por el calvario del progreso —es decir, también por el ejercicio de la curiosidad y de la razón— se adelanta el camino de vuelta. Toda la historia puede considerarse como un penoso itinerario entre la inocencia que ignora y la inocencia que sabe"². Algo habrá de decirnos acerca del sentido de lo que se ha perdido el camino mismo que hace de la historia un retorno.

En el sentimiento de *nostalgia* por el Paraíso Perdido encontramos el retorno de una pérdida *en el jardín* neoclásico. Esta pérdida, interpretada como caída en la historia, ha sido causada por la curiosidad y la razón, y, señala d'Ors, es también por el ejercicio de éstas que se emprende el camino de vuelta en eso que se denomina el *progreso*. En la idea del Paraíso Perdido la historia encuentra, pues, una medida. Ahora bien, ¿qué clase de pérdida es aquella que la historia puede reparar mediante la razón?

Si en la historia "conocemos los breves paraísos intermediarios", es que entonces aquel paraíso *se ha perdido en la historia*, como historia. Si el jardín es la escena en la que el inicio y el fin son "rememorados", entonces es precisamente la variedad y, a la vez, la unidad del jardín la que nos puede señalar el sentido de aquella plenitud. Se trata de la *totalidad reunida*. Entonces, en sentido estricto, cabe pensar que es el propio Paraíso el que cae en la historia, que de esta

² *Ibíd.*, p. 35. "Empero, mientras nos encaminamos hacia el renovado Paraíso, hacia la celeste Jerusalem, conocemos los breves paraísos intermediarios, en que se evoca el comenzamiento y se prevé el logro; en que el Edén reaparece, gracias a la reminiscencia o a la profecía.", loc. cit.

manera queda afecto al tiempo, para ser exactos al *paso del tiempo*; queda, pues, el Paraíso, afectado de *contingencia*³.

Una clave posible para la comprensión de esa contingencia, desde una perspectiva estética, nos la proporciona la consideración de esa peculiar forma que adopta la razón: la curiosidad. La curiosidad, señala d'Ors, pierde al hombre, pero ¿no es acaso la curiosidad un *extravío de la razón*?⁴ ¿En qué sentido podría ser la misma curiosidad el medio hacia la recuperación del Paraíso Perdido? Podría decirse que la razón ha de recuperar "paso a paso" aquella totalidad perdida, pero debemos abandonar aquí la idea de que la historia es la efectiva recuperación de la plenitud, no obstante ser eso y no otra cosa lo que la anima. Pues, ¿cómo podrían los hombres trabajar tan afanosamente en pos de lo que les aguarda en el futuro si no fuera porque algo saben acerca de ese futuro? Más bien habría que atender al hecho de que la historia sea considerada como el *itinerario de un regreso*.

En d'Ors se trata siempre del *regreso a la naturaleza*, pero hablamos de un regreso moderno cuya dirección es la de la historia: hacia el futuro, se trata por lo tanto de un regreso que no puede llegar a su fin. La pregunta resulta entonces obvia: ¿qué es la "naturaleza" aquí? "Existe, sin duda, como elemento característico en nuestra cultura hereditaria, una especie de voluptuosidad de lo nostálgico. Cuando el deseo de esa voluptuosidad no se contenta con el goce del 'carácter' y sus mascaradas, va más lejos y busca lo ingenuo, lo primitivo, la desnudez. Enfermedad propia de la civilización muy complicada, la de perecerse por los encantos de la inocencia"⁵. Es

³ En *Confesiones*, San Agustín (a quien d'Ors considera como ejemplarmente opuesto al espíritu barroco) señala que la curiosidad es una tentación mucho más peligrosa que las que afectan a los sentidos corporales: "hay en el alma —escribe Agustín— otra especie de concupiscencia vana y curiosa, disfrazada con el nombre de conocimiento y ciencia, que se vale y se sirve de los mismos sentidos corporales, no para que ellos perciban sus respectivos deleites, sino para que por medio de ellos consiga satisfacer su curiosidad y la pasión de saber siempre más y más.", *Confesiones*, Libro X, cap. XXXV. Implicando la curiosidad un cierto *extravío* en la materialidad de la existencia, consiste sin embargo, habitualmente, en un deleite que es contrario al de los sentidos. Sobre esto habremos de ocuparnos más adelante.

⁴ E. d'Ors se reconoce "dominicalmente enamorado del Barroco", *ibíd.*, p. 37. Supone por lo tanto que la nostalgia "barroca" tiene como su condición el "tiempo libre" respecto a la jornada semanal de trabajo; supone, pues, la emergencia y el protagonismo de la burguesía en la que conviven la idea del progreso (sin fin) y el aquietamiento de la existencia incorporado a la vida ordenada. El Barroco es, pues, una experiencia contemplativa. Este desinterés de la mirada está recogido de alguna manera en el concepto de curiosidad.

⁵ *Ibíd.*, p. 43 (en "De Robinson a Gauguin").

claro que la naturaleza ha de entenderse en oposición a la cultura y, más propiamente, a la civilización, y ocurre como si a ese futuro sólo pudiese dársele un destino, un sentido al fin, reenviándolo al origen de todo, como si fuese precisamente la velocidad (y la complejidad de los medios que la posibilitan)-lo que vacía de destino a esa dirección. Ahora bien, en este itinerario, el encuentro con la naturaleza (o al menos la expectativa de tal cosa) sólo es posible por un *desvío*, por una cierta *errancia* que conduce a la inocencia, es decir, a la sorpresa, al descubrimiento de lo nunca visto, a la experiencia desbordada. Como si sólo el desvío pudiera conducir a la razón hacia la experiencia de lo que permanece siempre más allá de los conceptos y las palabras instituidas.

El "retorno a la naturaleza" es, pues, el regreso a lo primitivo. Pero lo Barroco implica la conciencia moderna, culta y civilizada, aquella que se sirve de conceptos, artificios, prótesis y suplementos para relacionarse y dominar a la naturaleza. Lo Barroco en d'Ors transforma esa relación de dominio en contemplación; se trata del *espectáculo de una realidad insubordinada*. He aquí la naturaleza. Ahora bien, esta insubordinación es absolutamente estética. Es decir, la realidad se insubordina para aquella subjetividad curiosa que busca la articulación del todo que no es sino el conjunto de sus *desvíos*. Digámoslo de otra manera: el mundo se hace incoherente (en este sentido deviene "caótico"), y sabemos que tal "incoherencia" tiene lugar con ocasión de la fenomenalización (sensibilización) de lo real; pues bien, la imagen barroca es el resultado de intentar aprehender esa "incoherencia", ensayando el modelo que permita vislumbrar el *orden representacional del caos*, en que la experiencia parece más cercana a la sensibilidad que a las categorías del sujeto trascendental moderno.

Si atendemos al hecho de que el caos no es simplemente un desorden de la realidad en sí misma, sino más bien la experiencia del acontecimiento en su irreductible singularidad, entonces lo que antes denominábamos el orden representacional del caos viene a ser el *orden de la máxima contingencia*. El mundo barroco es el mundo de la máxima contingencia, en el sentido de que se trata de un retorno hacia la naturaleza como a la sensibilidad. Es en estos términos como se refiere d'Ors a los fragmentos escriturales que constituyen su texto "De Robinson a Gauguin": se trataría del "estudio de ciertas aventu-

ras de la sensibilidad"⁶. Debemos insistir en el hecho de que en d'Ors la búsqueda barroca de la naturaleza tiene siempre el sentido del *regreso*. Así, el viaje a la naturaleza es un *viaje a la sensibilidad*, desde la cultura. D'Ors cita con insistencia a Rousseau y su idea del "buen salvaje", a la vez que parece subrayar el hecho de que la importancia y la fuerza de una idea como ésta no se mide por su coherencia discursiva, sino "por el hecho mismo de su magnífica ineptia y del poder sugestivo con que han dominado a las imaginaciones. Si el 'primitivo' de Rousseau es una quimera, esta quimera es la quimera del mundo"⁷. Es decir, no se trata sólo de reinscribirse en la plenitud de una naturaleza originaria (cuestión a la que nos orienta la consideración de la idea misma), sino de la fuerza con la que esa idea se presenta en medio de la cultura. "El 'primitivo' no sólo pareció preferible al civilizado; pareció sublime. Garantía de éxito, a la vez que título de dignidad"⁸. La sensibilidad barroca, estimulada de este modo, opera como una suerte de sacudimiento sobre la sensibilidad adiestrada, normalizada y, por lo tanto, neutralizada por la cultura. Pero, por otro lado, es precisamente al sujeto moderno a quien lo "primitivo" entusiasma. ¿Cuál es el sentido de lo primitivo?

Cuando, producto de la cultura y la civilización, la intensidad de la experiencia tiende a desaparecer en el marco de lo regular, la seguridad y la comodidad, la valorada recuperación de la sensibilidad sólo puede tener lugar como un regreso en la distancia, esto es, sin que la distancia misma se anule. He aquí el interés por lo exótico, como en una especie de *estética de la alteridad*. Escribe d'Ors que, según Gauguin, hubo una época en Lima en la que los locos eran alojados en casas a modo de una prestación personal de servicios: "¡Qué maravillas, en su conversación delirante! ¡Cuán rico pasto de cuentos, de sueños, de fantasmas! Y en cuanto al movimiento, ¡qué repertorio de saltos, cabriolas, juegos, mímica! Los señoritos patrióticos, tras de aburrirse con el preceptor en la biblioteca, corrían a encontrar, en el loco de la azotea, recreativa compensación..."⁹. Viene esto a confirmar nuestra tesis de que el regreso a la naturaleza es aquí una estética de la alteridad, en la que, al final de cuentas, se

⁶ *Ibíd.*, p. 49.

⁷ *Ibíd.*, p. 45.

⁸ *Ibíd.*, p. 49.

⁹ *Ibíd.*, p. 51.

trata en sentido estricto del *entendimiento en estado natural*. El loco es un creyente a la vez que un alienado, alguien que viene desde una "realidad" cuya intensidad lo ha trastornado, se encuentra en cierto modo preso de una experiencia de "primera mano" que no lo abandona. El loco es en este sentido aquel que no ha logrado sobreponerse en su condición de "sujeto" a la intensidad de lo real, en esa inmediatez en la que lo real es siempre algo *inhóspito*.

Abordemos ahora el texto en el que d'Ors desarrolla su teoría del Barroco como constante en la historia de la humanidad, el Barroco eterno.

Nuestro autor considera como decisiva en la historia de la ciencia la sustitución de la distribución morfológica por *sistemas* en vez de la distribución por regiones. El sistema significa "una síntesis que, fundada en la unidad de elementos distantes, muestra, al contrario, la diversidad de elementos vecinos y contiguos"¹⁰. Es decir, el sistema relaciona una heterogeneidad de elementos en función del flujo, del movimiento: "El sistema reúne lo que el tiempo separa y distingue lo que la hora ha enredado"¹¹. En este sentido se entiende que la idea de sistema sea considerada por d'Ors como una idea inauguradora de lo moderno, pues "cierra" el movimiento (la materia en movimiento) sobre sí mismo, a la vez que disuelve todo esencialismo de origen. El sistema es el *orden de la contingencia*, dicho más precisamente: el sistema hace de la contingencia misma el cuerpo del orden.

Ahora bien, si el "sistema" opera de esta manera sobre lo temporal, entonces él mismo no está sujeto al tiempo. ¿Cómo habría que entender este carácter "supratemporal" si, según hemos dicho, queda puesto en cuestión todo esencialismo originario? Allí en donde todo está sujeto al tiempo y, por lo tanto a la contingencia, la totalidad misma (es decir, aquello que configura —relacionando y separando— los elementos que constituyen ese todo) no lo está. En este sentido la disolución del esencialismo de origen no significa la disolución de todo "asunto", sino que, por el contrario, una mismidad cruza todo el tiempo el fluir de los acontecimientos y el acaecer de los *fenómenos*, una mismidad desplegada en el curso de la contingencia. Y podría decirse

¹⁰ *Ibíd.*, p. 60.

¹¹ *Ibíd.*, p. 61. "En el tiempo, como en el espacio, una reflexión ahincada demuestra el existir de *sistemas*, de síntesis eficientes, que juntan elementos distantes y disocian los elementos próximos o contiguos", *ibíd.*, p. 60.

también que se trata de un despliegue infinito: "No imaginamos un círculo, sino un canal; creemos en la presencia de elementos fijos, que limitan y dan cauce al curso de los acontecimientos históricos, proporcionando así a la razón, por encima del torrente de la vida, puntos de apoyo y de referencia"¹². En este curso continuo, sostiene d'Ors, existen *constantes*. De esta manera se opone al historicismo radical característico del siglo XIX y a su consecuencia más inmediata: el relativismo. "Hay (...) que tomar en consideración, en la cadena de la sucesión histórica, ciertos elementos de constancia. Y dar científica legitimidad a la existencia de especies, a la existencia de tipos; en vez de exagerar, según suele hacerse en este dominio, la importancia de los sucesivos aportes de la novedad"¹³. No es fácil, a una primera consideración, acertar en qué términos d'Ors establece una articulación, una correspondencia entre, de un lado, el ámbito de la contingencia (en el que no todo es mudable) y, de otro lado, lo eterno (que, no obstante, no permanece estático, idéntico originariamente a sí mismo). ¿Qué es, pues, lo que permanece en lo que cambia? ¿Qué es lo que cambia en lo que permanece?

Pensamos que en el interés de D'Ors por demostrar que la historia humana no es una pura sucesión cronológica se juega una idea de *totalidad* que es propia del Barroco. Se trata, para d'Ors, de inventar un nombre para aquella constante humana que no es en sentido estricto un sistema (que no implica, pues, lo cíclico, lo repetitivo, lo que eternamente retorna, etc.), ni tampoco es un tipo biológico. Resucita d'Ors un término antiguo: el vocablo griego *eón*. "Un *eón* para los alejandrinos significa una categoría, que, a pesar de su carácter metafísico —es decir, a pesar de constituir estrictamente una categoría—, tenía el desarrollo inscrito en el tiempo, tenía una manera de historia"¹⁴. Y afirma más adelante: "en el '*eón*', lo permanente tiene una historia, la eternidad conoce vicisitudes"¹⁵. Para juzgar la pertinencia de este concepto en el discurso de d'Ors es necesario saber qué es lo que éste está tratando de pensar con el término "*eón*". En el curso de los acontecimientos, emerge algo que nos da noticia de una constante humana, la que es y sigue siendo a la vez un secreto

¹² *Ibíd.*, p. 61.

¹³ *Ibíd.*, p. 63.

¹⁴ *Loc. cit.*

¹⁵ *Ibíd.*, p. 64.

o, para ser más precisos, una cifra. Es este carácter cifrado de la emergencia de una cifrada mismidad lo que viene a señalar que el fenómeno histórico lo es de otra cosa —allende lo sensible—, pero que a la vez a esa cosa le es en cierto sentido esencial su fenomenalización. Ocurre como si lo que se anunciara no fuere el retiro definitivo de la historia después de su “cumplimiento”, sino, por el contrario, la fenomenalización total de la cifra en tanto que tal, su despliegue estético infinito. Y tal vez sea precisamente esto lo que la imagen barroca apura. Nos encontramos aquí ante el problema de la relación entre la materialidad y la idealidad de lo humano en el curso de los acontecimientos. Incluso, el sólo hecho de pensar que ese curso es histórico, implica ya una cierta decisión con respecto a aquella relación como una relación *interna*.

El origen del universo es el momento en que la materia del universo comienza a *comportarse*, y es posible y hasta necesario pensar que durante un tiempo, azarosamente, tuvieron que “resolverse” las reglas de ese comportamiento, en una suerte de estabilización de la materia del universo, se trata tal vez de un tiempo en el que *todo lo que acontecía era por completo imposible*. Época de caos primigenio en el que la subjetividad no podría ingresar sin pagar el precio que es la locura total¹⁶. Esta especie de analogía entre el origen o comienzo del universo y el comienzo de la subjetividad va más allá de lo que sería un sentido puramente metafórico. En efecto, la pregunta acerca de por qué existe el universo tiene para los físicos una de sus modulaciones posibles en la pregunta “¿de qué está hecho el universo?”, es decir, cuál es en último término la materia del universo. Pero ingresar en el ámbito que propone la pregunta exige la *desaparición del universo*, aproximándose a lo que habrían sido las condiciones iniciales del Big-Bang. De la misma manera que la pregunta crítica por los procesos de construcción de la subjetividad implica la desaparición de esa misma subjetividad, planteándose entonces el problema del lugar desde donde el pensamiento ejerce esa “desconstrucción”¹⁷. Lo impensable es, pues, aquello que se sustrae a toda experiencia posi-

¹⁶ Resulta interesante considerar aquí las posibles analogías entre el marco de radical immanentismo que implica este fenómeno y el panteísmo pagano que está presente en ciertas fiestas orgiásticas de “renovación del tiempo”, presentes casi en todas las culturas premodernas.

¹⁷ Sobre este punto, cabe considerar el sentido del “atomismo” de Hume y la crítica desde la fenomenología que Heidegger desarrolla especialmente en su libro *La Cosa*.

ble, no necesariamente por “encontrarse” más allá o afuera del mundo, sino ante todo por corresponder a la materia y a los acontecimientos “originales” de un mundo todavía increado. De lo que se trata es precisamente de que una cierta vocación metafísica de origen, secularizada, “reconduce” a la subjetividad hacia un supuesto estado de dispersión original.

Los conceptos de lo uno y lo múltiple, y también del estallido que los relaciona internamente como el ser y su manifestación, dan lugar a formas de pensamiento que permiten abordar las paradojas del origen, de la historia, del sentido y de la propia subjetividad, en la medida en que el irreductible conflicto entre la idealidad y la materialidad de la existencia plantea *la necesidad de lo imposible*. No se trata sólo de pensar lo imposible, esto es, la completa unidad entre la idea y la materia, sino también y ante todo del acontecimiento imposible: el estallido (como reserva y manifestación) del ser en el aparecer, porque la manifestación no plantea simplemente el problema del doble, sino también el de la “caída” en la pluralidad. Este es, sin duda, un tema del Barroco: la variación como mimesis manifestativa de lo uno y eterno.

La figura de la encarnación divina sirve a d'Ors para ilustrar las paradojas de aquella relación. “Por ser verdaderamente Dios el Cristo, posee eternidad, que es un atributo de Dios; pero sin contradecir esta eternidad, que es la suya, está inscrito en la vida terrestre, ha vivido en el tiempo, tiene una historia, una biografía, consignada en los Evangelios. Nada, pues, más adecuado que el término eón”¹⁸. Es precisamente esa encarnación la que hace posible esperar el advenimiento de una plenitud, la remisión de toda contingencia a una plenitud que es ante todo estética, es decir, la de una *manifestación total*. Esto es un pensamiento muy peculiar, a saber, que la historia contiene algo que un día terminará por aparecer totalmente, que la historia es *la historia de esa aparición*. Pero se trata a la vez de algo que *no ha dejado nunca de manifestarse*. “Y el Barroco, espíritu y estilo de la dispersión, arquetipo de esas manifestaciones polimorfas, en las cuales creemos distinguir, cada día más claramente, la presencia de un denominador común, la revelación del secreto de una cierta *constante* humana”¹⁹. Considerando lo que antes se dijo con respecto a la

¹⁸ D'Ors: *ibíd.*, p. 64.

¹⁹ *Loc. cit.*

idea de un Paraíso Perdido, cabe pensar que esa plenitud de la historia por venir corresponde a algo así como un retorno que se cumplirá en el futuro, retorno a lo que una vez, una sola vez, fue posible. Pero se trata ahora, según vemos, de una suerte de *teología estética* de la historia, a partir de la cual la naturaleza opera como idea matriz de la historia en tanto despliegue morfológico de lo humano, como devenir de una mismidad que está dada en todo momento pero en ninguno plenamente. Ahora bien, la idea de que eso que no está dado plenamente se encuentra sin embargo sujeto al devenir cuyo sentido es la plenitud futura, se relaciona íntimamente con la idea de que en el origen sí estaba totalmente reunido, pero *no estaba dado*. La historia es el despliegue morfológico de esa totalidad. En este sentido, la naturaleza como Paraíso Perdido es aquella plenitud de la cual sólo se tiene conciencia con su pérdida, porque la conciencia misma es en cierta manera esa pérdida.

También Deleuze y Guattari se sirven de la figura de Cristo como encarnación humana de Dios para dar cuenta de un imposible necesario: el asunto del pensamiento no podría ser la totalidad si no fuera porque en el "origen" lo imposible fue pensado, *una sola vez*. "Tal vez sea éste el gesto supremo de la filosofía: no tanto pensar *El* plano de inmanencia, sino poner de manifiesto que está ahí, no pensado en cada plano. Pensarlo de este modo, como el afuera y el adentro del pensamiento, el afuera no exterior o el adentro no interior. Lo que no puede ser pensado y no obstante debe ser pensado fue pensado una vez, como Cristo, que se encarnó una vez, para mostrar esta vez la posibilidad de lo imposible"²⁰. De aquí entonces la condición de *escritura* del pensamiento filosófico, el hecho de que su territorialización se debe al cuerpo de una escritura que acontece en una temporalidad que se constituye en la espera del texto que nunca es el definitivo. La escritura es la línea de fuga de una salida que carece de "afuera". ¿En qué tiempo Cristo se encarnó "una vez"? ¿Qué temporalidad es esa que consiste en sólo "una vez"? Se trataría en todo caso de un tiempo sustraído a la escritura, por eso es que todo texto filosófico no puede sino borrar el hecho de que la espera es su condición. El pensamiento sólo es posible en la medida en que lo [último] por pensar se sustrae infinitamente al pensamiento, pero al mismo tiem-

²⁰ G. Deleuze y F. Guattari: *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona, 1999, p. 62.

po el pensamiento es en relación a eso que se le sustrae. La analogía con Cristo recibe todo su sentido del hecho de que el pensamiento filosófico se encuentra abocado a la totalidad (tal es su vocación por el ser), la cual se desarrolla desde una imposibilidad ya señalada, pero al mismo tiempo el pensar sólo puede abocarse a la totalidad si de algún modo ya ha tenido que ver con ella.

Esta manera de entender la historia —como despliegue morfológico— nos permite comprender el que d'Ors distinga siempre en todo arte barroco una operación de retorno²¹. Se trata del descubrimiento y puesta en obra de las variaciones que se siguen de las formas heredadas, como si se tratara de darles un nuevo curso. Esa misma relación que recién establecíamos entre la totalidad ya acontecida y su donación (su acaecer) sirve aquí para articular la correspondencia entre la idea de que "todo ya está hecho" y el curso infinito que todavía resta, porque se trabaja precisamente con lo "ya hecho", haciéndolo reingresar en la contingencia que significa reabrir el curso de las variaciones²².

D'Ors revisa la relación que suele establecerse entre el Barroco y la Contra-Reforma, afirmando la existencia de un espíritu Barroco también en el luteranismo. "Franciscanismo, luteranismo, Contra-Reforma coinciden, en cierta medida, en lo morfológico. Pero es imposible que una coincidencia en la forma no corresponda a cierta coincidencia en el espíritu. (...) en el problema de la posición del hombre en la naturaleza, franciscanismo y luteranismo adoptan los dos una actitud de reconciliación, una especie de absolución de la naturaleza por el hombre. Puesto que se empieza por declarar a ésta buena, parece natural que se le consagre una verdadera veneración y que se acabe por considerarla más o menos divina (...)"²³. Este tema es ocasión propicia para volver a plantear la cuestión de la relación entre la materia y la idealidad (en cierto sentido, la idea que se ha hecho materia), en el

²¹ Escribe d'Ors: "la analogía entre ciertos ejemplos de rareza en la literatura del pasado y los gustos del arte de vanguardia y, en general, de la producción ultramoderna, no podía dejar, por otra parte, de favorecer algunos fenómenos de ese 'retorno'", *ibíd.*, p. 68.

²² "El gótico es un estilo inscrito en el tiempo, un estilo determinado. Si se le resucita, será por restauración o pasticio (...). En cambio, el estilo Barroco puede renacer y traducir la misma inspiración de formas nuevas, sin necesidad de copiarse a sí mismo servilmente (...)", *ibíd.*, p. 74.

²³ *Ibíd.*, p. 76.

sentido de que a partir de esta relación se hace posible la *variación morfológica*, como despliegue, en el orden de la contingencia, de posibilidades manifestativas "reservadas" en el origen. Considerando esto, se hace muy difícil —si no imposible— distinguir y separar el orden de la materia y la materialidad de ese mismo orden. Esto va a significar, si lo proyectamos a consecuencias más radicales, no la disolución de todo orden de necesidad en el mero acaecer de las formas, sino, por el contrario, la *necesidad de la contingencia*, la necesidad en la contingencia²⁴. Escribe d'Ors: "la sensibilidad de la Contra-Reforma trae consigo una especie de creencia en la *naturalidad de lo sobrenatural*, en la identificación entre la naturaleza y el espíritu, creencias opuestas hasta cierto punto al dualismo intelectualista pauliniano y agustiniano, por ejemplo, como asimismo al que hoy por hoy resucita en el intelectualismo de la nueva primavera litúrgica"²⁵. La necesidad penetrando el orden de la contingencia viene a ser algo así como la divinización de la naturaleza, sin embargo d'Ors prefiere hablar de la "naturalidad de lo sobrenatural", pues la idea de naturaleza sigue operando aquí como idea de totalidad, siendo su condición la *inmanencia*, no la trascendencia. De aquí se sigue la tesis de d'Ors con respecto al panteísmo: "Mientras más avanzamos en el conocimiento de la historia de la cultura, más visible se nos aparece esta verdad: que el panteísmo no es una escuela filosófica como las demás escuelas filosóficas, sino una especie de *denominador común*, un fondo genérico hacia el cual resbala el espíritu apenas abandona las posiciones, difíciles y precarias siempre, de la discriminación rigurosa, del pluralismo y de una preferencia, sobre celosa, combatida, por lo discontinuo y por la racionalidad"²⁶.

En este sentido, el Barroco se diferencia del humanismo que es propio del clasicismo. El Barroco, dado su sentido cósmico de totalidad, no es humanista, sino que, por el contrario, piensa la existencia del hombre siempre en relación a fuerzas y órdenes que la cruzan y la

²⁴ ¿Implica esto también la contingencia de la necesidad? Es decir, dada la imbricación del orden en la materia misma a la que "ordena" conforme a una cierta legalidad, surge necesariamente la pregunta acerca de si el devenir de la materia tiene un final y si ese final (dado que los principios de la materia no trascienden a la materia) es el final del orden. El principio de la entropía se torna relevante para el tema que abordamos a partir de este punto.

²⁵ *Ibíd.*, p. 79.

²⁶ *Loc. cit.* "Y lo prehistórico en general, con su propensión de siempre hacia el animismo y hacia el hilozoísmo, ¿no se presenta ante nuestros ojos como una inmensa y prístina matriz del panteísmo, de la divinización de la naturaleza?", *ibíd.*, p. 80.

exceden²⁷. Este desborde de lo Barroco tiene directa relación con la idea de la naturaleza; se trata del movimiento: "Pensamos en el *dinamismo*, característico de toda obra barroca, sea artística, sea intelectual: de esta vocación de movimiento, absolución, legitimidad y canonización del movimiento, que es opuesta a la nota paralela de estatismo, de reposo, de reversibilidad, propia del racionalismo, propia de cuanto es clásico"²⁸. Hay en el movimiento algo en última instancia inexplicable, precisamente su continuidad (y no sólo la pluralidad y, finalmente, lo caótico a lo que conduce). En cierto modo, podría afirmarse que hay en el movimiento algo que no es humano, al menos en el sentido en que el clasicismo entiende lo humano conforme al primado de la razón y, por ende, de la medida y la determinación. Escribe d'Ors: "El movimiento permanece, por naturaleza, fuera del campo de la razón; el movimiento es absurdo. Cualquier introducción del movimiento en el proceso de una obra humana exige, por consiguiente, para realizarse, un abandono de la razón; (...)"²⁹. Es como si la obra tuviera que hacerse naturaleza, hacerse vida. Esto plantea una exigencia que es todo lo contrario a una mera subordinación de la obra a la naturaleza como modelo, pues la naturaleza en este sentido es precisamente lo que *no está dado como modelo*, la naturaleza es lo otro que el modelo. Entonces, la obra barroca exige una imaginación capaz de inventar esquemas descentrados, en los que el movimiento fluya.

"*Tendencia a la unidad, exigencia de discontinuidad*, caracterizarán, pues, a los repertorios de forma de expresión de un espíritu racionalista, de un espíritu clásico. Inversamente, el espíritu barroco se reconocerá en la adopción de esquemas multipolares de que están excluidos esos dos imperativos de la razón; de esquemas multipolares en vez de unipolares; fundidos y continuos, no discontinuos y recor-

²⁷ "La materia prima de una lengua, de cualquier lengua, es dialectal; lo mismo que los dialectos son 'idiomas naturales', el Barroco es el idioma natural de la cultura, aquel por cuyo medio la Cultura imita los procedimientos de la natura. El Barroco contiene siempre en su esencia algo de rural, de *pagano*, de campesino. Pan, dios de los campos, dios de la natura, preside cualquier creación barroca auténtica", *loc. cit.* Al contrario de lo que ocurre con el clasicismo de la lengua, su referencia a la universalidad del latín o del griego como lenguas muertas, por ejemplo, el dialecto es el arraigo de la lengua en lo local.

²⁸ *Ibíd.*, p. 81.

²⁹ *Loc. cit.*

tados”³⁰. La unidad y la discontinuidad que el espíritu clásico imprime a la naturaleza —a la vida— permite el ingreso de la naturaleza en la representación (constituyéndose aquella en modelo). Sin embargo, no se trataría al parecer de una oposición simple entre lo clásico y lo barroco, sino que lo barroco, la obra de arte barroca, sólo puede acontecer en tanto que puesta en crisis del espíritu clásico. Insistamos en este punto, no se trata en los “contenidos” de las representaciones, sino en que en la obra de arte barroca *el espíritu se hace naturaleza*, precisamente para entrar en relación con aquello que lo cruza y lo excede. De un ángel en fierro forjado en la reja de un templo de Salamanca d’Ors escribe: “hay aquí una paradoja muscular, la coexistencia de dos finalidades opuestas en un mismo miembro, de dos direcciones adversarias en el mismo esquema. Pero si el brazo de la figura obedece a una dualidad de intenciones, es porque el espíritu que lo dirige es un espíritu en estado de ruptura interior, un espíritu roto, que encierra en sí una oposición. Roto, absurdo, como la naturaleza (...), y no lógico y unificado, como la razón”³¹. Podemos contraponer el espíritu barroco, escindido, con el sujeto moderno, en el sentido de que en aquél la representación no es ya el lugar de conquista de lo real. La “representación” es más bien el lugar del extravío, del desborde y del desvío de la subjetividad, un desvío que la hace, por lo mismo, más intensa³². Este desvío es internamente, en la lectura de d’Ors, una contradicción. Es precisamente esta contradicción la que d’Ors cree ver en la naturaleza que es, ella misma, flujo, movimiento y relación permanentes [rizoma], sin solución de continuidad. El antagonismo de las formas que da lugar al “desorden” característico del Barroco correspondería en este sentido a la disgregación interior del hombre y, en consecuencia, la tesis de d’Ors acerca del Barroco como una constante en la historia humana se funda

³⁰ *Ibid.*, p. 85.

³¹ *Ibid.*, pp. 85-86.

³² Este carácter de la representación barroca, de desvío, de extravío, implica siempre un proceso de materialización de la naturaleza en la representación. Dicho de otra manera, la naturaleza no es modelo cuando en la representación exhibe —conserva— la materia. Esta materialización o referencia a la materia en la representación es precisamente la que se consigue con los recursos formales que se reconocen como propios o característicos del Barroco. Ahora bien, el materialismo del Barroco es el materialismo de la vida, el materialismo de la carne, del deseo, de la gravedad. De aquí que su manifestación tiene que ver siempre, entre otras cosas, con el desorden. Sobre esta relación entre *materia* y *desorden* debemos volver más adelante.

en la igualmente constante tendencia a la “disgregación interior”, la que, según el mismo d’Ors, no se reduce al hombre moderno. Este punto es muy importante para comprender el sentido de la naturaleza en el Barroco y su relación con el espíritu humano y con el panteísmo.

En efecto, d’Ors expone la diferencia entre el espíritu clásico y el espíritu barroco sirviéndose del concepto de *tonicidad*. “Cuando la humanidad está en estado de tonicidad, el ‘eón’ del clasicismo se impone: y si esta se debilita, el ‘eón’ de lo Barroco pasa al primer lugar. El primero produce en la morfología una especie de cinestesia; el segundo se abandona a su multipolaridad, que deja desbordar las ricas y rubias fuentes de la subconsciencia. El objeto creado en el primer caso tiene un contorno y un centro; en el segundo caso es continuo y multipolar, le falta un contorno propio y obedece a una atracción situada fuera de él”³³. Es decir, el clasicismo es el fruto de un trabajo y un esfuerzo de *concentración* para alcanzar la conciencia (de la unidad); momento, podría decirse, de máxima atención y, por lo tanto, de máximo control³⁴. La precisión, los límites, la segmentación, son característicos del “eón” del clasicismo: la conquista de la conciencia. Lo barroco, en cambio, tiene que ver con el debilitamiento de esa concentración, de aquí que d’Ors lo nombra como un “abandonarse” en que el espíritu es asaltado y desbordado por lo que la conciencia mantenía a raya: la subconsciencia. Y ocurre que ésta no tiene límites. En ese “abandono” el espíritu retorna a la confusión en la que se da una relación —una integración— con la totalidad (debemos forzosamente pensarlo así), en que el espíritu mismo ha de hacerse parte de esa totalidad. Insistamos en algo que ya hemos señalado. No se trata simplemente de lo primitivo, sino del *retorno* a lo primitivo, de modo que el espíritu se hace naturaleza (imita sus operaciones) experimentando la desagregación de la conciencia en un estado de distracción y desvío múltiple: “si el precursor de lo clásico se llama *Antigüedad*, el de lo Barroco se llama *Prehistoria*. El racionalismo, el estatismo, el círculo, el triángulo el contrapunto, la columna, los procedimientos del espíritu que imitan al Espíritu, todo eso

³³ *Ibid.*, p. 86.

³⁴ Este “control” no es algo que se ejerce sobre el “referente” de la representación, sino sobre la propia subjetividad que ha debido ser disciplinada para alcanzar la preciada unidad del clasicismo. He aquí lo que podríamos denominar como la fiesta de disfraces, el carnaval de las formas, el entusiasmo “reprimido” en la nostalgia neoclásica.

pertenece ya, es cierto, a la civilización de Grecia y de Roma; pero el panteísmo, el dinamismo, la elipse, la fuga, el árbol, el espíritu sometido a escuela de la naturaleza, encuéntrase integralmente en el mundo primitivo³⁵. Vemos, por lo tanto, que el problema nuclear en la tesis de d'Ors es el de la *relación* entre lo Clásico y lo Barroco, entre el espíritu imitando al Espíritu y el espíritu imitando a la Naturaleza, ya que aquello que se denomina con el título de Cultura requiere de ambos.

Podría decirse que la obra barroca no carece simplemente de centro, sino que exhibe una operación de *descentramiento*. En este sentido, todas las especies de Barroco que d'Ors distingue tendrían en común la deformación (multiplicación, proliferación, desviación, mezcla) de estilos y formas previamente dispuestos y disponibles desde sus límites. Esto nos lo aclara y confirma la caracterización que hace d'Ors de dos especies de Barroco, aparentemente muy distanciados en la estratificación social de clases, se trata del *barocchus vulgaris* y del *barocchus officinalis*. El primero corresponde a "toda una morfología (trajes regionales, costumbres típicas, música popular, danzas vernáculas), que, al producirse, cuando no es un producto concreto de los siglos XVII y XVIII y de sus tendencias, responde por lo menos a las formas de ese paganismo incorregible que prolonga y perpetúa la inspiración de la naturaleza y de la Prehistoria, a través de cuanto lleva el sello de lo barroco"³⁶. Se trataría, pues, de una suerte de estética de la localidad, provinciana, en la que ciertas expresiones culturales precisamente por inscribirse en lo local, adquieren la densidad de la naturaleza. De aquí que d'Ors las califique de "paganismo". El *barocchus officinalis*, en cambio, corresponde a "un Barroco de índole caprichosa y artificiosa (...), donde se obedece, con piedad fetichista inclusive, a las floraciones poco ingenuas del carácter del color local pintoresco, siempre bebiendo los vientos tras de la consecución de un tipo nacional o regional. La señorita de Provenza, que se disfraza de artesana; el caballero escocés, que lleva en estandarte unas faldas o una cornamusa; el pintor español, que en los mercados de París o de Nueva York presenta toda una producción anecdótica sobre las costumbres vascas o la tauromaquia andaluza; el escritor o el filólogo que toman por medio de expresión el dialecto de Mallor-

³⁵ *Ibíd.*, p. 89.

³⁶ *Ibíd.*, p. 96.

ca; el apóstol religioso o político del particularismo bávaro; los continuadores, en América, de la tradición incaica o azteca, constituyen todos, sin saberlo, un rico repertorio de casos de barroquismo, dentro de la especie del *Barocchus officinalis*³⁷. Este énfasis en la dimensión artificiosa parece contradecir la relación interna que se ha ido desarrollando entre Barroco y naturaleza. Sin embargo, se manifiesta aquí, al decir del mismo d'Ors una cierta nostalgia del Paraíso Perdido, en cuanto que, entre otras cosas, precisamente al quedar lo local reducido a un puro "verosímil", queda el hombre desnudo, expatriado, a una gran distancia de la naturaleza (de la cultura local, que es propia sólo mientras no tiene conciencia de ella como "típica"), distancia que se pone de manifiesto en el gesto de *disfrazarse* o de viajar hacia lo exótico.

³⁷ *Ibíd.*, pp. 96-97.

III. Walter Benjamin: alegoría y melancolía

“La tendencia del Barroco a la apoteosis
constituye la contrapartida de su modo
específico de contemplar las cosas”
El origen del drama barroco alemán.

La interpretación benjaminiana del barroco, desarrollada en *El origen del drama barroco alemán*¹, sitúa en el centro de éste a la figura alegórica. Con esto se señalan dos aspectos esenciales al barroco: que se trata ante todo de un hecho de lenguaje, y que su sentido implica una relación de la cultura del presente con el pasado “heredado”, relación marcada por el *pathos* de la melancolía. En lo que sigue, nos limitamos a exponer las notas que caracterizan en términos generales estos dos aspectos en las consideraciones de Benjamin sobre el barroco.

El barroco es, antes que un “estilo”, un fenómeno epocal, y como tal comporta un sello distintivo de la modernidad europea. Se trata de la relación que el presente sostiene con el pasado, de manera que aún cuando la modernidad se proyecta en correspondencia con una avidez de futuro (lo aún no acontecido), no deja de mirar hacia el pasado. Ocurre como si en esa relación con el futuro —caracterizada por Kant como la “voluntad de ser moderno” en *Qué es la ilustración*—, la modernidad presintiera también la pronta anulación del presente, su desaparición, su hundimiento en el *vacío* que progresivamente se va apoderando de un tiempo que es puro porvenir. Esta es la paradoja, que un tiempo ciudadano, que porta en su seno la rela-

¹ *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, libro que según el epígrafe fue “Concebido en 1916. Redactado en 1925”, Taurus, Madrid, 1990, traducción de José Muñoz Millanes.

ción con la historia, fatalmente al hacerse "sólo historia" requiere del pasado como ropaje de su propia aparición. Porque si todo presente es pasajero, entonces toda presencia parece prestada: "(...) el espíritu de nuestro tiempo echa mano de las manifestaciones de culturas remotas en el tiempo o en el espacio para arrebatárselas e incorporarlas fríamente a sus fantasías egocéntricas"². Y si bien esto podría ser considerado como una característica de la modernidad en general, lo barroco señala el hecho de que el presente parece disponer una capacidad infinita de fagocitar ese pasado. Es decir, aquellas "fantasías egocéntricas" expresan una necesidad imposible de colmar, y por lo tanto el poder que el presente moderno parece ejercer sobre el pasado, implica una especie de impotencia constitutiva: "Pues, al igual que el Expresionismo, el Barroco es una época en la que una inflexible voluntad de arte prevalece sobre la práctica artística propiamente dicha. Así sucede siempre en los denominados períodos de decadencia"³. Esa "voluntad de arte", que consiste en servirse del pasado, refiere el elemento predominantemente *estético* del barroco como época. Y sería precisamente a esto a lo que habría que caracterizar como *decadencia* en Benjamin, en que la relación con lo nuevo, en la expectativa de nuevos "contenidos" por venir, se confunde en la relación estética con el pasado, y la búsqueda de un lenguaje apropiado para dar cuerpo y visibilidad a esa novedad se transforma en la búsqueda de un lenguaje⁴. La época barroca es, pues, la época de la *representación*, pero no al modo de una ironía meramente disolvente de sentido —como se puede reconocer en algunas formas del cinismo posmoderno—, sino, al contrario, como una estrategia para "recuperar" el sentido, la gravedad en el tiempo, dictada por aquello que sea digno de ser recordado. Es decir, el presente que se quiere histórico, es el tiempo que *se quiere como pasado en el futuro*, y en este sentido el pasado histórico es el recurso de recomendación del pre-

² *Ibid.*, p. 38.

³ *Ibid.*, p. 39. "Las creaciones literarias de esta dos épocas [literatura barroca del siglo XVII y los comienzos del drama expresionista en 1915] no surgen de la existencia en el ámbito de la comunidad, sino del hecho de que con la violencia de su estilo amanerado tratan de disimular la falta de productos de valor en el terreno de las letras". *Loc. cit.*

⁴ "Proliferan los neologismos. Hoy como entonces, muchos de ellos representan la búsqueda de un nuevo *pathos*. Los escritores trataban de hacer suya, personalmente, esa profunda facultad imaginativa de la que brota, precisa y delicada al mismo tiempo, la dimensión metafórica del lenguaje". *Ibid.*, p. 40.

sente, pero restándole a ese pasado su propia densidad temporal, transformándolo en cuerpo retórico: "Se ha utilizado el afortunado término de 'panorámico' para calificar la noción que el siglo XVII tenía de la historia. 'En esta pintoresca época la entera concepción de la historia está determinada por la yuxtaposición de todo lo digno de ser recordado' [citando a Herbert Cysarz]"⁵. Esta suerte de prestigio de "lo histórico" es lo que en el siglo XVII hace ingresar a la historia en la representación, específicamente en *la escena*. Lo digno de ser recordado se identifica entonces con lo digno de ser representado. ¿Cuál es el contenido de esa dignidad?

Benjamin llama la atención hacia el interés de los autores barrocos por el poder absoluto⁶; se trata de un interés estético, esto es, referido a una cierta *estética del poder* que precisamente el poder político absoluto exhibiría de manera ejemplar. Por cierto, una vez señalado el ingreso de la historia a la escena, tal interés se podría atribuir simplemente a una cuestión de contexto, más todavía cuando Benjamin señala su contraste con la actualidad: "El literato barroco se sentía totalmente vinculado al ideal de un régimen absoluto como el apoyado por las iglesias de ambas confesiones. La actitud de sus herederos actuales, cuando no es hostil al estado o revolucionaria, se caracteriza por la ausencia de cualquier noción de estado"⁷. Sin embargo, no es sólo el protagonismo histórico del monarca en aquella época lo que explicaría su ingreso en el drama, sino la manera como se concibe y valora la historia en ese tiempo. En el contexto de una modernidad en curso, iniciado ya un proceso de irreversible secularización de la existencia humana, la relación política y, en eso, también cotidiana con un fundamento trascendente se localiza en el lu-

⁵ *Ibid.*, p. 79.

⁶ "La fuente favorita de los dramaturgos barrocos era la historia de oriente, donde el poder imperial llegó a extremos desconocidos en Occidente." *Ibid.*, p. 53.

⁷ *Ibid.*, p. 40. El siglo XVII en Alemania está marcado por la guerra de los Treinta Años, cuyas consecuencias son catastróficas para la nación. En esta época surge una poesía lírica religiosa de estilo barroco, siendo Martin Opitz (1597-1639) uno de sus representantes más importantes (*El libro de la poética alemana, Poemas alemanes, Daphne, Pastoral de la ninfa Herminia*). Entre sus discípulos están Paul Fleming (1609-1640) y Andreas Gryphius (1616-1664) y Angelus Silesius (1624-1677). Se considera como la mejor obra de este período la novela en prosa *El aventurero Simplicius Simplicissimus*, de Hans von Grimmelshausen (1621-1676), en la que éste adopta la estética de la novela picaresca española (Grimmelshausen fue traductor de *El Lazarillo de Tormes* y *Guzmán de Alfarache*). En esta novela el protagonista no consigue sustraerse al horror de la guerra simulando locura, y se convierte en una especie de lúcido testigo de aquella.

gar del gobernante. No es tanto que el monarca haya ascendido a la condición de divinidad, sino más bien dios que se ha hecho rey. El elemento esencial del *Trauerspiel* barroco es, pues, el monarca, en cuanto que en éste se cruzan los dos elementos constitutivos de la historia: lo trascendente del "destino", y lo inmanente de la materialidad ciega de la existencia. El lugar del monarca es el lugar de ese cruce entre fuerzas de naturaleza distinta y antagónica. En este antagonismo consiste lo esencial del tiempo lineal, unidireccional, en sus momentos de mayor gravedad. En este punto, es importante distinguir la figura moderna del monarca con respecto a la del héroe trágico, pues en este caso lo decisivo es la escenificación de aquello que como destino —en el sentido fuerte del término— gobierna el curso de los acontecimientos con anterioridad a su condición histórica, que en cierto modo sería mero acaecer⁸. En la tragedia el "sentido" como fatalidad penetra realmente el acaecimiento de los hechos, y por lo tanto la figura del héroe trágico disuelve su individualidad pre-moderna en el colectivo social. Por el contrario, en el drama barroco el monarca es un *individuo* en el sentido moderno de concepto, esto es, una autoconciencia que territorializa la trascendencia, de tal manera que la "tragedia", al no desbordar los límites de la individualidad del príncipe, acontece como un espectáculo que se ofrece a una sociedad secularizada.

La secularización que mencionamos no significa la simple extinción del espíritu religioso, sino más bien su transformación en el horizonte de lo cristiano. "Mientras la arquitectura sufrió visiblemente las heridas de la historia de la violencia humana, los antiguos dioses fueron proscritos como 'paganos' por una Cristiandad triunfante, dejando tras de sí una naturaleza despojada del espíritu divino que alguna vez los animara"⁹. Es decir, es en la facticidad de lo mun-

⁸El contenido del *Trauerspiel*, su verdadero objeto, es la vida histórica tal como se concebía en aquella época. En esto se distingue de la tragedia [no obstante en ambas el héroe es un rey]. Pues el objeto de la tragedia no es la historia, sino el mito, y lo que confiere estatura trágica a los dramatis personae no es su rango (la monarquía absoluta), sino la época, anterior a la historia, en que transcurre su existencia: el pasado heroico." *El origen del drama barroco alemán*, p. 47.

⁹Susan Buck-Morss: *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Visor, Madrid, 1995, p. 95. "Sin embargo, el Barroco, como conclusión cristiana que sostiene que el mundo de referentes materiales se desintegra y en última instancia no es real, es 'nada', mientras que la verdad de los textos escritos es inmortal porque estos productos mentales sobreviven a la destructividad material de la historia, fue una

dano que lo trascendente se manifiesta como fatalidad, mas no en el curso cotidiano, no en lo doméstico, sino en las situaciones de crisis o de desastre al interior de lo social. Este sentido moderno de lo "trágico" está íntimamente ligado a la figura de la monarquía. "El hombre religioso del barroco le tiene tanto apego al mundo porque se siente arrastrado con él a una catarata. No hay una escatología barroca, y por ello mismo existe un mecanismo que junta y exalta todo lo nacido sobre la tierra antes de que se entregue a su final. El más allá es vaciado de todo aquello en lo que sopele el más ligero hálito del mundo, y el Barroco le arrebatara una profusión de cosas que solían sustraerse a cualquier tipo de figuración y, en su apogeo, las saca a la luz del día con una apariencia contundente a fin de que el cielo así desalojado, en su vacuidad última, quede en disposición de aniquilar algún día en su seno a la tierra con violencia catastrófica"¹⁰. El mundo deviene en la modernidad barroca un lugar de manifestaciones de lo trascendente, porque el cielo ha descendido a la tierra. Leemos aquí un signo de lo cristiano, en el sentido de que la brecha entre lo divino y lo profano sólo puede ser "reparada" en el dolor y, más aún, en el espectáculo del *dolor como signo*. Ese "vaciamiento del cielo" resulta, pues, fundamental para comprender por qué la "tragedia" moderna se inscribe en la figura del príncipe, en su cuerpo y finitud: "(...) igual que Cristo-Rey padeció en nombre de la humanidad, así también padece cualquier monarca a los ojos de los autores barrocos. (...) La posición sublime del emperador, por un lado, y la impotencia ignominiosa de sus actos, por otro, dejan en el fondo en suspenso la cuestión de si se trata de un drama de tirano o de una historia de mártir"¹¹. La comprensión del drama barroco exige por lo tanto, en la lectura de Benjamin, comprender el sentido de esta ambigua naturaleza del príncipe, divina y profana a la vez. Consideramos que un elemento clave en esa comprensión es la constitución de la subjetividad moderna, y la correspondencia entre ésta y el desarrollo de lo cristiano en la modernidad. En efecto, el poder del príncipe moderno, a diferencia de lo que ocurre con el héroe trágico, es siempre un exceso que permanece como tal en el ejercicio finito del poder

posición que, por razones filosóficas y políticas, Benjamin se vio obligado a rechazar." *Ibíd.*, p. 187.

¹⁰ *El origen del drama barroco alemán*, p. 51.

¹¹ *Ibíd.*, p. 58.

individual. Ese exceso implica un descontrol en la subjetividad que lo ejerce, y en el espectáculo de esa embriaguez el público asiste al acontecimiento histórico, en el sentido de que asiste a la fragilidad del presente que se sostiene sobre fuerzas sobrenaturales dirigidas por una criatura finita (el príncipe). En sentido estricto, no es el poder mismo lo que altera al príncipe, sino la idea de que detenta un poder absoluto, porque esto es precisamente lo que nunca logrará ejercer. Se le reconoce ese poder, pero no le pertenece su potencia, entonces la destrucción no es sólo en que el soberano comprende su poder, sino la forma intermitente en que lo experimenta.

La puesta en escena de la historia es el espectáculo del peligro que significa la historia misma, su irrupción catastrófica, al modo de la naturaleza en los cataclismos. El vacío del presente, ávido de historia y por lo tanto de pasado (de ser él mismo "pasado", esto es, digno de la memoria, de la escena) corresponde al vacío que constituye la profundidad de la propia subjetividad moderna. Entre la fuerza de lo sobrenatural y la fuerza de los límites de la existencia profana, la existencia humana no constituye un tercer lugar, una tercera "naturaleza", y esa condición de *falta de mundo* es lo que el príncipe pone en escena: "si en el momento en que el soberano despliega el poder con la máxima embriaguez, reconocemos en él tanto la manifestación de la historia como la instancia capaz de detener sus vicisitudes, entonces sólo cabe decir lo siguiente a favor de este César sumido en la embriaguez del poder: víctima de la desproporción de la ilimitada dignidad jerárquica con que Dios lo inviste, cae en el estado correspondiente a su pobre esencia humana"¹². La individualidad del monarca —su finitud—, expresada precisamente con ocasión del despliegue de su poder "ilimitado", viene a significar en su excepcionalidad al individuo moderno, cuya existencia transcurre en un tiempo sin destino, porque el vaciamiento del cielo —que cristianamente se ha desplazado hacia el drama de la encarnación— es el vaciamiento del futuro, porque ahora, puesta en crisis (o en situación de catástrofe) la comunidad articulada modernamente en torno a la figura del Estado, el futuro sólo corresponde a la temporalidad de la existencia individual. Benjamin vería en la figura del monarca el drama que caracteriza a la existen-

¹² *Ibid.*, p. 56.

cia individual moderna, la catástrofe de la comunidad y el vaciamiento del futuro que dispone entonces otra forma de teleología, preparando el advenimiento de la ideología del *progreso*.

"Si el concepto moderno de soberanía conduce a otorgarle un supremo poder ejecutivo al príncipe, el concepto barroco correspondiente surge de una discusión del estado de excepción y considera que la función más importante del príncipe consiste en evitarlo. Quien manda está ya predeterminado a detentar poderes dictatoriales, si es que la guerra, la rebelión u otras catástrofes provocan el estado de excepción"¹³. En cierto sentido, podría decirse que en la modernidad el príncipe mismo, dado el lugar que ocupa en la jerarquía del poder político, es la excepción. El príncipe está afuera, se constituye por ese saber acerca del afuera, y si, como señala Benjamin, su función más importante es evitar el estado de excepción, ello exige pensar que en cierto modo él habita permanentemente en ese estado. Es así como el fenómeno del poder en la modernidad barroca deviene en el drama del poder. El príncipe como individuo excepcional es la encarnación de la subjetividad moderna. "La novedad constitucional del principado puede verse entonces como una incorporación del estado de excepción y de la anomia directamente en la persona del soberano, que comienza a deshacerse de toda subordinación al derecho para afirmarse como *legibus solutus*"¹⁴. Dicho de otra manera, el estado de excepción está siempre allí, es la condición del estado moderno, y la analogía del Cristo-rey consiste en que el príncipe se inscribe en la brecha, y su cuerpo es el conjuro del estado de excepción para todos los hombres. "Es cometido del tirano la restauración del orden durante el estado de excepción: una dictadura cuya utopía será siempre el sustituir el vacilante acontecer histórico por la férrea constitución de las leyes naturales"¹⁵. Esto último significa que el vacío que trae en la modernidad el despliegue de la existencia histórica, en el tiempo lineal y unidireccional propio del tiempo secularizado e irreversible, produce una idea de la *naturaleza* como medida de la existencia humana. La naturaleza en la modernidad es una idea que surge precisa-

¹³ *Ibid.*, pp. 50-51.

¹⁴ Giorgio Agamben: *Estado de excepción*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2004, p. 129.

¹⁵ "Que el soberano sea una ley viviente puede significar solamente que él no está obligado por ella, que la vida de la ley coincide en él en una anomia integral." *Ibid.*, p. 130.

¹⁵ *El origen del drama barroco alemán*, p. 59.

mente allí en donde el vacío, la nada o el "caos" parecen abandonar su eterna acechanza a la obra humana. La idea misma de una "comunidad" deviene u-topos (sirve, pues, a la representación del secular fin de los tiempos) y, en eso, se piensa como "naturaleza", porque cae fuera de la historia. Pero se trata, por cierto, no de la simple oposición entre naturaleza e historia, sino de que la historia moderna es portadora internamente de una "solución final".

Benjamin piensa lo propio de la subjetividad moderna en función de la naturaleza del poder político, y de esta manera argumenta el hecho de que sea el monarca el protagonista principal del drama barroco. Ahora bien, el poder monárquico es estéticamente considerado como el poder *absoluto*, es decir, un poder que no sólo se ejerce sobre la totalidad del cuerpo político, sino que se ejerce *desde afuera*. Permanece, pues, el espíritu del príncipe en relación con el vacío, con la nada, en la misma medida en que permanece en relación al origen¹⁶. "El espíritu (así reza la tesis de aquel siglo) se demuestra en el poder; el espíritu es la facultad de ejercer la dictadura. Esta facultad exige al mismo tiempo una rigurosa disciplina interna y una acción sin escrúpulos dirigida hacia el exterior. Su puesta en práctica implicaba un desapasionamiento frente al curso del mundo, actitud cuya frialdad es sólo comparable en intensidad a la ardiente aspiración de la voluntad de poder"¹⁷. El ejercicio dictatorial del poder pone de manifiesto el exceso del cual es portador ese poder. En nuestra lectura proponemos entenderla como el exceso que es propio de todo origen o nacimiento del mundo, por el hecho de que el origen no es humano. El ejercicio del poder absoluto, requerido en el estado de excepción, restituye en la subjetividad del tirano el afuera, el no-mundo (o el aún-no del mundo) en el cual existe, como saber y como voluntad. O, dicho de otra manera, restituye en el príncipe al *tirano* como su esencia. El desenlace es el delirio y la locura, provocada por el poder absoluto, que es en verdad el encargo de recrear el mundo en medio de la nada¹⁸. Benjamin ve anunciarse ese "desenla-

¹⁶ Véase, por ejemplo, el auto *El gran teatro del mundo*, de Calderón.

¹⁷ *El origen del drama barroco alemán*, p. 85. Se puede leer aquí anticipándose la figura del individuo en la "cultura" del capitalismo, en que aquél deviene la sede -exclusiva e incomprendible- de la naturaleza insaciable, como deseo que se expresa en servil interés del "yo".

¹⁸ "Benjamin escinde irónicamente el poder soberano de su ejercicio y muestra que el soberano barroco está constitutivamente en la imposibilidad de decidir." G. Agamben, op. cit., p. 108.

ce" en la historia del teatro en el siglo XVII: "(...) la evolución que tuvo lugar a lo largo del siglo XVII se caracteriza por acentuar cada vez más la representación de los afectos, pero también por la pérdida gradual de aquella seguridad en el trazado de la acción que nunca faltaba en el drama del Renacimiento"¹⁹. Emerge progresivamente la afectividad en la escena moderna, y el tirano será el personaje ejemplar para representar ese hecho en cuanto que alteración de la soberanía moderna. En este sentido se señala una diferencia entre la tragedia antigua y el drama moderno, pues en la tragedia el exceso que aniquila al héroe implica el cumplimiento del destino cuyo sentido se proyecta en la comunidad²⁰, en cambio en el drama moderno el exceso resulta ser el cumplimiento de la individualidad en un mundo cuya relación con lo divino —de acuerdo a nuestra tesis— se encuentra suspendida. La alteridad moderna es esa "fuerza" contra la cual (dedicada a) la subjetividad debe territorializarse como *individuo*.

Benjamin opone en este punto la Contrarreforma católica y el protestantismo luterano: "Mientras que durante las décadas de la restauración efectuada por la Contrarreforma el catolicismo impregnaba la vida profana con toda la fuerza de su disciplina, el luteranismo había mantenido desde el principio una posición antinómica frente a la vida cotidiana"²¹. Es decir, el sentido de las "buenas obras" en el catolicismo es precisamente hacer posible la trascendencia en el mundo profano, de aquí por ejemplo el sentido de los autos de fe de las obras de Calderón, inspiradas en la Eucaristía²². Pero al privar de este poder a las obras, el protestantismo recorta la figura del individuo en su soledad frente a Dios. El mundo mismo, en su material-

¹⁹ *El origen del drama barroco alemán*, p. 86.

²⁰ "(...) el sacrificio trágico se diferencia de cualquier otro por su objeto (el héroe) y constituye al mismo tiempo un comienzo y un final. Un final porque es un sacrificio expiatorio debido a los dioses, guardianes de la ley antigua; un principio porque se trata de una acción sustitutiva en la que se anuncian nuevos contenidos de la vida del pueblo. Estos contenidos, que, a diferencia de las antiguas sujeciones fatales, no emanan de un mandato superior, sino de la vida del héroe mismo, terminan aniquilándolo, ya que, por ser desproporcionados a la voluntad individual, benefician solamente a la vida de la comunidad popular aún por nacer." *Ibid.*, p. 95.

²¹ *Ibid.*, p. 130.

²² Es Calderón quien lleva el género del autosacramental a su perfección, cuyo significado era "la instrucción teológica, la dramatización vivida de conceptos abstractos y una diversión para un día de alegría". Bruce Wardropper: *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, Anaya, Madrid, 1967, p. 29.

dad contingente e histórica, no es un “medio” para alcanzar la gracia de Dios: “En aquella reacción excesiva que, a fin de cuentas, excluía las buenas obras en cuanto tales, y no-sólo su carácter de mérito y de expiación, se manifestaba un componente de paganismo germánico y de oscura creencia en la sujeción al destino. Las acciones humanas fueron privadas de todo valor. Algo nuevo surgió: un mundo vacío”²³. Esto es lo que Benjamin denomina el sentimiento de luto, pues no siendo el mundo el lugar de una tarea antes de morir, la muerte se aparece como la posibilidad más inmediata para el individuo. El individuo se recoge desde el mundo sobre sí mismo: “El estar sumido en una profunda meditación es lo primero que caracteriza a quien sufre de luto”²⁴. Benjamin insiste en la relación interna que existiría entre el luto y la meditación, porque el mundo ahora *vacío* ha devenido el lugar de lo infinito, también como objeto de una profundidad inagotable, un “abismo sin fondo”. La profundidad del mundo no es sino la profundidad de la propia subjetividad que desespera en un mundo que se ofrece como fatalidad intrascendente.

En cierto sentido, esa fatalidad que se va apoderando del mundo, separado del cielo de la bienaventuranza, será una característica de la modernidad en su conjunto, siendo determinante aquí el horizonte cristiano de la modernidad europea. El desarrollo ideológico de la individualidad y más tarde de la idea del progreso, se debe en buena medida a la catástrofe que sufre la ordenada subordinación de la tierra al cielo, cuando, por ejemplo, la muerte hace su aparición *espectacularmente* descarnada en la peste negra. “Al ocaso de la Edad Media, el tiempo irreversible que invade la sociedad es sentido, por la conciencia adherida al antiguo orden, bajo la forma de una obsesión de la muerte. Es la melancolía de la disolución de un mundo, el último en el que la seguridad del mito equilibraba aún la historia; y para esta melancolía toda cosa terrestre se encamina solamente hacia su corrupción”²⁵. La subjetividad moderna se constituye en parte con esta conciencia del tiempo lineal, en que el hombre se encuentra en la intemperie, entregado a fuerzas que no puede controlar, una

²³ *El origen del drama barroco alemán*, p. 131. Lo observamos, por ejemplo, en la actitud del ángel femenino del emblemático grabado de Durero *Melancolía I*.

²⁴ *Ibid.*, p. 132.

²⁵ Guy Debord: *La sociedad del espectáculo* [1967], traducción de Rodrigo Vicuña Navarro, Ediciones Naufragio, 1995, parágrafo 138, p. 91.

fatalidad que no deviene conforme a un sentido, sino más bien sumida en una “naturaleza” de cuyo ciclo restaurador el hombre ha sido expulsado, porque éste se descubre completamente histórico²⁶. Pero con esto no se trata solamente de la conciencia de la contingencia de las cosas (realidad del mundo que anima desde antiguo a la filosofía presocrática), pues lo opuesto a esa contingencia en el mundo cristiano no es lo eterno, lo que ha estado desde siempre en el tiempo (como el *Arjé* en el pensamiento antiguo), sino más bien aquello que puede salvar a la existencia de la caducidad precisamente porque nunca ha sido del tiempo: “(...) en la huida barroca del mundo [“huida de la vivencia del tiempo homicida, de la caducidad inevitable, de la caída en el abismo”] lo que en última instancia cuenta no es la antítesis entre historia y naturaleza, sino la total secularización de lo histórico en el estado de Creación. Al curso desesperanzado de la crónica del mundo no se contrapone la eternidad, sino la restauración de la intemporalidad del paraíso. La historia se desplaza a la escena”²⁷. El paraíso representa la salvación en una historia que ha caído por completo en el tiempo de la contingencia.

Entre el fin de la Edad Media y el inicio del Renacimiento el hombre se descubre en universo terrible, en el que prima el temor a la muerte. Es la época de las representaciones de la danza macabra, en las que podemos reconocer antecedentes del humanismo renacentista, que emerge de un mundo cuya fatal materialidad se ha mostrado en toda su desnudez. “La danza macabra hace pensar en la muerte a los que viven desocupados, sin pensar en su salvación, entregados al juego de las pasiones terrenales [el significado de la danza macabra es el *Memento mori*] (...) En la danza de la muerte participan todos: el papa y emperador, caballero y villano, mendigo y vagabunda, hidalga y ramera, representantes de todas las capas sociales y todas las edades”²⁸. Podría conjeturarse en este sentido que el origen del tiempo “disponible”

²⁶ “En esta diversidad de la vida histórica posible, el tiempo irreversible que arrastraba inconscientemente a la sociedad profunda, el tiempo vivido por la burguesía en la producción de mercancías, la fundación y la expansión de las ciudades, el descubrimiento comercial de la Tierra —la experimentación práctica que destruyó para siempre toda organización mítica del cosmos— se reveló lentamente como el trabajo desconocido de la época, cuando la gran empresa histórica oficial de este mundo hubo fracasado con las Cruzadas.” *Ibid.*, par. 137, p. 91.

²⁷ *El origen del drama barroco alemán*, p. 78.

²⁸ Paul Westheim: *La Calavera*, Fondo de Cultura Económica, tercera edición, México, 1983, p. 52.

para sí —en sentido estricto las primeras formas sociales del tiempo “libre”— radica precisamente en esta resignación frente a la fatalidad, tiempo vacío, des-ocupado, caído de la bienaventuranza *predestinada*, entregado por lo tanto el hombre a lo incierto y al mal, y también a la tarea de llenar ese tiempo que por primera vez se devela como un tiempo propio, apropiable, un tiempo, por decirlo de alguna manera, subjetivo y personal. Esta incertidumbre con respecto al futuro, junto con la sensación de que la fatalidad penetra la existencia, provoca la idea de una narración en curso, cuyo sentido escapa a la posibilidad del conocimiento. Podría decirse que la condición de la narratividad del tiempo es precisamente la incertidumbre, y la experiencia más radical de que el devenir de las cosas tiene un sentido es la fatalidad. De aquí la relación que puede conjeturarse entre la temporalidad moderna, proyectada hacia el futuro sin solución de continuidad, y el cristianismo²⁹.

En Benjamin parece muy verosímil la relación entre la disposición melancólica como disposición propiamente moderna y lo cristiano, incluso en el catolicismo. “La derivación fisiológica de la melancolía (...) no podía dejar de causar una fortísima impresión durante el Barroco, que tan presente tenía la miseria del hombre reducido a su condición de mera criatura. Si la melancolía surge de las profundidades del ámbito de la criatura, al que el pensamiento especulativo de la época se veía limitado por las trabas de la Iglesia misma, entonces se explica la omnipotencia de que gozaba³⁰. Es decir, la disposición melancólica es característica de la subjetividad que, concentrándose al interior de sus propios límites, se ha hecho profunda, insondable, una especie de *mediación infinita* y, por lo mismo, inconducente hacia la trascendencia. Sin embargo, esa reflexividad es el resultado de haberse el hombre —ahora como individuo— *recogido sobre sí desde el mundo*, abismado ante la miseria de la existencia. Y entonces, si esto es lo que en la tesis de Benjamin anuncia al barroco, cabe preguntarse cómo es que un mundo de miseria, marca-

²⁹ “La visión apocalíptica de la historia está estructurada de acuerdo con una pauta —divinamente predeterminada— de crisis, juicio y justificación. El dominio de Dios sobre la historia, concebida como una estructura preordenada y unificada, se hace más evidente para sus fieles cuando peor imaginan que van las cosas.” Bernard McGinn: “El fin del mundo y el comienzo de la cristiandad”, en *La teoría del Apocalipsis y los fines de mundo* (Comp. Malcolm Bull), Fondo de Cultura Económica, México, 1998, pp. 77-78.

³⁰ *El origen del drama barroco alemán*, p. 138.

do por una finitud intrascendente, deviene un espesor retórico cargado de significación, que es precisamente lo propio del barroco. Dicho de otra manera: ¿cómo es que la miseria del mundo —como mediación infinita— provoca en el estado melancólico una disposición hermenéutica hacia ese mismo mundo, como si se tratara de una *cifra inagotable de significación*?

El mundo se presenta como un “abismo sin fondo” para la criatura finita, lo cual implica que en su finitud experimenta lo insondable del mundo, su misterio y, en eso, su sentido cifrado. Por lo tanto, el carácter cifrado del mundo corresponde a esa finitud, que en el horizonte temporal es también la muerte. No se trata sólo de la muerte del testigo de este mundo de miseria, sino ante todo *la muerte como espectáculo*: la degeneración y decadencia a la que todas las cosas están sometidas. “A mayor significación, mayor sujeción a la muerte, pues es la muerte la que excava más profundamente la abrupta línea de demarcación entre la *physis* y la significación. Pero, si la naturaleza ha estado desde siempre sujeta a la muerte, entonces desde siempre ha sido también alegórica. A lo largo del desarrollo histórico la significación y la muerte han fructificado dentro de la misma estrecha relación que los unía cuando todavía eran gérmenes en el estado de pecado de la criatura privada de gracia³¹. Que la naturaleza haya estado “desde siempre sujeta a la muerte” no significa que la muerte sea en sí misma un hecho natural, un hecho de la naturaleza, pues bien podría decirse que la muerte no es de la naturaleza y que en ese sentido se contrapone a la *physis*. Así, la muerte es el fatal desenlace de la decadencia, el fin absoluto que se anuncia en todo el proceso, y es también la muerte un *saber* que hace posible percibir todo proceso en la naturaleza como curso de decadencia. La muerte es, pues, discontinuidad, tanto en el tiempo como en el espacio; es lo que resta a las cosas del flujo total, cósmico, mítico, y las afirma y hunde en su singularidad, y es así como adviene la *contingencia* al mundo, como la pérdida y olvido de lo particular. En este mismo sentido, es por la muerte que el mundo deviene un espectáculo. Este punto es muy importante, porque permite entender el sentido estético de la fatalidad cristiana, incluso en la desesperanza, que cuando tiene lugar es también una desesperanza cristiana. La vida, en la diseminación de

³¹ *Ibid.*, p. 159.

su acontecer que le es propia, resulta indiferente a la gracia divina, y entonces podría pensarse que un manto de indiferenciación cae sobre el mundo, como si las particularidades resultaran subsumidas en una sola opacidad, de espera resignada. Sin embargo, precisamente ante esta indiferenciación, en la mediación de la vida que a nada seguro conduce, "los que iban más allá de la superficie de las cosas se veían puestos en la existencia lo mismo que en un campo de escombros formado por acciones a medio terminar, inauténticas. La propia vida se rebelaba contra esta situación. Ella siente en lo más hondo que no está aquí sólo para que la fe le arrebatase su valor. Un profundo horror se apodera de ella al pensar que la existencia entera podría transcurrir de este modo"³². Lo verdaderamente inquietante no es el hecho mismo de la muerte, sino el espectáculo de los escombros. Entonces la rebelión corresponde a esa especie de *especulación* contemplativa que caracteriza a la melancolía barroca, y entonces se hace mucho más clara la relación antes citada que establece Benjamin entre muerte y significación. El luto ante el mundo "vacío" no es sólo un padecimiento, como si se tratara del lamento ante el "hecho" de la muerte como destino de todas las cosas, sino que es también y ante todo un sentimiento estético: "La idea de la muerte la aterroriza profundamente. El luto es una disposición anímica en la que el sentimiento reanima, aplicándole una máscara, el mundo desalojado, a fin de alcanzar una enigmática satisfacción al contemplarlo. Todo sentimiento está vinculado a un objeto *a priori*, y la explicación de ese objeto constituye su fenomenología"³³. El mundo *enmascarado* provoca esa "enigmática satisfacción" por cuanto ha devenido una cifra, como si el medio por el cual la trascendencia adviniera al mundo fuera la especulación misma; como si la interpretación del mundo, cuya finitud ha devenido apariencia, restituyera un antiguo carácter *sagrado* y entonces algo volviese a estar *a salvo*.

En la lectura benjaminiana del barroco y de su época, la máscara del mundo es aquello en virtud de lo cual éste se dispone al sentido en la misma medida en que el sentido se sustrae a la inmediatez de las cosas. El mundo ha devenido *escritura alegórica*, es decir, la materialidad de sus empresas finitas, interrumpidas, fracasadas, incompletas, operan ahora como significantes cuya articulación no di-

³² *Ibíd.*, p. 131.

³³ *Loc. cit.*

simula su proveniencia heterogénea y heteróclita. Benjamin señala que la alegoría barroca se remonta a la Antigüedad griega y egipcia, pues la alegoría medieval cristiana es didáctica, anticipa lo que un día acontecerá; en cambio la representación emblemática de la alegoría barroca es portadora de un sentido que nunca podrá coincidir con una realización histórica. En cierto modo nos encontramos aquí con una paradoja: la representación barroca del mundo es escritura que no se puede leer, esto es, que pudiéndose reconocer como escritura, no se puede descifrar, y que por lo tanto, rehusando la entrega definitiva del sentido, permanece en su condición estética de escritura, como cuerpo de signos que deberán ser leídos, porque leer es aquí *esperar el sentido*. "Este excedente de significado podemos designarlo como *écriture*; y para Benjamin está en el corazón del *Trauerspiel*. La alegoría del siglo XVII, obsesionada con el emblema y el jeroglífico, es una forma profundamente visual; pero lo que se hace visible es nada menos que la materialidad de la letra misma"³⁴. El tipo de escritura que según Benjamin sirve a la determinación de la alegoría barroca no es, pues, la escritura alfabética, sino la escritura de *jeroglíficos*³⁵. El abundante y alambicado cuerpo retórico del jeroglífico, de la escritura sagrada como cifra, hace de ésta una imagen visual. De esta manera, la alegoría barroca conserva una multiplicidad de significados, precisamente porque la alegoría es ambigua. Especial interés tiene Benjamin en la emblemática barroca, pues aquí se hace manifiesta la relación entre alegoría e historia, por cuanto los significantes alegóricos son las ruinas de la historia, como significantes decadentes de la cultura. Jeroglífico es entonces todo objeto que permite acceder a un pasado hundido en la oscuridad del tiempo que no retorna. El jeroglífico no sólo es un indicio de eso que se ha perdido, sino tam-

³⁴ Terry Eagleton: *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*, Cátedra, Madrid, 1998, p. 23.

³⁵ "El carácter sagrado de la escritura es inseparable de la idea de su codificación rigurosa. Pues toda escritura sacra queda fijada en complejos que, en última instancia, constituyen (o al menos tratan de formarlo) un solo complejo inalterable. De ahí que la escritura alfabética, en tanto que combinación de átomos gráficos, se encuentre más alejada que cualquier otra de la escritura constituida por complejos de carácter sacro. Estos últimos quedan plasmados en los jeroglíficos. El deseo por parte de la escritura de salvaguardar su propio carácter sagrado (ella estaría siempre afectada por el conflicto entre la validez sacra e inteligibilidad profana) la empuja a la formación de complejos de jeroglíficos. Esto es lo que sucede en el Barroco". *El origen del drama barroco alemán*, p. 168.

bién, en su irreductible cuerpo cifrado, una noticia del carácter irreversible de esa pérdida. "Con la ruina la historia ha quedado reducida a una presencia perceptible en la escena. Y bajo esta forma la historia no se plasma como un proceso de vida eterna, sino como el de una decadencia inarrestable. Con ello la alegoría reconoce encontrarse más allá de la categoría de lo bello. Las alegorías son en el reino del pensamiento lo que las ruinas en el reino de las cosas. De ahí el culto barroco a las ruinas"³⁶. La historia ingresa en la escena como ruina, porque la historia se hace visible —en la forma de las grandes épocas— como acumulación en el espacio "escénico" de lo que ha quedado, de lo que se ha "caído" sin propósito del paso del tiempo. Las ruinas dan testimonio de la falta de propósito de la historia escrita (inscriptora).

Las cosas, como ruinas, han sido abandonadas por el sentido, y ahora yacen disponibles para el trabajo del alegorista³⁷. Los significantes alegóricos son los escombros del sentido de épocas pasadas, y ese carácter *sido* sigue de alguna manera presente como derroche y prestigio a la vez, como las máscaras de aquellas épocas de las que ha quedado sólo su cuerpo retórico como noticia de su afán interrumpido. En este sentido ha observado Benjamin, muy agudamente, que el lenguaje del Barroco es simultáneamente norma y expresión. Pues, en efecto, esas ruinas son las normas de un gusto y de un saber que ya no existen, pero precisamente como normas (como lo que podríamos denominar una *estética de la recomendación*) se disponen emblemáticamente los significantes para entretenimiento del espíritu melancólico. "Vistos desde el reino caído de una historia revolucionaria fracasada, estos actos deben ser penosamente decodificados, elaborados y reensamblados en una narrativa que sólo puede exponer su lógica a costa de dejar al descubierto sus

³⁶ *Ibíd.*, p. 171. "Los alegoristas barrocos contemplaban la calavera como una imagen de la vanidad de la existencia humana y la transitoriedad del poder terrenal. La ruina era emblemática de la futilidad, del esplendor transitorio' de la civilización humana (...)", S. Buck-Morss, *op. cit.*, p. 183.

³⁷ "Las alegorías envejecen, ya que el efecto chocante forma parte de su esencia. Si el objeto se vuelve alegórico bajo la mirada de la melancolía y ésta hace que la vida lo desaloje hasta que queda como muerto, aunque seguro es la eternidad, entonces el objeto yace frente al alegorista entregado a merced suya. Lo cual quiere decir que a partir de ahora el objeto es totalmente incapaz de irradiar un significado, un sentido; el significado que le corresponde es el que le presta el alegorista". *El origen del drama barroco alemán*, p. 178.

propios recursos"³⁸. La escritura barroca, como alegoría emblemática, como cifra de jeroglíficos, como ruinas acumuladas en una composición visual, constituyen un materialismo del sentido, que implica, a la vez, la posibilidad de trascendencia desde un presente atiborrado de escombros que no corresponden a un acto de destrucción, sino a un pasado literalmente hecho pedazos.

³⁸ T. Eagleton, *op. cit.*, p. 33.

IV. Gilles Deleuze: la trascendencia en la inmanencia

“Cada porción de la materia no es sólo infinitamente divisible, como lo han reconocido los antiguos, sino también subdividida actualmente al infinito.”

G. Leibniz: *Monadología* (par. 65).

El concepto de pliegue nombra ante todo una operación, precisamente aquella que sería propia del Barroco. Es decir, más allá de lo que correspondería a una consideración meramente descriptiva, el pliegue refiere ante todo la doble dimensión de la existencia humana sin la cual no existiría eso que se denomina *mundo*: “(...) el mundo con dos pisos solamente, separados por el pliegue que actúa de los dos lados según un régimen diferente, es la aportación barroca por excelencia. Expresa, ya lo veremos, la transformación del cosmos en ‘mundus’¹. Mundo es la constitución de un horizonte de *sentido* a partir de la articulación entre lo sensible y lo suprasensible, entre lo material y lo ideal.

Una manera de considerar la producción de sentido en relación a esta doble dimensión de la existencia sería la subordinación metafísica de matriz platónica, en que lo sensible (como régimen de lo contingente, de la pluralidad de suyo irreductible de singularidades, de lo *apariencial*) se subordina al orden de lo inteligible, de tal forma que la existencia debe su sentido a *aquella idealidad que no puede aparecer* y de la cual lo sensible ofrece una apariencia imperfecta, en todo caso deficitaria (lo cual hace posible también pensar lo existente, en el régimen de la experiencia sensible, en relación a los ideales

¹ Gilles Deleuze: *El Pliegue. Leibniz y el Barroco*, Paidós, Barcelona, 1998, p. 44.

de perfección y verdad). Habría aquí —en el espesor inquieto de la apariencia— un abismo entre la realidad y lo ideal.

Es necesario pensar la diferencia metafísica (con impronta platónica) entre ambas dimensiones como la diferencia y relación entre la obra y el creador, o mejor dicho, entre la obra y la idea o el pensamiento que en el creador le ha dado origen a la obra², o como Dios dando origen al mundo articulado y regulado de la experiencia humana. El mundo es el cuerpo vicario de una trascendencia que se sustrae desde un comienzo a lo sensible. He aquí, pues, por ejemplo, en el caso explícito del arte, las condiciones de la poética del romanticismo y su idea del símbolo, contrapuesta en cierto modo a la alegoría barroca³. La representación occidental —el signo en general, como ya se ha dejado ver— es portadora de una diferencia temporal interna, que establece la no contemporaneidad del orden significativo respecto del orden del significado, fuente, en último término, de la diferencia entre el orden de lo sensible material y lo puramente inteligible de la existencia.

La idea del *pliegue* —a diferencia de lo que acontece con la simple diferencia metafísica—, inscribe en la misma textura el doblez que constituye y articula ambas dimensiones. “Desde luego —escribe Badiou— existe finalmente una oposición pertinente del afuera y del adentro, o más exactamente: un plegamiento del afuera que crea la interioridad de un sí mismo”⁴. Es decir, la interioridad es constituida (no constituyente) y por lo tanto no tiene la originariedad del pensamiento. Es más bien una territorialización del pensamiento por sí mismo (plegado “sobre” sí mismo). Se trata de la posibilidad del pensamiento de llegar a saber de sí mismo, la exigencia, pues, de la finitud y, finalmente, de un cuerpo. La finitud del pensamiento es el lenguaje. El exterior y el interior, lo que aparece y lo que permanece todavía oculto, lo claro y lo oscuro, son en el barroco polaridades que se tensionan al interior del cuerpo del lenguaje. Tal

² Véase la idea de “obra maestra” en *El teatro y su doble* de Artaud.

³ “[Benjamin demostró que] la alegoría no era un símbolo fallido, una personificación abstracta, sino una potencia de figuración completamente diferente de la del símbolo: éste combina lo eterno y el instante, casi en el centro del mundo, pero la alegoría descubre la naturaleza y la historia según el orden del tiempo, convierte la naturaleza en historia y transforma la historia en naturaleza, en un mundo que ya no tiene centro”, *Ibid.*, p. 161.

⁴ Alain Badiou: *Deleuze. “El clamor del ser”*, Manantial, Buenos Aires, 1997, pp. 113-114.

vez una pregunta que oriente aquí el sentido del Barroco para nosotros sea la siguiente: ¿cómo es posible la experiencia de la trascendencia en un tiempo que —tanto del lado de la racionalidad moderna como del cristianismo— ha clausurado el acceso a lo divino? En cierto sentido, podría decirse que el barroco contemporáneo (el neobarroco) es una respuesta a la desazón moderna que nace de la conciencia nihilista de la “muerte de Dios”. Hace posible una lectura crítica de la expansión de la subjetividad cartesiana, ésta que ha allanando técnicamente el mundo (suprimiendo a la naturaleza como *fisis* —como esencial *alteridad* de lo humano) y que parece irse quedando finalmente “a solas, consigo misma”. Desenlace nihilista de la diferencia metafísica.

Podemos leer aquella hipertrofia de la subjetividad en el célebre párrafo 125 sobre la muerte de Dios en *La Ciencia Jovial*, de Nietzsche: “¿Cómo fuimos capaces de beber el mar? ¿Quién nos dio la esponja para borrar todo el horizonte? ¿Qué hicimos cuando desencadenamos esta tierra de su sol? ¿Hacia dónde se mueve ahora? ¿Hacia dónde nos movemos nosotros? ¿Lejos de todos los soles? ¿No caemos continuamente? ¿Y hacia atrás, hacia los lados, hacia delante, hacia todos los lados? ¿Hay aún un arriba y un abajo? ¿No erramos como a través de una nada infinita? ¿No nos sofoca el espacio vacío? ¿No se ha vuelto todo más frío? ¿No llega continuamente la noche más noche?”⁵. Imposible no recordar aquí aquel pasaje del Canto I de *Altazor*, en el que Huidobro parece referir precisamente el nacimiento de la subjetividad moderna: “Estás perdido Altazor / Solo en medio del universo / Solo como una nota que florece en las alturas del vacío / No hay bien no hay mal ni verdad ni orden ni belleza / ¿En dónde estás Altazor?”⁶.

La “muerte de Dios” es, pues, la borradura del horizonte por obra del hombre. Todo el pasaje describe el desplazamiento de los límites hasta su desaparición. Pero esto significa también desbordar los límites conforme a los cuales es posible la experiencia de una alteridad trascendente. Lo humano se expande, usurpa los límites como vacío, porque ya no se escucha otra cosa que a sí mismo, hablando en la oscuridad (Beckett). Pero “el hecho —escribe Nietzsche— es demasiado grande

⁵ F. Nietzsche: *La Ciencia Jovial*, Libro III, traducción de José Jara, Monte Avila, Caracas, segunda edición, 1992, p. 115.

⁶ V. Huidobro: *Altazor*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1997, p. 17.

para nosotros. (...) Nunca hubo un hecho más grande". Entonces no puede ser comprendido (todavía), ni siquiera como un hecho.

Lo que se describe es el poder transformador (alterador) de lo humano sobre el mundo, sin experimentar resistencia, un poder en que el sujeto procede técnicamente indiferente a la gravedad de las cosas. Se trata de un poder del cual el hombre no podría ser sujeto. Esta es la catástrofe. "En la frase 'Dios ha muerto' —escribe Heidegger—, la palabra Dios, pensada esencialmente, representa el mundo suprasensible de los ideales, que contienen la meta de esta vida existente por encima de la vida terrestre y así la determinan *desde arriba* y en cierto modo *desde afuera*"⁷. Ahora, suprimida la efectividad del mundo sensible, la existencia cae en el régimen de los medios determinados por los medios. No existe ya un fin último que articule —desde *afuera* y desde *arriba*— la existencia, sin embargo ese lugar sigue estando allí, vacante⁸.

Pues bien, proponemos que el barroco reinscribe ese lugar trascendente -reservado al sentido donador de finalidad salvífica-, en la inmanencia de la materialidad de la existencia. Es decir, existe "otro lugar", pero está aquí, *en el fondo*. "Lo esencial de la mónada —escribe Deleuze comentando a Leibniz— es que tiene un fondo *sombrío*: de él extrae todo, nada procede de fuera ni va hacia fuera"⁹. Es decir, el límite, la frontera a partir de la cual algo se torna visible es el límite a partir del cual *aparece*, pero en el entendido de que aparece desde un fondo oscuro en el que está todo, de manera que aquello que aparece es —en el instante eterno que precede a su aparecer— *todo*. ¿Qué significa *todo* aquí? Lo que aparece es algo y no nada en la misma medida en que es algo y no todo. No existe algo determinado oculto en el fondo, sino que tal "determinación" sólo tiene lugar a partir de la manifestación. "El cuadro cambia de estatuto, las cosas surgen del plano del fondo común que manifiesta su naturaleza oscura, las figuras se definen por su recubrimiento más

⁷ M. Heidegger: "La frase de Nietzsche 'Dios ha muerto'", en *Caminos del Bosque*, traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte, Alianza, Madrid, 1998, p. 164 (subrayados nuestros).

⁸ Una forma débil del nihilismo se expresa como ateísmo, en la simple negación de la existencia de Dios, creyendo entonces que ahora es el hombre quien ocupa el lugar del sujeto. En esto consistiría precisamente no comprender el hecho de que Dios ha muerto: que la historia ya no es la historia del hombre, de la realización de su idea.

⁹ *Ibíd.*, p. 41.

que por su contorno. Pero esto no está en oposición con la luz, al contrario, es una consecuencia del nuevo régimen de luz"¹⁰. Exhibir algo en el instante de su manifestación es también exhibirlo encubierto, pues no deja de relacionarse con "su" parte oscura, como aquella dimensión en la que es todavía *todo*. El cuadro no es simplemente el lugar de lo claro, de *lo que* ha aparecido, sino que es más bien la escena de la *aparición* misma. De aquí que cabe considerar el cuestionamiento de la idea *soberana* de autor¹¹ (la autonomía genial del creador trascendente con respecto a su obra) que tiene lugar en el Barroco: porque el fondo sombrío desde donde surge lo que aparece encierra todas las posibilidades, porque lo indeterminado es tal precisamente, sumido todavía en las sombras desde donde emerge lo que vemos, por un exceso de determinaciones *posibles*. Entonces, en ese algo que se manifiesta, no asistimos simplemente al espectáculo de lo que hasta hace un instante permanecía oculto, sino a la realización o actualización de una posibilidad entre muchas, una entre infinitas posibilidades.

Todo emerge, pero *nunca totalmente*, sino en una manifestación *tramada* con la finitud comprensiva de la subjetividad. Esta finitud (barroca, a diferencia de la clásica) no implica la manifestación "parcial" de su objeto, sino su despliegue total. Así, los distintos elementos en la "superficie" cifran la totalidad diseminada en un *relacionismo* general. La determinación de supuestas identidades (en donde un elemento perceptual se recorta sobre sí mismo para a continuación comenzar a corresponder con una entidad "sustancializada" allende la representación) es por lo tanto una operación del sujeto. Reconocemos aquí una crítica a la subjetividad cartesiana, en tanto que implica otro concepto de subjetividad. Los cartesianos —escribe Leibniz en la *Monadología*— "no tuvieron en cuenta para nada las percepciones de las que no nos apercebimos"¹². En efecto, lo que

¹⁰ *Ibíd.*, p. 47. "Lo claro no cesa de estar inmerso en lo oscuro", agrega Deleuze casi inmediatamente.

¹¹ Hablamos en cambio de un autor "derrotado" o agotado por la materia significante, rendido a su exceso. Materia significante no subordinable ni transparente al sentido o al significado.

¹² *Monadología*, párrafo 14. Más adelante señala: "cuando hay una gran multitud de pequeñas percepciones, donde nada es distinto, se está aturdido, como cuando se gira continuamente en un mismo sentido varias veces seguidas y viene el vértigo que puede hacernos desvanecer y no nos permite distinguir nada." *Ibíd.*, párrafo 21.

podríamos denominar como subjetividad barroca se constituye desmarcándose del modelo conciencia-percepción que caracteriza a la filosofía cartesiana. En ésta la conciencia debe suponerse constituida, en cambio la subjetividad barroca es siempre una elaboración que consiste en pensar la experiencia de la totalidad misma bajo el signo de la finitud. Entonces, es forzoso pensar que la subjetividad es más que los contenidos de la percepción y su interpretación.

En este sentido el Barroco, inscribiéndose en la historia de la subjetividad, se diferencia y hasta se contrapone a la filosofía del sujeto categorial. En efecto, el sujeto es en este sentido el Gran Otro que asegura la *correspondencia* de las representaciones de la criatura finita con la existencia de las cosas, de tal manera que en las representaciones algo otro (trascendente) se manifiesta. En cambio, en el Barroco lo existente sólo se constituye como tal en la medida en que aparece en el límite del claroscuro, lo cual implica necesariamente otra manera de concebir el régimen de la existencia. "Mientras que el arte clásico —escribe Wölfflin— pone todos los medios representativos al servicio de la imagen formal clara, el barroco rehúye fundamentalmente la apariencia de que la imagen esté aderezada para la percepción y pueda llegar a ser enteramente percibida. (...) En realidad está calculado todo en vista del espectador y sus necesidades ópticas"¹³. Lo que llega a existir en acto es la posibilidad que llega a constituirse en un mundo, pero esa actualidad, esa realidad "actuada" (en la medida en que se ha manifestado —en cuanto que ha brotado desde un fondo de infinitas posibilidades), mantiene relación, en su misma manifestación, con esa infinidad de posibilidades que, como en un fondo oscuro, no constituyen mundo alguno; infinidad de posibilidades que, dicho de otra manera, reclaman cada una un mundo diferente para existir. En el fondo no existe un mundo porque son infinitos mundos posibles. Este es, en cierto modo, un reconocido tema "borgeano". Sin embargo, mediante la invención de determinados objetos fantásticos (como la enciclopedia china de los animales, la biblioteca de Babel, el libro de arena, el Aleph, etc.), Borges expone la imposibilidad de un mundo que contenga o reúna todos los posibles. Considerando esto, parece claro que el imaginario de Borges se inscribe en el sistema conciencia-percepción. En

¹³ Heinrich Wölfflin: *Conceptos fundamentales de historia del arte*, Espasa-Calpe, Madrid, 1976, p. 280.

Deleuze, en cambio, podemos vislumbrar ese *mundo de los mundos* (el mejor de los mundos posibles), y su condición es la oscuridad. Por eso escribe Deleuze que en un primer momento la oscuridad no proviene del cuerpo, sino del espíritu que (se) exige un cuerpo¹⁴. Luego precisa que el espíritu tiene una zona clara y entonces la exigencia de un cuerpo nace de la necesidad de explorar ese mundo hasta su confín claro-oscuro, siempre incierto¹⁵.

La oscuridad es aquí originaria con respecto a lo claro, no porque este mundo haya estado antes (en el principio de todo) como una cosa sumido en la oscuridad, sino porque lo oscuro era todos los mundos o, dicho de otra manera, la oscuridad es el momento anterior a la creación y a la aparición, a la vez. En lo oscuro se hizo la luz, pero sólo en una pequeña parte.

"Al contrario que Descartes, Leibniz parte de lo oscuro; pues lo claro sale de lo oscuro por un proceso genético. Por otra parte, lo claro está inmerso en lo oscuro, y no cesa de estar inmerso en ello: es claroscuro por naturaleza, es desarrollo de lo oscuro, es *más o menos* claro tal como lo revela lo sensible"¹⁶. Lo que vemos en la representación barroca es lo que se alcanza a ver, vemos lo que *sale desde lo oscuro*, pero también en cuanto que no termina nunca de salir totalmente. En este sentido, no vemos si no hay oscuridad, precisamente la oscuridad que recorta el contorno de lo visible, pues lo visible, lo que aparece, no lo hace desde los límites "objetivos" de su cuerpo, sino desde el límite con lo oscuro. Kant define al ser finito (sensible) como aquél que requiere que los objetos le sean dados. En el contexto del Barroco podemos parafrasearlo diciendo que una criatura sensible es aquella que requiere que los objetos se aclaren saliendo más o menos de lo oscuro. Entonces, lo que aparece no sólo aparece a pesar de no poder hacerlo nunca totalmente (dada la condición sensible del espectador), sino que sólo puede aparecer en tanto no lo haga totalmente. El claroscuro no es simplemente una anécdota de la luz

¹⁴ "Leibniz no dice que sólo el cuerpo explica lo que hay de oscuro en el espíritu. Al contrario, el espíritu es oscuro, el fondo del espíritu es sombrío, y es esa naturaleza sombría la que explica y exige un cuerpo." *El Pliegue*, p. 111.

¹⁵ "Debemos tener un cuerpo porque nuestro espíritu tiene una zona clara la que es exigencia de tener un cuerpo." (...) "Porque tenemos una zona clara debemos tener un cuerpo encargado de recorrerla o de explorarla desde el nacimiento hasta la muerte." *Ibid.*, pp. 111 y 112.

¹⁶ *Ibid.*, p. 117.



“San José carpintero” (circa 1640), Georges La Tour.

sobre el cuerpo de las cosas, sino que es la condición misma de su manifestación y existencia (en cuanto que sólo existen en cada caso en un mundo posible que se actualiza). Esto último es muy importante para entender el sentido del pliegue Barroco en Deleuze. Consideremos un ejemplo. En el cuadro de Georges La Tour (1593-1652) titulado *San José, carpintero*, vemos dos cuerpos, en el lado izquierdo de la pintura un hombre que, agachado sobre sí mismo, manipula una herramienta; inmediatamente junto a él un niño ilumina la escena desde la derecha del cuadro, sosteniendo una candela. El efecto de este *tenebrosi* con respecto a lo que aquí comentamos es muy interesante. Las figuras humanas y los objetos (que apenas alcanzamos a identificar) se constituyen totalmente en la representación como *saliendo* de la oscuridad y en esto radica en buena medida el *realismo* de su pintura. El realismo no se predica —en el caso del Barroco— de una representación sometida a la “objetividad” de las cosas, sino más bien de los cuerpos asistidos en el proceso mismo de su aparición. Es decir, la obra que comentábamos refiere un personaje bíblico, pero es también una referencia directa (como su “puesta en escena”) de la condición sensible y finita del mundo humano.

En efecto, si el claroscuro es la condición de la manifestación de las cosas y también, por lo mismo, la condición de su inscripción en un mundo sensible (finito), entonces el régimen de la apariencia como *aparición* se vincula internamente con el régimen de la existencia misma. El claroscuro es la inscripción de la cosa en la apariencia, es la inscripción de la cosa en la finitud del mundo de criaturas sensibles. De lo contrario, es decir, si la cosa terminase por aparecer totalmente, compareciendo bajo la pura luz del mediodía sin sombras, terminaría por desaparecer totalmente, dejaría de existir en este mundo; dicho más precisamente, dejaría de existir en un mundo, sin pliegues, sin texturas, sin contrastes que hagan acontecer su cuerpo en el régimen de la apariencia. La aparición es la condición de existencia en el mundo. He aquí el sentido del pliegue Barroco en Deleuze.

El pliegue es la trama en principio infinita del cuerpo finito de las cosas, no sólo la textura que deja ver las existencias, sino la textura que trama la existencia en la apariencia misma. “Si el Barroco se define por el pliegue que va hasta el infinito, ¿en qué se reconoce de forma más simple? Se reconoce, en primer lugar, en el modelo textil, tal como lo sugiere la materia vestida: ya es necesario que el tejido, el

vestido, libere sus propios pliegues de su habitual subordinación al cuerpo finito¹⁷. Digámoslo de otro modo: el pliegue, como operación y como fenómeno, es internamente portador de una posible infinitud, de continuarse al infinito. Pero esto no transforma ni altera la finitud de las cosas (la inscripción de éstas en un mundo sensible, ofreciéndose por tanto a la percepción y a la experiencia en general), sino, por el contrario, las cosas aparecen “vestidas” con un cuerpo que no les es propio en un sentido esencial, pero que sin embargo constituye todo el cuerpo de las mismas. Las cosas no tienen otro cuerpo que el de aquél vestido lleno de sombras que las hace aparecer, por lo que no podría decirse simplemente que en el Barroco se trata de una ilusión.

Los pliegues, en la medida en que se han emancipado del cuerpo finito al que cubren-manifiestan, “moldean el interior” de los cuerpos, pues “ya no se trata de un arte de las estructuras, sino de las texturas”¹⁸. En el Barroco toda trascendencia ha sido arrastrada, ha sido tramada en la inmanencia del mundo sensible, del mundo que se constituye a partir de la finitud de criaturas sensibles, pero he aquí que por el pliegue esta materia inmanente resulta trascendida, “espiritualizada”, en cuanto que articula su cuerpo a partir de una *materia plegada* que en su trama “va hasta lo infinito”. Ocurre aquí algo análogo a lo que acontece con los tenebrosi en la pintura. La oscuridad desde la que emergen los cuerpos en la representación significa el arraigo en la materialidad del mundo, su domicilio entre las cosas, empastadas de finitud. Sin embargo, la oscuridad opera también un efecto de trascendencia, precisamente por el hecho de que pone en escena la manifestación e incorpora, por lo mismo, un elemento de inminencia.

Con la multiplicación “hacia el infinito” de los pliegues se trata también del arraigo de los cuerpos y de las formas en un mundo finito, marcado por lo tanto por la contingencia, la singularidad, lo azaroso, la multiplicidad, la irregularidad, etc. Sin embargo, al multiplicar el pliegue al punto de constituir el cuerpo mismo de las cosas, al producir su “interior” desde el exterior (la fachada), los cuerpos parecen perder gravedad: “(...) los pliegues del vestido adquieren autonomía, amplitud, y no por una simple preocupación decorativa,

¹⁷ *Ibid.*, p. 155.

¹⁸ *Loc. cit.*

sino para expresar la intensidad de una fuerza espiritual que se ejerce sobre el cuerpo, bien para destruirlo, bien para restablecerlo o elevarlo, pero siempre para darle la vuelta y moldear su interior”¹⁹. Un ejemplo literalmente espectacular lo constituye el cielo de la iglesia de los jesuitas, *Il Gesù*, de Roma pintado por Gaulli entre 1670 y 1683, y que se titula *La adoración del Santo Nombre de Jesús*.

La oscuridad como fondo desde el cual surgen las figuras en el cuadro y los pliegues que constituyen los cuerpos desde su textura, ponen en escena esa “fuerza espiritual” que, materializada, trasciende la finitud de los cuerpos. No se trata, insistamos en ello, de que la finitud sea simplemente superada, sino de que la trascendencia adviene al mundo precisamente al radicalizar y prolongar al infinito los signos visibles de la finitud: la oscuridad y el pliegue.

¹⁹ *Ibid.*, p. 156.

Cuarta parte
Barroco y neobarroco

I. Barroco y neobarroco

“Si no creen que somos quienes
fingimos ser es que aceptan que
somos quienes somos... ¿o no?”

Salvador Elizondo, *Miscast o ha llegado la señora marquesa*.

1. Autoconciencia y “manera”

Lo que se denomina “neobarroco” correspondería a uno de los modos en que la producción artística contemporánea radicaliza un rasgo que consideramos esencial al fenómeno artístico, tal como éste se ha desarrollado a lo largo de la historia occidental desde el Renacimiento en adelante: la relación entre las operaciones de autoconciencia y la idea de autonomía de la obra de arte. El concepto en cuestión se ha aplicado preferentemente en el campo literario, sin embargo, en la medida en que señala entre otras cosas el *predominio de lo visual sobre lo narrativo*, se proyecta a todo el campo artístico, e incluso a la cultura en general.

El nombre de *neobarroco* se debe, en primer lugar, a que es precisamente en el barroco del siglo XVII en donde se hace manifiesta con inédita radicalidad una diferencia que es constitutiva al arte moderno: la diferencia entre significante y significado (más restringidamente, también la diferencia entre “forma” y “contenido”). Este rasgo distintivo de la concepción y de la historia del arte occidental expresa la conciencia y la crisis de la representación que cruza aquella historia (la crisis precisamente *como* esa conciencia). El neobarroco asume y radicaliza productivamente la conciencia de la representación. En este sentido —como ha señalado Severo Sarduy— se reedita

la inestabilidad que caracterizó al primer Barroco¹, pero ya no se trata sólo de la "interioridad" del sujeto que se emancipa de la sensibilidad inmediata por obra de la imaginación sobre-excitada, sino que ahora *el lenguaje se emancipa* en cuanto que emerge en la obra. Lo que queremos señalar es que con esto se cumple una posibilidad reservada desde siempre en el arte y, en general, en lo que se reconoce como "lo occidental". Rastrear esto nos permitirá aproximarnos a comprender en qué sentido el arte contemporáneo registra y procesa una crisis que se extiende a toda la cultura y que comparece como la consumación de su posibilidad.

En efecto, la diferencia señalada entre significante y significado expresa la diferencia y la distancia entre la representación y lo representado, la distancia entre el signo y aquello a lo cual nos remite, precisamente en cuanto que se trata de un real o de un "original" que sólo referimos dirigiendo nuestra atención desde el signo a lo signado, volviéndonos desde la representación (en la que lo real se ha sometido o subordinado a nuestra posibilidad de experimentarlo y comprenderlo) hacia las cosas. Esa distancia es la subjetividad moderna. El sujeto se vuelve a las cosas cuando éstas ya habían sido "puestas en forma", para hacer posible la *atención* del sujeto. La conciencia de la representación, que es constitutiva de la idea de autonomía del arte, es en este sentido autoconciencia, es decir, *conciencia de la mediación que ha prefigurado al real*, que ha hecho de las cosas un "modelo" para la obra del artista, que ha dispuesto las cosas "en pose". Y entonces, mediante una operación que busca recuperar lo real allí traído y retirado al mismo tiempo, asegurado y cifrado a la vez, el artista opera con la representación de tal manera que ésta se manifiesta como tal. Ocurre como si el poder manifestativo de la representación misma tuviese que ser intervenido, auxiliado, disponiendo el artista la emergencia de los recursos de la representación [Cf. "Los embajadores" de Holbein el joven]. El "afuera" de la representación es incorporado a ésta mediante el efecto de una alteración que hace manifiesto el artificio, la forma, *la manera*: "(...) en el fondo ambos [Manierismo y Barroco] hablan de la misma cosa: una expresión artística intelectualizada y desformada que esconde en el fondo un profundo drama — emotivo también— de desencuentro y problematización con lo ex-

¹ S. Sarduy: "Nueva Inestabilidad", en *Ensayos generales sobre el Barroco*, F.C.E., Buenos Aires, 1987.

terno y lo interno"². La explicitación de *la manera* es esa conciencia del desencuentro entre la representación y lo representado, que consiste en el fondo en el desencuentro entre lo mismo y lo otro, y que en el arte se da a saber como el artificio de lo mismo: el orden de la representación. Es decir, *lo mismo*, después de todo, es un sistema, y el arte hace de éste un patrón poético, en que la obra se constituye como un sistema de representación, regulado por determinados principios, los que puestos en obra orientan la atención "cómplice" del destinatario hacia el detalle, el acontecimiento, la anécdota. Pero en el entendido de que la "contingencia" deviene cifra.

Si tal desencuentro entre la representación y lo representado se manifiesta en la intelectualización de la obra (en un complicado juego entre interpretación y reconocimiento), ello se debe a que el desencuentro es la subjetividad misma como mediación, y por lo tanto la recuperación de lo que ha quedado afuera sólo puede ser referido mediante la operación de *la cifra*. Las obras barrocas no sólo son portadoras de un significado que se ofrece a la interpretación, sino que ese significado tiene el sentido de la *fatalidad*: un orden que cruza la existencia y cuya teleología en último término escapa a las posibilidades de la razón humana.

La autonomía de la representación en el primer Barroco consiste en la distancia de aquella con respecto a la realidad: "Ahora, por primera vez, se comienza a tener conciencia de la diferencia fundamental entre el arte y la realidad y a convertir el apartamiento de la naturaleza en fundamento tanto de un programa artístico como de una teoría estética (...) el manierismo está unido a una voluntad artística plenamente consciente, en la que no sólo la elección de los medios, sino también el objetivo de la reproducción de la realidad es objeto de reflexión"³. *En este sentido, el arte moderno se desarrolla a partir de la diferencia entre ser y apariencia*. Porque la realidad ya no es un modelo al cual plegarse, sino una versión, una variación, *una escena*. Es importante considerar que la relación esencial entre el arte y la apariencia, como conciencia de la representación, corresponde en la historia del arte a la relación sostenida entre el arte y la verdad. En efecto, el arte suele ser separado del problema de la verdad (por ejem-

² Carmen Bustillo: *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso*, Monte Avila, Caracas, Venezuela, 1990, p. 34.

³ H. Hauser en *El manierismo*, citado por Carmen Bustillo, op. cit., p. 45.

plo en las *Cartas* de Schiller), por lo menos en cuanto que no participa de su seriedad, pues sus operaciones se orientan más bien a la complacencia si no directamente al desmantelamiento de toda realidad⁴. Sin embargo, estas operaciones de desmantelamiento y desconstrucción, operaciones en general de señalamiento de la ilusión, no se comprenden si no es considerando el interés del arte en algo así como la *verdad*. Ahora bien, si conforme a una cierta tradición filosófica, se nos indica que el lugar de la verdad es el juicio⁵, entonces podríamos corregir inmediatamente nuestra primera aseveración, y decir que el interés del arte tiene como asunto algo así como “la realidad misma”, en tanto ésta se constituye y permanece siempre *más allá de la representación* e incluso del lenguaje en general. Habremos de desarrollar esta idea más adelante. En todo caso nos permite entender desde ya las operaciones constitutivas de la obra mediante las cuales la representación se señala a sí misma.

2. Una nota sobre el Barroco católico: economía de la expresión

Sin duda que el movimiento denominado como la “Contrarreforma” en Europa corresponde a un momento muy importante en el desarrollo del arte barroco. Y aún cuando en ocasiones esa importancia se ha exagerado, lo cierto es que nos brinda una ocasión propicia para analizar las relaciones entre dos elementos aparentemente alejados e incluso opuestos entre sí, a saber, de una parte, la *conciencia de la representación* y sus recursos y, de otra parte, la *fe en un Dios único y absoluto* cuya naturaleza está más allá de todo lo representable. El problema se relaciona con las características del cristianismo católico en la modernidad y la necesidad de administrar institucionalmente la subjetividad. El problema ya se había planteado en la Edad Me-

⁴ La distancia del arte en relación a la verdad es la reserva del arte con respecto a cualquier forma de *realización* (cuestión esencial a la comprensión de la naturaleza de la obra de arte en occidente), con lo cual se señala el coeficiente de negatividad del cual ha sido portador cierto tipo de manifestaciones artísticas y que las vanguardias han venido a desarrollar (y en cierto sentido también a agotar) en el siglo XX.

⁵ Que por lo tanto el lugar de la verdad es la “representación” o el juicio, de modo que la realidad en tanto que verdadera es sólo aquella a la cual el sujeto *vuelve su atención* desde la representación en la que se afirma o se niega algo de ella.

dia: “Una práctica extendida entre el clero muestra la combinación, y a menudo el conflicto, entre las aspiraciones a una devoción colectiva y enmarcada por la Iglesia, y una devoción individual y sin intermediarios”⁶. Pues bien, la estética barroca corresponde a esa necesidad de disponer las condiciones conforme a las cuales la subjetividad individual entra en una relación *mediada* con los contenidos de la fe, especialmente los de la pasión de Cristo.

Una manera efectiva de caracterizar al arte barroco que se desarrolla en el contexto de la Contrarreforma consiste en considerarlo en su diferencia con el arte religioso del Renacimiento. Por cierto, tanto en el Renacimiento como en el Barroco se considera como un elemento medular de la obra de arte el hecho de que ésta tiene un *significado*, por lo que el símbolo y la alegoría están siempre presentes, y lo religioso es una instancia especialmente propicia para desarrollar dicha significabilidad. Ahora bien, el arte en el Renacimiento elabora el contenido mitológico de la religión, es decir, da un cuerpo visual a los contenidos de la fe, sin embargo el elemento propiamente simbólico del relato bíblico va siendo desplazado por una historia en la que visualmente priman una estética más bien histórica y de corte realista. Es decir, los acontecimientos son representados como si se tratara de hechos históricos, demasiado humanos en la medida en que tiende a desaparecer la dimensión *sobrenatural* del relato bíblico, adquiriendo en cambio un mayor protagonismo las acciones mismas y los personajes que las realizan. Se va imponiendo en el trabajo artístico una secularización estética de lo religioso y los temas comparecen como si se tratara simplemente, por así decirlo, de las viñetas de una novela: ilustraciones de algo cuyo espesor es esencialmente *narrativo*. Las representaciones se ofrecen entonces, ante todo, para el disfrute estético de un público aficionado al arte, pues el artista despliega sus recursos con la finalidad de que sea apreciado su propio trabajo. Podemos reconocer en esto un rasgo distintivo del Humanismo renacentista en las artes, en que la iconografía que es propia del cristianismo resulta traducida al lenguaje alegórico de la antigüedad. La estética de la antigüedad opera, pues, como dignidad y recomendación de los

⁶ Jaques Le Goff: *El Dios de la Edad Media*, Trotta, Madrid, 2004, p. 58. “El problema, sobre todo para los clérigos, era que ese deseo de relación directa con Dios es una de las puertas de la herejía.” Loc. cit.

contenidos religiosos. Esto es lo que llega a su máxima codificación histórica en el denominado *manierismo*, especie de bisagra histórica entre la estética renacentista y el Barroco.

Entre los siglos XVI y XVII la iglesia católica reacciona al auge del protestantismo emprendiendo lo que se conoce como la Contrarreforma. La importancia del arte en este movimiento es tan grande que, como señalábamos más arriba, el primer Barroco ha sido considerado por algunos como "arte de la Contrarreforma", en el sentido de que en ésta se encontrarían claves privilegiadas para su comprensión histórica. En todo caso, nos interesa sobremanera intentar comprender la dimensión estética de la Contrarreforma, es decir, la relación *interna* que durante ese período se establece entre el arte y la religión o, en otros términos, entre la representación y la fe católica. Esto se relaciona con otro elemento igualmente importante para el tema que nos ocupa. ¿En qué sentido la Contrarreforma, siendo un movimiento religioso, es a la vez un capítulo fundamental en la historia del arte universal? Es decir, ¿cómo es que imponiendo la Contrarreforma al arte la subordinación al sentido religioso de sus contenidos, señala sin embargo *un paso* evolutivo en la historia del arte?

El arte católico es portador de toda una discusión en torno a la representación en el arte. En efecto, debe el arte en el marco de la Contrarreforma traducir los ideales de la religión a *formas expresivas*. En este sentido, se subordina el artista a los encargos estético-políticos de la Iglesia. Sin embargo, como ya sabemos, desde el Renacimiento en adelante el arte, especialmente la pintura y la escultura, han incorporado progresivamente a su esfera de producción y recepción el ideal moderno de la *autonomía*. Entendemos por ésta la valoración de la subjetividad en la recepción de la obra de arte, por lo que la representación como tal encuentra su cumplimiento estético en el *comportamiento subjetivo* del destinatario, comportamiento que implica una actividad decodificadora y, por lo tanto, de *interpretación*. La representación se mide, pues, en relación con un fuera de la representación del que esta misma ha de provocar una "experiencia" subjetiva. Es precisamente un momento en la consolidación de esa autonomía lo que se expresa en el manierismo, en que, por decirlo de alguna manera, es el propio arte del artista el que protagoniza el cuadro. Entonces, sólo es posible entender la relación interna entre

el arte y los principios que animan la Contrarreforma, si suponemos una correspondencia entre esa autonomía y las necesidades de la Iglesia. Es lo que ocurre con el valor de la *expresión*.

Ante la frialdad que han adquirido las imágenes religiosas en el manierismo, se encarga al arte un grado mayor de fuerza y expresión, que sea capaz de conmover al espectador, y que por lo tanto la destreza del artista se subordine, sin anularse, a la finalidad de la devoción. Los artistas deben ser *cultos*, lo cual en este caso no significa simplemente "ilustrados", sino más bien iniciados en los misterios de la fe (es el caso de artistas como Bernini y Rubens, entre los más importantes), por lo que, a diferencia de lo que ocurre en el Renacimiento, lo teológico recupera importancia con respecto a lo puramente artístico. Sin embargo, es precisamente esta exigencia la que se traduce en el desarrollo de un trabajo artístico cada vez más autónomo, en el sentido de que la fuerza expresiva requiere que la representación se aleje del "modelo" natural como referente más inmediato. El mismo Cristo como modelo es un claro ejemplo de esas transformaciones, pues se aleja del patrón clásico de belleza y comparece ahora en la representación como víctima. Se trata, hacia fines del siglo XVI, de revivir la pasión de Cristo en todo su espanto.

Nos encontramos entonces con el hecho, sólo aparentemente paradójico, de que la dimensión mística que se desea alcanzar mediante recursos estéticos encuentra un motivo privilegiado en la *morificación de la carne*. El ideal de una experiencia mística a alcanzar se "confunde" estéticamente con el anhelo de emociones sensuales intensas; una exaltación de la fantasía a la que sirven las representaciones caracterizadas por lo cruel y lo espantoso. Este tipo de estética tiene un carácter epocal y trasciende la finalidad que la institución religiosa le encarga al arte: "La crueldad, como excitante de deleites sensuales, era por caminos diversos buscada y valorada por el arte literario y el arte plástico de muy variadas maneras con los recursos de un desarrollado naturalismo"⁷.

⁷ Werner Weisbach: *El Barroco. Arte de la Contrarreforma*, Espasa-Calpe, Madrid, 1948, p. 85. Por cierto, las razones de semejante fenómeno cultural son muy complejas, y es posible —con autores como Bataille y Callois— conjeturar una relación interna entre las difíciles condiciones de subsistencia de la población y un cierto sentido de trascendencia que se atribuye a actos instituidos de violencia: "Una época en la que la multitud asistía a los autos de fe de herejes y hechiceros que tenían lugar con gran pompa y en la que era habitual la exposición pública de los ahorcados y los condenados a la rueda, podía soportar platos fuertes", loc cit.

Ciertamente, la mortificación de la carne, y especialmente el sufrimiento de Cristo, es un motivo que desde finales de la Edad Media parecía apto para provocar la *intensidad* de la subjetividad requerida por la meditación religiosa: “[Desde la segunda mitad del siglo XIII] era la Pasión de Cristo la que ofrecía las mayores oportunidades para la expansión de los textos bíblicos, comparativamente raquíticos, en los términos más calculados para provocar las respuestas empáticas necesarias para lograr la meditación. Meditar sobre la Pasión despertaba justamente las emociones a las que con mayor facilidad nos sentimos inclinados: tristeza, pesar, mortificación y espanto ante lo siniestro del dolor, el sufrimiento y la tortura”⁸. Es decir, el espectáculo del sufrimiento sirve a la finalidad de la fe, en cuanto que ésta requiere de una subjetividad alterada a la que no sirve el simple relato de los acontecimientos bíblicos. “El cuadro del martirio —señala Weisbach— recibió con la contrarreforma un nuevo acento y fue puesto al servicio de los propósitos de propaganda; es decir, para atraer a su público mediante una fuerte dosificación de los efectos y la excitación de su sensibilidad”⁹. Ahora bien, ¿sirve a esa finalidad espiritual el espectáculo del sufrimiento *en nombre de la fe* o la contemplación del sufrimiento sin más? La pregunta es importante para adentrarse en la compleja relación que existe entre la exaltación de la sensualidad y el erotismo y el misticismo que se trata de alcanzar. La experiencia que se constituye a partir de estas relaciones es la experiencia del *éxtasis*, y desde el punto de vista de la religión plantea el problema de si acaso implica la recepción de un determinado *contenido* de fe (de modo que tiene lugar efectivamente una relación con la trascendencia), o aquel contenido es sólo un recurso representacional subordinado a la finalidad de una auto excitación, y por lo tanto todo se juega en la actividad de la fantasía destinada a explorar sensualmente los abismos interiores de la propia inmanencia. ¿Cuál es,

⁸ David Freedberg: *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y teoría de la respuesta*, Cátedra, Madrid, 1992, p. 205. “Pero no parecía un hombre, porque el sagrado rostro de nuestro bienamado Señor se transformó y desfiguró tan miserablemente como si se tratara de un leproso, porque los inmundos mocos y el asqueroso salivazo amarillo se habían secado y endurecido sobre su santa faz, y su sagrada sangre roja había inundado su cara y colgaba de ella, coagulada, de tal forma que el Señor aparecía con el rostro como cubierto de furúnculos y llagas, porque todo él estaba lleno de contusiones”, *Vita Christi* de Luis de Sajonia, siglo XIV, citado por Freedberg, *ibid.*, pp. 207-208.

⁹ W. Weisbach, *op. cit.*, p. 87.

pues, la relación entre el arte expresivo del Barroco católico y el contenido ideológico del mismo? Pues, se podría conjeturar, un arte destinado a la excitación de la subjetividad disponiéndola a lo sobrenatural corresponde al sentido de la historia del arte (la autonomía de la representación) precisamente en la medida en que interviene la subordinación instituida del signifiante al significado, dado que la experiencia del sentido se confunde con la disolución extática de la interioridad sensualizada.

En el sufrimiento que comprende el espectáculo extático, la subjetividad se ha dejado arrastrar a la carne mortificada como testimonio de fe (auto de fe), por lo que el cuerpo lacerado se dispone en la representación, al mismo tiempo que como carne torturada, como *cuerpo del sentido*. El éxtasis místico, alcanzado mediante el trabajo ficcionador de la subjetividad (que debe así excitar la propia imaginación), no requería en principio de imágenes propiamente visuales, sino que entregaba la imaginación a sus propias fuerzas sin auxilio o soporte externo. Esta práctica quedó ejemplarmente sistematizada en los *Ejercicios Espirituales* de Ignacio de Loyola. Sin embargo, aún cuando tales “ejercicios” no implicaban imágenes, la pregnancia absoluta de lo visual anticipa lo que vendrá, pues aquél considera que la imaginación, debidamente guiada por la voluntad, puede alcanzar una gran fuerza visualizadora. “Ignacio no propugnó el empleo de imágenes como auxiliares para la meditación, pero el potencial de sus imágenes literarias conjuntamente con el ejercicio de ‘composición, viendo el lugar’, se materializó rápidamente en formas que influirían en todo el pensamiento posterior sobre los usos del arte —por no hablar del arte mismo”¹⁰. Este es un elemento especialmente interesante a considerar para dar cuenta de la constitución de lo que denominaríamos una “imaginación barroca” en el contexto de la Contrarreforma, la importancia del arte no podía sino ser “barroca”.

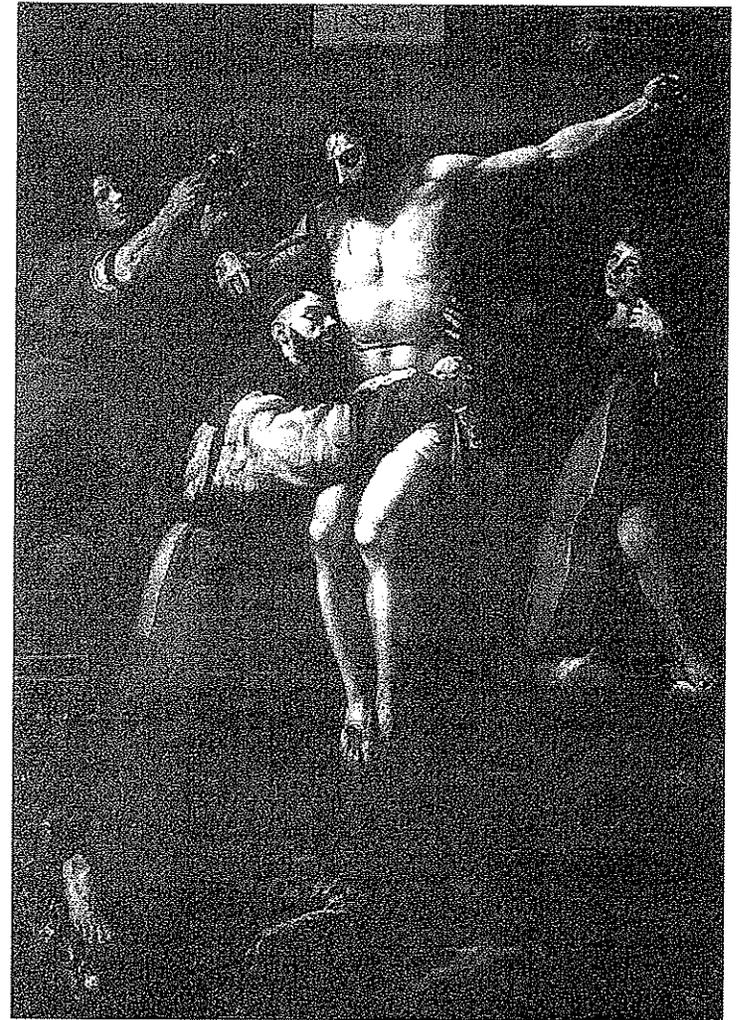
¹⁰ *Ibid.*, p. 215. Es posible en este punto aplicar al trabajo de visualización de Ignacio de Loyola el concepto de Ekfrasis desarrollado por Alberto Moreiras en *Tercer Espacio: literatura y duelo en América Latina* (Lom, Santiago de Chile, 1999), según el cual lo terrible constituye una especie de *exceso de manifestación* de tal índole que el efecto no es lo obsceno, sino la cifra de una manifestación infinita (o, lo que aquí viene a ser lo mismo, una “alegoría infinita”): “la ekfrasis, lejos de postergar la manifestación del sentido, es una especie de atajo al sentido” (p. 323). Es decir, la visualidad alcanza una relación intensa con el sentido como lo que está allí, no terminando de manifestarse precisamente porque sigue estando allí, *contenido* en la imagen.

En efecto, los ejercicios de Ignacio de Loyola estaban destinados a la exaltación de los sentidos, y el medio consistía en naturalizar y materializar lo divino, pero esta materialización exigía los mayores y concentrados esfuerzos de la imaginación. *Imaginar la materia*, esta era en cierto modo la exigencia a cumplir para asistir a la pasión de Cristo. Es precisamente esta exigencia de dar presencia a la materia, de abundar en una retórica de la naturaleza, la que permitirá incorporar las imágenes a tales prácticas¹¹.

Las imágenes son un auxilio a la imaginación que tiende a perderse o a distraerse, sin embargo esto plantea ciertamente un problema, a saber, el de la seducción por la materia, interrumpiendo así la dirección espiritual de la imaginación conducida hacia lo que es en último término irrepresentable: "Las imágenes reales pueden atraer y guiar la imaginación con mayor rapidez y eficacia que las mentales; pero si son sus cualidades formales las que funcionan como medio de atracción, ¿qué garantía hay de que la imaginación no se detenga en los placeres de los sentidos y se demore en esa fácil coyuntura en lugar de continuar su camino y pasar a las siguientes etapas de concentración y reconstitución? Esta es la tensión en que se basa gran parte de las sospechas proyectadas sobre la imaginería visual, desde las reservas de los primeros cristianos hasta las críticas de los protestantes"¹². De aquí que, como se sabe, la especial atención en el cuerpo retórico del mensaje religioso, buscando mejorar la "eficacia del signo", no es compartida por todos en la época de la Contrarreforma. Aún así, la gloria del signo se impone en el catolicismo, y cabe preguntarse si acaso esa imponente de la representación, de la mediación, y por lo tanto de la *diferencia estética*, tiene que ver de manera esencial con lo cristiano, lo cual explicaría la inscripción de Cristo en la historia del arte y, especialmente, de la representación en occidente.

¹¹ "[A partir del siglo XVII se da un paso desde los Ejercicios Espirituales sin imágenes, por ejemplo con el trabajo de *Anotaciones y Meditaciones sobre los Evangelios*, de Jerónimo de Nadal (1507-1580)] se afirma con énfasis que la calidad es decisiva: no existe el miedo a las trampas de la belleza o del refinamiento ni a la posible distracción causada por factores 'puramente estéticos'. Tampoco se trata de una mera afirmación del papel del arte en una época en que su validez y sus fines estaban sometidos constantemente a una severa crítica y en que, sin cesar, se degradaba las imágenes pintadas a favor de un renovado interés en las palabras y los textos. Es, hasta donde puede verse con claridad, un reconocimiento del papel representado por la diferenciación estética para producir una empatía que, por espontánea y autógena que parezca, puede ser dirigida y controlada —pese al libre flujo de la imaginación y el sentimiento." *Ibid.*, p. 219.

¹² *Ibid.*, p. 223.



"San Francisco adorando al crucificado" (circa 1620), Francisco Ribalta.

“[Según J-C. Dubois] el Barroco sería la manifestación más exasperada de la escisión operada por el Cristianismo heredero del Judaísmo: historia profana e historia sagrada, natural y sobrenatural, cielo y tierra, infierno y paraíso, pecado y virtud, dios y demonio: ‘el destino del hombre es percibido dramáticamente porque su condición es precisamente la escisión’”¹³. La escisión cristiana en la existencia tiene el sentido de hacer que *la trascendencia penetre en la materia*, que lo espiritual cruce la naturaleza caída, pero para eso debe primero marcar la diferencia entre ambas dimensiones. Esa diferencia y esa relación es precisamente Cristo, por lo que su figura como *signo* bien puede ser pensada como construida conforme a la diferencia estética antes señalada (diferencia análoga en un punto a la diferencia ontológica heideggeriana). Cristo opera, pues, como significativo y, en eso, como el necesario diferimiento que hace posible la experiencia *interna* de Dios, de suyo absoluto e irrepresentable.

3. El significativo seductor

La seducción por el artificio es uno de los aspectos que caracterizan al denominado efecto Barroco. ¿Cómo entender esto en relación al doblez ser/apariencia? Según Dubois en *Le baroque* “el espíritu Barroco, que no llega a distinguir [el ser y el parecer], o que sagazmente confunde los dos, hace de la ilusión uno de los más grandes peligros y uno de los más grandes placeres del intelecto. Sueños, máscaras y mentiras traducen el poder infinito de una imaginación dueña del error y del deleite”¹⁴. ¿Por qué la *ilusión* place al intelecto? Podría ensayarse una primera respuesta, diciendo que se trata de una especie de emancipación del peso de la realidad, algo así como “vacaciones” para la razón con respecto al “principio de realidad”, al que las necesidades lo someten con el imperativo de mantenerse en una vigilia constante¹⁵. Pero también podría interpretarse dicho placer

¹³ J-C. Dubois: *Le baroque, profondeurs de l'apparence*, citado por C. Bustillo en op. cit., p. 39.

¹⁴ Citado por C. Bustillo, op. cit., p. 124.

¹⁵ En este mismo sentido, se haría corresponder de una manera verosímil al neo barroco con la fiesta posmoderna de la cultura en la época del capitalismo global y el “fin de la historia”, correspondencia que sin embargo, no obstante su verosimilitud, deberemos revisar críticamente más adelante.

como debido a la relación que la subjetividad sostiene, mediante la representación alégorica e ironizada, con el afuera que ejerce sobre esa representación un efecto desmantelador. Es decir, se trataría de entender la máscara, el disfraz, la escenografía, etc., como el cuerpo retórico de una realidad más profunda que sólo de esa manera puede ser aludida o referida. En este sentido, como señala Chiampi, “(...) se puede revisar la ‘razón barroca’ como una ‘razón del Otro’, que atraviesa la modernidad y sobrevive a su racionalismo instrumental”¹⁶. Es así como el Barroco se relaciona también con una cierta inutilidad, dado que el cuerpo retórico de la representación deviene excesivo por el sólo hecho de no cumplir con su función “presentadora” que torna *disponible* a lo real. Por el contrario, lo real emerge aquí *travestido de lenguaje*. Como señala Sarduy: “(...) quizá toda operación de lenguaje, toda producción simbólica conjure y oculte, pues ya nombrar no es señalar, sino designar, es decir, significar lo ausente. Toda palabra tendría como último soporte una figura. Hablar sería ya participar en el ritual de la perfrasis, habitar ese lugar —como el lenguaje sin límites— que es la escena barroca”¹⁷. Se trata de la inutilidad del lenguaje, pero también y ante todo de la inutilización mediante el lenguaje, pues sólo por el nombre es que las cosas se vuelven disponibles para el uso, sumergiéndose en el mundo de lo allanado. Esto nos permite volver sobre la relación del arte Barroco con la realidad más allá del lenguaje. En sentido estricto, es la verdad de la realidad pero más allá del nombre que torna disponibles las cosas, es decir, apunta a *lo innombrado de las cosas*. Ciertamente resulta curioso pensar que lo innombrable es el asunto de un cuerpo retórico superabundante e “innecesario”¹⁸, sin embargo, la operación consiste precisamente en incorporar las cosas al lenguaje *haciéndolas desaparecer*, como en una cifra.

De lo anterior se sigue el predominio del significativo sobre el significado que acontece en las obras en las que se exhibe el proceso mismo de construcción: “(...) ‘una obra barroca [sostiene Rousset]

¹⁶ Irlemar Chiampi: *Barroco y Modernidad*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, p. 44.

¹⁷ Severo Sarduy: “El barroco y el neobarroco”, en *América Latina en su literatura* (167-184), Coordinación e Introducción por César Fernández Moreno, Siglo XXI, UNESCO, 16 edición, México, 1998, p. 180.

¹⁸ Resulta en principio curioso que lo “innombrable” sea aquí precisamente el asunto (o más bien el *efecto*) de un exceso de nombres o de un nombre en cierto modo excesivo.

es, simultáneamente, la obra y la creación de esta obra: el proceso de creación se mantiene visible y no es algo lejano y acabado, incluso pervive como prolongación, 'como si fuera una etapa entre otras muchas de una génesis infinita'¹⁹. Pero, ¿qué significa esto? Acaso que la configuración *podría haber sido otra*. El artista, por ejemplo el pintor, ha pintado el modelo en el acto mismo de posar, de disponerse para la representación. Como si el artista hubiese dispuesto los elementos sobre el soporte mismo, como si fuese, por ejemplo, la tela misma el lugar de emergencia de las cosas. En este sentido, la obra misma cobra un carácter manifestativo, pero ese mismo poder ejecuta un efecto de *desmantelamiento de la naturalidad* o, en general, del "realismo" de la obra. Como señala Bustillo comentando a Hauser: "el aspecto más revolucionario del Manierismo es el apartamiento consciente de la naturaleza, apartamiento que el arte contemporáneo, dentro del mismo espíritu cuestionador y antinaturalista, ha llevado hasta sus últimas consecuencias, estableciendo una indudable analogía con el Manierismo"²⁰. Queremos insistir en que tal "apartamiento" consiste en resaltar el carácter escenográfico del real, por lo que el "acontecimiento", para decirlo de algún modo, se desplaza desde la naturaleza hacia la obra y, por ello mismo, hacia el destinatario de la obra que siente, imagina, interpreta y descifra.

4. La teatralización del mundo

Ahora bien, es indudable que durante mucho tiempo un sentido peyorativo recae sobre el Manierismo²¹. Pero la revaloración de éste consiste precisamente en que se inscribe en el devenir de la subjetividad moderna, cuya emergencia va a significar la puesta en cuestión de la copia como resultado a esperar del estudio de la naturale-

¹⁹ C. Bustillo, op. cit., p. 153.

²⁰ *Ibid.*, p. 60. Más adelante se subraya el hecho de que, según Hauser, "el manejo del lenguaje manierista revela una especie de fracaso de éste en el sentido de que entre la vivencia y la expresión se produce una distancia insalvable, 'de que la palabra no llega a las cosas', o bien de que el objeto huye hacia la palabra que lo transforma, lo modifica, y lo aleja. Ello sería consecuencia del sentimiento de que las palabras tienen una fuerza mágica de la que carecen los 'objetos reales'." *Ibid.*, p. 142.

²¹ El redescubrimiento del Manierismo se produce recién en el siglo XX, y se debe en buena medida al expresionismo y al surrealismo.

za. La *maniera* es la emergencia del trabajo del artista, que devela que *la naturaleza no se puede atrapar si no es disponiéndola en pose*. Entonces, el efecto desmantelador del que hablábamos recién no se refiere a lo real en sí, sino a los artificios del arte con los que se pretende reproducirlo. Esto es lo que algunos denominan el *cuestionamiento de las apariencias*. En realidad consideramos que la expresión no es del todo adecuada, porque en la práctica artística tal cuestionamiento opera más bien como una exploración y, sobre todo, valoración del dominio de las apariencias. Esto implica, por cierto, el poder develador de la apariencia en cuanto tal (en el sentido de que traer algo a la apariencia es traerlo a su manifestación), pero también implica la idea de la realidad como de algo que debe ser develado y que es —la "realidad"— ante todo un signo. La apariencia ejerce entonces su poder develador en la medida en que la realidad se muestra como una cifra. La paradoja es que traer la realidad a la apariencia es darle la palabra a la interpretación del sujeto.

Es lo que ocurre, por ejemplo, con el teatro cuya edad de oro es el siglo XVII. Y bien podría decirse que en autores como Shakespeare, Lope de Vega, Calderón, Racine, la representación teatral misma se convierte en motivo. Esto implica, en cierto grado, la *teatralización del mundo*, pero con el sentido de mostrar que el fondo de la existencia se escapa a la percepción cotidiana: "(...) ese mundo concebido como sueño, como teatro y engaño, sólo se reviste —nueva máscara— con un tono de festividad y pompa. En el fondo alienta una profunda angustia, en la que el ser y el parecer se confunden, desembocando en una problemática de identidad que involucra todo el cuestionamiento de las apariencias y la realidad y que se constituye, según algunos, en la verdadera clave para todo el fenómeno del Barroco. (...) en ese teatro en el que todo es decoración, perder su apariencia es perderse a sí mismo: la preocupación central no es entonces ser, sino parecer"²². Sin duda que la obra de Calderón *La Vida es Sueño* resulta ejemplar en este punto. "Sueña el rico en su riqueza / que más cuidados le ofrece; / sueña el pobre que padece / su miseria y su pobreza; / sueña el que a medrar empieza, / que es la vida una ilusión, / una sombra, una ficción, / y el mayor bien es pequeño; / que toda la vida es sueño, / y los sueños, sueños son". La vida misma

²² C. Bustillo, op. cit., p. 126.

se presenta como si fuera una obra, y ciertamente que algún grado de festividad podría reconocerse en la posibilidad de que tanto las jerarquías del poder como los padecimientos de esta vida sean sólo un sueño, una ilusión. Sin embargo, ello debía ser también extremadamente angustiante. Tales operaciones pueden ser entonces consideradas tanto en su dimensión política, como en su dimensión especulativo metafísica²³. Lo cierto es que esta obra se desarrolla a partir de la actividad de una subjetividad que realiza la operación que le es más propia, a saber, *la duda*. “En un mundo de contrastes extremos, de magnificencia arrogante y miseria sin esperanza, de indulgencia carnal y ascetismo estático, la vida no era algo real, sino un drama, una tragedia representada en el proscenio, un espectáculo para ser contemplado”²⁴.

Para Morris Croll “los cambios en cuestión [que impone la forma barroca] responden a un radical esfuerzo de condicionar modos y formas tradicionales de expresión a las demandas de ‘un modernismo auto-consciente’, la principal de las cuales sería la expresividad, ‘como lo es todo movimiento que se autodenomine moderno’”²⁵. Esto resulta en parte bastante curioso. La emergencia de la subjetividad auto-consciente establece una diferencia entre el ser y el aparecer o, mejor dicho, entre la existencia y las apariencias (como ilusión, pero también como aparecer, se podría hablar de una ilusión que sirve al aparecer del ser como su máscara). Este hecho, antes que producir simplemente el debilitamiento de la idea de realidad o su definitiva disolución, plantea más bien la pregunta por el *sentido de la realidad*, en cuanto que se trata de algo que ha de resolverse en el campo de las apariencias. Es precisamente el *efecto de realidad* lo que nos conduce a la apariencia. De aquí la demanda de *expresividad* del “modernismo autoconsciente”

²³ De hecho, el sentido del desenlace de *La Vida es Sueño* es todavía asunto de interpretaciones, aunque suele primar el aspecto más bien conservador, en que la política vence al corazón que debe finalmente someterse al orden establecido. Como señala Felipe Pedraza Jiménez: “Quizá el desengaño y el miedo se aúnan, como en la existencia real, para obligarnos a abandonar los sueños de adolescencia. Al fondo, una lección de optimismo y prudencia histórica: la revolución no debe destruir la generación paterna, pero sí desplazarla del centro del poder. Y otra de melancolía: la vida exige el sacrificio del deseo”, *Calderón. Vida y teatro*, Alianza, Madrid, 2000, p. 143.

²⁴ Irving A. Leonard: *La época barroca en el México colonial*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 55.

²⁵ Morris Croll en *Attic & Baroque Prose Style* [1969], citado por C. Bustillo en op. cit., p. 146-147.

según Croll. En último término, podría decirse que, como en el teatro, toda afección es el resultado de un proceso de auto-afección (como ocurre con lo verosímil). En esto consiste lo que venimos señalando como el predominio del significante sobre el significado.

Es el protagonismo de la subjetividad el que implica una especie de hipertrofia del significante, una suerte de desmesura significativa que sintomatiza una inadecuación entre la representación y la existencia. Ahora bien, si esto no tiene como resultado la pérdida del efecto de realidad sino todo lo contrario, ello se debe a que la realidad como *efecto* de realidad (es decir, que su gravedad y trascendencia ha de cumplirse en la misma subjetividad) consiste precisamente en ese desfase, en esa diferencia y en esa hipertrofia²⁶. Entonces, el efecto de realidad en la representación sólo es posible con el “ausentamiento” de lo real, que de esa manera *gana presencia* (en la expectativa del sujeto hermeneuta) *en la representación*. Este ausentamiento se cumple en la emancipación del significante, que en el Barroco consiste en la proliferación del orden significante.

Se trata de uno de los sentidos de la operación de carnavalización. Al hacer emerger en la representación (y por ende al hacer consciente) la condición *escenográfica* del mundo, el ámbito de las apariencias adquiere una densidad propia y en cierto modo autónoma con respecto a la existencia en la que tales apariencias encontrarían su soporte ontológico, más allá de la representación. Es decir, las “existencias” que comparecen en el espacio escénico suspenden su relación con un “en sí” (que en cada caso las habría sostenido) y pasan a determinarse más bien por el lugar que ocupan en relación a la totalidad del campo apariencial. He aquí lo que ya se señalaba como poética del sistema. Las existencias mismas devienen, pues, significantes²⁷. Algo “mismo” cruza toda la “superficie”, y entonces, me-

²⁶ “El estudio de Dubois [*Le baroque*] (...), tiende a demostrar que la hipérbole se origina en un desequilibrio del ‘yo’ con su entorno —análogo a la estructura psíquica de la paranoia— y que consiste realmente en una hipertrofia del significante en relación al significado. En tal contexto, el papel de la poesía sería el de expresar la fractura entre la nada que es el hombre y la inmensidad del caos que le rodea: doble hipérbole”, C. Bustillo, op. cit., p. 135.

²⁷ De esto se sigue también el predominio del espacio por sobre el tiempo en la representación Barroca, por cuanto la densidad narrativa está subordinada en su comparencia a las posibilidades de un espacio escénico: “(...) desde el Manierismo que se genera una ‘problemática del espacio’: al cobrar importancia la actividad autónoma del sujeto creador se introduce, por primera vez, ‘la idea de un espacio ficticio’. En las

diante operaciones tales como el pliegue, el claroscuro, la variación o la descripción al infinito, se produce el fenómeno del "relacionismo" en el que *todo tiene que ver con todo*. Así, la pérdida de espesor narrativo ontológico de los acontecimientos (la desnaturalización del significado, por ejemplo en la alegoría) proyecta un sentido que en cierto modo lo abarca todo, pero que al estar él mismo tramado en el cuerpo retórico de los significantes que proliferan sin solución de continuidad, resulta ser en último término inabarcable. "El relacionismo general —escribe Hauser— significa un relativismo general, y no sólo en el sentido de que todo está en conexión con todo, sino también en el de que nada está centrado en sí mismo, y de que la totalidad no posee en ningún sitio un centro seguro. En parte todo puede ser explicado por todo, pero, a la vez, nada puede ser explicado plenamente con nada. Todo se convierte en clave, y en esta escritura cifrada cada signo alude a otro"²⁸. La *inmanencia* de la superficie y el espacio representacional, se cumple precisamente en la ausencia de centro. Podemos afirmar entonces que *la inmanencia es el despliegue al infinito del plano*. Es por esto que el problema del sentido, lejos de disolverse simplemente, se potencia al máximo, pues por el relacionismo el sentido aumenta su poder en la medida en que prolifera el cuerpo que ha de ser capaz de articularse en algún momento en un relato unitario, pero por tratarse de una *proliferación al infinito* el sentido se aplaza también indefinidamente. "El mundo es, pues, un amasijo de cosas 'convenientes', en sus ajustes, nexos y parentescos, y estas señales de la similitud se despliegan en una espiral sin término"²⁹. El sentido mismo de la "conveniencia" se escapa, en un mundo espectacularizado, cuya profundidad reservada, cifrada, aumenta en la misma medida en que aumenta la superficie. Esto es precisamente lo que queremos señalar, a saber, que el mundo espectacularizado es el mundo como texto. La emergencia del *significante* (de su naturaleza enigmática, como si se tratara de la revelación de un fondo secreto cuyo umbral de expectativa nunca terminamos de

representaciones pictóricas esto se traduce en la fragmentación de la escena en una serie de ámbitos espaciales, organizados de manera diversa dentro de una especie de 'atomización de la estructura de la obra': las figuras se aglomeran irregularmente o se pierden en regiones desproporcionadamente amplias", C. Bustillo, op. cit., p. 149.

²⁸ A. Hauser: *Literatura y Manierismo*, citado por C. Bustillo en op. cit., p. 133.

²⁹ Irlemar Chiampi: *Barroco y Modernidad*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, p. 106.

cruzar) nos ha de conducir a abordar en profundidad lo propio del *significante* teatral: el *significante dramático*. Por obra de su retórica, toda contingencia, toda nimiedad, todo detalle y fragmento es recogido en la promesa de un sentido absoluto como desenlace. La idea de un *significante dramático* nos exige considerar la relación entre narración y acontecimiento. Pues, en efecto, el acontecimiento es el desenlace de una trama de sentido, pero puede ser también la catástrofe de esa trama, en el sentido de que la narración es la distancia que hace posible el habitar subjetivamente en medio de la facticidad.

El acontecimiento da cumplimiento a un devenir narrativo³⁰, pero en cierto modo también opera como su interrupción, y por lo tanto como la disolución del límite que, como espesor de sentido, protege al sujeto de una inmediatez siempre demasiado terrible o simplemente desazonante. Sin embargo, si el acontecimiento pone en cuestión el verosímil narrativo, entonces el acontecimiento mismo pierde su carácter de "desenlace" y, por el contrario, afecta al todo textual de una suerte de irrealidad teatral, develando, pues, su condición de obra en proceso. Ese acontecimiento es lo literario mismo como acontecimiento y corresponde en sentido estricto a la figura de la *autoconciencia*.

5. El concepto de Neobarroco

El término "neobarroco" propone, tal como se lo lee, la reedición de una cierta estética de la cultura del siglo XVII, sin embargo cabe preguntarse si existe en verdad hoy algo a lo que pudiera denominarse de esta manera. El término en cuestión establece una relación entre el presente y el barroco, pero ¿existe tal relación?, o tal vez de lo que se trata es de elaborar el nombre para un presente que pierde o que debilita sus lazos con la modernidad. En este caso, bien podría pensarse que el término neobarroco es una resistencia crítica a la idea de "posmodernidad"³¹. Y si la posmodernidad es el fin de la

³⁰ Interesante al respecto resulta la novela *El fin de la novela*, de Michael Krüger [Anagrama, Barcelona, 1993], cuyo asunto es precisamente las interminables modificaciones que un escritor debe introducir en su novela cuando decide cambiar el final que había previamente decidido.

³¹ Pareciera que hoy la crítica tiene mucho más que ver con operaciones y gestos de *resistencia* (ligadas, pues, de manera ambigua a ciertas tomas de posición allí en donde

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. Entonces, allí en donde lo posmoderno se impone como la rendición de la inteligencia (de la modernidad) —una actitud de des-entenderse con la cultura— el neobarroco permite resistir. De esto se sigue que al intentar determinar qué sea el neobarroco, lo primero es diferenciarlo de lo que hoy cae simplemente bajo la denominación de “posmoderno”.

Si algo tienen en común lo neobarroco y lo posmoderno, ello consiste en una conciencia exacerbada del cuerpo retórico del sentido y, en consecuencia, un cierto entusiasmo por el artificio, la simulación y el espectáculo. El punto es que esta conciencia y este entusiasmo (que con Nietzsche podrían ser leídos como la lucidez nihilista que caracteriza a lo contemporáneo) son verificables simplemente como hechos cotidianos. La conciencia que *desnaturaliza* lo real, reenviándolo al incesante devenir histórico y político de los simulacros (la conciencia que por lo tanto debía ser *conquistada* por el trabajo del sujeto moderno), hoy es el punto de partida, el suelo prerreflexivo del ciudadano que habita en lo que Debord denominó la “sociedad del espectáculo”. Esto permite comenzar a entender el hecho de que para el sujeto “posmoderno” las obras de arte, producidas incluso con la expectativa de un rendimiento crítico, sean en ocasiones ingeniosos objetos de *entretenimiento*³². De hecho, si la modernidad y su impronta filosófica esencial consisten en el descubrimiento del *trabajo del sujeto* en la edición representacional de la realidad, el modernismo estético refiere ante todo el experimentalismo que se sigue de

todo dice que más bien habría que abandonarlas) que con la exigencia “kantiana” de desmantelamiento de toda posición a favor de la *posibilidad* innombrada.

³² Y acaso el hecho mismo de que las obras de arte (poseedoras de una irreducible dimensión destinada desde siempre a impactar los límites de la *experiencia* del individuo) hayan comenzado a ser, con las primeras vanguardias, las depositarias de expectativas críticas, de operaciones de desmantelamiento político de “lo social”, anunciaba ya el fin de la crítica como trabajo del sujeto y su desplazamiento por la *entretenimiento* (destinada a un entendimiento que ya no se ejerce, sino que simplemente se *ejercita*). Ocurre como si con el ingreso de la crítica en el arte, aquella hubiese terminado por transformarse en gimnasia para una inteligencia que cotidianamente no puede sino colaborar. Esto daría pie también para abordar el hecho de que cuando Adorno pone en cuestión la dimensión “entretenida” del arte, proponiendo en cambio una estética que no da descanso al sujeto, la obra de arte misma parece imposibilitada de corresponder a esas exigencias.

ese descubrimiento, pues en el desarrollo de éste (y de ninguna manera en el simple festejo de la evanescencia de lo real) consiste precisamente la valoración del trabajo del sujeto. La posmodernidad se debe todavía a ese descubrimiento, pero señala además el agotamiento del *experimentalismo*, de manera que a la radicalidad de la autoconciencia moderna se agrega el descreimiento en el poder verdaderamente creador del sujeto (la discusión en torno a la inscripción histórica de la obra cede su lugar a los temas del mercado y la circulación). La representación termina por perder todo efecto de realidad que la haga habitable históricamente, y comparece sólo como representación. Jameson expresa la ambigüedad de la cual es portador este acontecimiento cultural: “El mundo pierde entonces por un momento su profundidad y amenaza con transformarse en una piel satinada, una ilusión estereoscópica, un tropel de imágenes cinematográficas sin densidad. Pero, ¿se trata de una experiencia jubilosa o terrorífica?”³³. Experiencia jubilosa de un sujeto que se emancipa con respecto a la prepotencia de la realidad y su sólida anterioridad; experiencia terrorífica de un sujeto que constata su propia y radical impotencia, pues la pérdida de densidad de las representaciones en general es también la imposibilidad de atribuir algún coeficiente de trascendencia de las propias creaciones. La autoconciencia moderna llega, pues, a un límite al que cabría denominar como cultural y que viene a significar una especie de catástrofe de la cultura. A esto corresponde lo posmoderno. El fenómeno en cuestión es muy complejo, pues el desarrollo moderno de los procesos de autoconciencia tiene en cada caso precisamente el sentido de una *tendencia al límite de las posibilidades*. Esto es lo que hace que conceptos como los de “superación”, “progreso” o “evolución” correspondan a categorías características del devenir histórico moderno. Pero entonces el mismo concepto de lo posmoderno sería moderno, pues corresponde a la idea de la superación, es decir, describe la operación en virtud de la cual la lucidez moderna se inscribe y se rescata del devenir histórico. Sin embargo, ¿puede la modernidad superarse a sí misma? En esto consiste la paradoja del límite que Compagnon enuncia muy bien: “Si lo moderno es lo actual y el presente, ¿qué podría significar ese prefijo pos? ¿Qué podría ser ese *después* de la modernidad que designa el

³³ Fredric Jameson: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona, 1991, p. 77.

prefijo si la modernidad es la innovación incesante, el propio movimiento del tiempo? ¿Cómo puede decirse de un tiempo que es después del tiempo? ¿Cómo puede un presente negar su cualidad de presente?³⁴ Lo posmoderno nombraría algo así como una *coincidencia definitiva con el límite* y, por lo tanto, también la desilusión de una conciencia que ha perdido la diferencia interna que la constituye, proyectada y excedida ahora por sus propias expectativas de una realidad al otro lado de la apariencia.

Esta especie de “fiesta de la autoconciencia” que caracteriza la estética de las grandes urbes contemporáneas cree encontrar en el neobarroco una categoría adecuada a su propio afán de inscripción y diferenciación. Pero lo que nombra es más bien la ausencia de trabajo crítico y el simple entusiasmo por la lucidez ingeniosa. Sarduy lo expone de la siguiente manera: “El regreso del arte barroco, o el de alguna de sus espejantes formas, no sólo se reconoce hoy, sino que hasta se reivindica. (...) Sin embargo, cuando se trata de fundamentar esta nueva ‘carnavalización’, de dar una explicación coherente de lo que la suscita, el discurso se empobrece bruscamente: todo se vuelve constatación, fácil apreciación de estilos, detección, a diestra y siniestra, de los ‘síntomas’ del barroco; de modo que este neobarroco carece de una epistemología propia, y más aún, de una lectura atenta al substrato, de un trabajo de signos³⁵. Si el neobarroco ha de tener el sentido de una categoría, entonces habría que atender a lo que ocurre con los signos, para no pensar que se trata simplemente de la disolución del sujeto. Nos parece que la consistencia que pudiera tener el término en cuestión depende de que se trabaje con los signos, por lo que no podría ser análogo con lo “posmoderno” en la medida en que recupera al menos un elemento propio de una idea moderna de la historia: *el valor de la cifra* como condición de la expectativa del sentido. El neobarroco opera una textualización de los referentes y en este sentido comparte con el fenómeno de lo posmoderno la lucidez con respecto a los recursos, pero en este caso 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,

³⁴ Antoine Compagnon: *Las cinco paradojas de la modernidad*, Monte Avila, Caracas, Venezuela, 1991, p. 99.

³⁵ S. Sarduy: “Nueva Inestabilidad”, en op. cit., p. 35.

resulta incompatible con lo visible. Lejos de ser simplemente una instancia de debilitamiento o disolución de todo potencial significante, 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. En este sentido el neobarroco no se identifica con la simple sanción del agotamiento del sentido³⁶. Con todo, resulta a esta altura necesario acotar el neobarroco en su diferencia con respecto al barroco del siglo XVII.

El barroco en general opera siempre sobre una anterioridad lingüística agotada, esto es, que ha terminado por mostrarse completamente como un artificio, incapaz por lo tanto de soportar todavía el encargo de la verdad. Como señala Chiampi: “(...) el barroco es un reciclaje de formas, la energización de materiales desechados, y que tuvo su primer momento de evidencia como hecho cultural en el siglo XVII y que ocurrirá siempre que el discurso literario reproduzca el imaginario de la ciencia, manejando sus enunciados (sus fragmentos) como si fueran metáforas³⁷. Esto nos permite señalar un punto que es fundamental para diferenciar lo barroco de la lucidez nihilista. Se trata de la distancia entre sentido y verdad, pues, en efecto, el sentido sólo tiene lugar con ocasión del aplazamiento indefinido de la verdad. De aquí que al reciclar el primer barroco el imaginario de la ciencia como metáfora (es decir, imposibilitado de dar cuenta de la verdad de las cosas si no es sólo como un lenguaje figurado), el efecto que se sigue de ello sea el *sentido*. El efecto barroco resulta de una *distorsión* que recupera para el recurso lingüístico su relación con la verdad, pero bajo la condición del sentido. La metáfora barroca no presenta la verdad, sino que está más bien *afectada* por ella como por un fuera del lenguaje: “(...) sólo se vuelve legítimo hablar de narrativa barroca siempre que se considere un modelo, una matriz, sobre la cual apuntar desvíos, exageraciones, distorsiones barrocas, del mismo modo que la metáfora barroca presupone la metá-

³⁶ “Es poco probable que los textos neobarrocos latinoamericanos compongan una lógica espacial homóloga a la dominante cultural de la lógica del capitalismo tardío. (...) se puede comprobar que la manipulación lúdica y euforizante de texturas, de restos y residuos localizables del barroco histórico, no ha perdido su potencial de significaciones y de *parbos*, y no se convocan en ella como ‘mercancías’, sino como figuras para desencadenar una nueva forma de tensión, dentro del mismo allanamiento deshistorizante y del descentramiento autorral.”, Irlemar Chiampi, op. cit., p. 33

³⁷ *Ibíd.*, p. 93.

fora renacentista³⁸. La distorsión barroca es el lenguaje alterado, por lo tanto, el lenguaje en relación todavía con la *experiencia* y su intensidad, que en aquél ha pretendido un cuerpo de significación³⁹.

Severo Sarduy ha caracterizado lo distintivo de la operación del neobarroco con respecto al barroco en el hecho de que en este último lo medular es lo *infinito* del lenguaje que las imágenes barrocas tratan de captar, de referir: "La *ratio* de la ciudad leibniziana está en la infinitud de puntos a partir de los cuales se le puede mirar; ninguna imagen agota esa infinitud, pero una estructura puede contenerla en potencia, *indicarla* como potencia, lo cual no quiere decir aún soportarla en tanto que residuo"⁴⁰. El "objeto" del barroco deviene infinito en la representación, pero para el sujeto es todavía posible una relación con esa infinitud en virtud de la estructura, del orden, en suma, del *sistema* que constituye a ese objeto absoluto⁴¹. El objeto excede las posibilidades comprensivas del sujeto, pero no debido a una cierta irracionalidad sino, al contrario, porque debe su naturaleza a una *racionalidad constructiva absoluta*. Tal es precisamente el sentido de la "mónada absoluta" leibniziana, la inteligencia que comprende todas las inteligencias posibles. Por ello es que exige una dimensión estética, porque aquí lo absoluto sólo puede ser experimentado como un exceso de inteligencia, como una obra a tal punto ajustada que toda contingencia ha sido recogida en una obra totalizante, pero se trata en eso de una necesidad que es absoluta hasta lo incomprensible, una necesidad que cruza hasta la más mínima contingencia, tomando cuerpo en ella como despliegue: "(...) el barroco europeo y el

³⁸ *Ibid.*, p. 119.

³⁹ "[Según Croll el propósito de la extravagancia y el 'libertinaje' de la frase barroca] era mostrar no un pensamiento sino una mente pensando, o, en palabras de Pascal, 'la pintura del pensamiento'. Ellos sabían que una idea separada del acto de la experiencia no es la idea que había sido experimentada. La fuerza de su concepción en la mente es parte necesaria de su verdad; y a menos que pueda ser transmitida a otra mente manteniendo algo de la forma de su suceder, o bien se ha convertido en otra idea o ha cesado de ser una idea, de existir del todo excepto en un sentido verbal", Morris Croll en *Atic & Baroque Prose Style* [1969], citado por Carmen Bustillo en *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso*, Monte Ávila, Caracas, Venezuela, 1990, p. 147.

⁴⁰ Severo Sarduy: "Barroco", en *Ensayos generales sobre el Barroco*, p. 211.

⁴¹ En este sentido podría decirse que ciertos relatos de Borges, sin ser ellos mismos barrocos, ponen en escena a la subjetividad moderna barroca en su afán de absoluto, pero en que el vértigo de la razón es posibilitado precisamente por la comprensión del orden de la representación inabarcable de lo absoluto: *El libro de arena, La biblioteca de Babel, El Aleph*. Nos ocupamos de esto en el capítulo dedicado a Borges.

primer barroco colonial latinoamericano se dan como imágenes de un universo móvil y descentrado (...) pero aún armónico; se constituyen como portadores de una consonancia: la que tienen con la homogeneidad y el ritmo del logos exterior que los organiza y precede, aun si ese logos se caracteriza por su infinitud, por lo inagotable de su despliegue (...) ninguna imagen puede agotar esa infinitud, pero una estructura puede contenerla en potencia (...)"⁴². El objeto del primer barroco es, pues, el objeto infinito, cuya naturaleza impresentable lo dispone precisamente para una experiencia en el lenguaje cuyo despliegue no termina nunca por cerrarse.

A diferencia de lo que ocurre con el primer barroco, el objeto del neobarroco es el *objeto perdido*. El objeto se ha perdido en el lenguaje, en su abundancia, y es lo que Sarduy denomina la *proliferación significativa*: "[La proliferación señala un recorrido alrededor de lo que falta y que lo constituye]: lectura radial que connota, como ninguna otra, una presencia, la que en su elipsis señala la marca del significante ausente, ese a que la lectura, sin nombrarlo, en cada uno de sus virajes hace referencia, el expulsado, el que ostenta las huellas del exilio"⁴³. El significante, expuesto en su naturaleza retórica, en su función figurativa, espera un contenido, un significado que le será donado por otro significante; pero luego éste desplaza la espera y la expectativa hacia otro significante, y así sucesivamente, sin solución de continuidad. También aquí, como en el primer barroco, el lenguaje desarrolla una relación con la verdad en cuanto que padece una fuerza, un poder, que viene desde otro lado, desde una especie de alteridad absoluta, algo que de ninguna manera podrá nunca ingresar plenamente en el lenguaje. Sin embargo, en el primer barroco —como ya lo señalábamos— el lenguaje, en el trabajo de la representación, sufre una deformación, una distorsión por efecto de una fuerza que viene desde un más allá del lenguaje. En el neobarroco, en cambio, el texto presente es el resultado de la deformación de un *texto precedente*, acaso de un texto que no se hallaba disponible como tal, un texto con respecto al cual se ignoraba su condición literaria,

⁴² Severo Sarduy: "El barroco y el neobarroco", en *América Latina en su Literatura* (167-184), coordinación e introducción de César Fernández Moreno, Siglo XXI, UNESCO, México, 1998, p. 183.

⁴³ *Ibid.*, p. 172. "La mirada ya no es solamente infinito: en tanto que objeto parcial se ha convertido en objeto perdido", "Barroco" en *Ensayos generales sobre el barroco*, p. 212.

por lo que la operación neobarroca se muestra ante todo como una operación de textualización (de hacer devenir texto). En el neobarroco no existe un fuera del lenguaje, pero sí la ilusión, en último término irreductible (al modo de una ilusión trascendental kantiana), de un fuera del lenguaje precisamente como “la realidad”, que no es sino la realidad del poder (la gravedad de las jerarquías, del orden de las cosas y de los hombres). Bien podría decirse que en el neobarroco “todo es lenguaje”, que los textos no son sino parodias de otros textos, pero la relación entre los textos no es en ningún caso simple, pues se dan a leer entre sí y es en esa relación que el objeto —pues siempre debe haber un “asunto”—, del que sólo hay noticias parciales, se pierde. Sarduy señala las operaciones textuales del neobarroco: la proliferación⁴⁴, la enumeración⁴⁵, la carnavalización⁴⁶, la intertextualidad⁴⁷ y la intratextualidad⁴⁸. Se trata siempre de operaciones que hacen crecer el cuerpo retórico y en ese sentido se dejan reconocer por el derroche, el gasto y el exceso. Pero no se da en ello ninguna arbitrariedad, pues su estética deslumbrante tiene en cada caso la medida de la *necesidad*, por lo que (y contra una cierta apreciación común) hay que diferenciar estrictamente un cuerpo propiamente barroco con respecto a una superficie simplemente atiborrada de ornamentos, sin el principio de la parodia.

En este sentido podría hablarse incluso de una economía barro-

⁴⁴ “[la proliferación] consiste en obliterar el significante de un significado dado pero no replazándolo por otro, por distante que éste se encuentre del primero, sino por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo al significante ausente, trazando una órbita alrededor de él, órbita de cuya lectura — que llamaríamos lectura radial— podemos inferirlo”, *El barroco y el neobarroco*, p. 170.

⁴⁵ “(...) la enumeración se presenta como una cadena *abierta*, como si un elemento, que vendría a completar el sentido esbozado, a concluir la operación de significación, tuviera que acudir a cerrarla terminando así la órbita trazada alrededor del significante ausente.” *Ibid.*, p. 171.

⁴⁶ “La carnavalización implica la parodia en la medida en que equivale a confusión y afrontamiento, a interacción de distintos estratos, de distintas texturas lingüísticas, a intertextualidad.” *Ibid.*, p. 175.

⁴⁷ “[La intertextualidad:] la incorporación de un texto extranjero al texto, su *collage* o superposición a la superficie del mismo, forma elemental del diálogo, sin que por ello ninguno de sus elementos se modifique, sin que su voz se altere: *la cita*; (...)” *Ibid.*, p. 177.

⁴⁸ “[La intratextualidad:] los textos en filigrana que no son introducidos en la aparente superficie plana de la obra como elementos alogenos —citas y reminiscencias—, sino que, intrínsecos a la producción escritural, a la operación de cifraje —de tatuaje— en que consiste toda escritura, participan, conscientemente o no, del acto mismo de la creación”, *Ibid.*, p. 178.

ca, pues allí en donde pareciera que la abundancia podría tornar irrelevante, arbitrario y meramente superficial todo trato con el lenguaje, el neobarroco —operando precisamente con un cuerpo retórico abundante y polimorfo, que no deja de crecer— *recupera la pérdida* y, en eso, el sentido. Esto es lo que juzgamos fundamental para comprender la especificidad del neobarroco con respecto al barroco, a saber, el hecho de que en aquél el objeto perdido es el objeto recuperado en la pérdida, es decir, recuperado en el lenguaje. Acaso porque el hecho mismo del lenguaje sea precisamente el de la pérdida, y por lo tanto recuperando de ese modo la pérdida el neobarroco recupera o, en cierto sentido, restituye la “función” originaria del lenguaje. Podemos seguir en esto al mismo Sarduy: “ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación”⁴⁹. Es decir, el neobarroco trabaja con un material lingüístico que se encuentra previamente disponible como medio de comunicación, lo cual a su vez supone un cierto *estado natural de cosas*, un orden pre dado con respecto al cual el lenguaje —y en eso también el sujeto— establece relaciones de subordinación. Es necesario aproximarse a entender la condición histórica del lenguaje como medio funcionalizado a la comunicación. Parodiar el lenguaje es hacerlo emerger y con eso subvertir el orden pre dado de las cosas (poner en cuestión la ilusión de un feliz encuentro y correspondencia entre el lenguaje y las cosas). “El espacio barroco es pues 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 demasia y la pérdida parcial de su objeto. O mejor: en la búsqueda, por definición frustrada, del objeto parcial”⁵⁰. Se complace, pues en la pérdida *porque* se complace en la búsqueda frustrada del objeto parcial. ¿Qué es aquí ese “objeto parcial”?

Un objeto parcial es aquel del que alcanzamos a percibir algo, diríamos, una parte. Pero, ¿es ese el sentido que tiene aquí? ¿No es

⁴⁹ S. Sarduy: *Barroco*, en op. cit., p. 209.

⁵⁰ *Loc. cit.*

acaso precisamente el “objeto parcial” el objeto perdido? No hay contradicción alguna si entendemos que sólo el objeto parcial puede ser el objeto perdido, porque hablamos del objeto que está o que *se encuentra perdido*. Es decir, perdido es precisamente la manera en que se le encuentra, por eso es que sólo se halla en el lenguaje y no más allá de éste. El objeto parcial no es aquel del que sólo vemos una parte (un lado, un escorzo, una cara), sino que corresponde más bien al objeto que *se retira con su aparición*, ni antes ni después; es decir, que exhibe su presencia como siendo eso: una aparición. El objeto que se encuentra perdido es aquel cuya presencia es una pista, una cifra, por eso que, siendo representación, no puede decirse de él que sea una “mera representación”⁵¹.

El Neobarroco recupera el problema moderno del sentido, esto es, la relación con el sentido como demanda de sentido, desarrollando por una parte un trabajo de radical experimentación con el lenguaje (en que el espectador-lector asiste en forma sostenida a una “puesta en escena”), pero también recuperando como “motivo” la brutalidad de la existencia humana, cuyas retóricas cotidianas (identidades, formas sociales, instituciones, saberes) exhiben una fragilidad que acontece con la emergencia de una materialidad que se desarrolla más allá del sentido.

Quinta parte La literatura llega “después”

⁵¹ En el caso del cine, la obra del director estadounidense David Lynch podría ser considerada como neobarroca. *Blue Velvet* (1986), *Wild at Heart* (1990), *Twin Peaks* (1990), *Lost Highway* (1997), *Mulholland Drive* (2001) e *Inland Empire* (2006) son películas cuya trama transcurre a partir de un sentido cifrado que provoca en el espectador el efecto de “relacionismo general”, en que todos los elementos (diálogos, situaciones, personajes, objetos, ambientes, etc.) pasan a un primer plano de sentido, precisamente en la medida en que éste no termina nunca de develarse. Podría decirse, paradójicamente, que la resistencia de estas obras a una comprensión total se debe a que *contienen* demasiado sentido.

I. Latinoamérica y la emergencia de lo literario

“Real, verdadera y literalmente América, como tal, no existe, a pesar de que exista la masa de tierras no sumergidas a la cual andando el tiempo, acabará por concedérsele ese sentido, ese ser”.

E. O’Gorman: *La invención de América*.

Pedro Henríquez Ureña ha señalado¹ que conforme se producían en el continente latinoamericano la estabilidad política, la institución de la democracia —al menos formal— y el despuntar de un cierto desarrollo económico, acontecen también profundas transformaciones sociales que tendrán clara incidencia en el desarrollo de la literatura. En lo más evidente, una cierta “división del trabajo” producirá una distancia entre la creación literaria y la vida pública, actividades que otrora estuvieron muy relacionadas (especialmente en los procesos históricos que según este autor corresponden a los períodos de anarquía y, luego, de organización de las repúblicas emergentes). Esto se produce en los primeros años del siglo XX y tiene especial importancia para el tema que tratamos, por cuanto va a posibilitar (debido precisamente a esa especie de disminución de la urgencia prioritariamente política) un “olvido” de los temas nativos, que entendemos como primera manifestación de interés por la forma y la reflexión estética de los recursos de la narración, aún cuando sea bajo el imperativo de la “modernización”. Henríquez Ureña denomina a esta reflexión como interés por la “literatura pura”. El ultraísmo, el

¹ *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, Fondo de Cultura Económica, Biblioteca Americana, Primera reimpresión, Colombia, 1994.

creacionismo y, finalmente, el rótulo más genérico de *vanguardia*, dan cuenta de este itinerario en el que la modernización, el crecimiento de las ciudades y la conciencia de los recursos representacionales y de significación parecen desarrollarse en una relación que se nos sugiere como interna. Incluso, la pregunta acerca de si el arte debe estar orientado hacia la "autoexpresión" o hacia el servicio a la sociedad es algo que —según señala el mismo Henríquez Ureña— carece de sentido fuera de la compleja civilización urbana.

Lo anterior nos sugiere que la literatura latinoamericana se orienta hacia la exploración de la dimensión formal del lenguaje en la medida en que el contenido pierde protagonismo social o político, transformándose en muchos casos en el motivo requerido para la exploración de nuevos límites estéticos. Pero este es precisamente el sentido que en buena medida sigue el itinerario europeo de la literatura hasta la década de los años sesenta (y cuyo inicio moderno podría remontarse a las teorías acerca del símbolo, la alegoría y la ironía desarrolladas en el marco de la discusión entre clásicos y románticos). Esto señala desde ya la existencia de condiciones sociales y políticas para la emergencia y valoración de aquello que constituye el principio rector de la modernidad europea: la subjetividad como autoconciencia y el consecuente principio de la autonomía. El desarrollo de esta cuestión hace especialmente significativo abordar la relación entre Europa y América a propósito de la estética barroca y neobarroca. Si pudiésemos sintetizar apretadamente esta suerte de "comunidad problemática" que condiciona y estimula el desarrollo de los problemas de la forma y de los recursos en la literatura, ello podría nombrarse bajo la figura de la *conciencia desdichada*, que se pregunta por el mundo, que lo interroga, lo cuestiona y lo expone en la lógica de su construcción estética precisamente en la medida en que "carece de mundo". Con esto no se describe una supuesta naturaleza intrínseca de lo humano, sino la condición que se desarrolla en la conciencia *ciudadina*. Se nos sugiere, pues, una relación interna entre modernidad, ciudad, conciencia, desarraigo y universalidad.

Podría decirse, en efecto, que la literatura europea sigue un desarrollo que se orienta hacia el agotamiento de los recursos narrativos en la máxima autoconciencia del lenguaje. A comienzos de los años cincuenta, se produciría una suerte de camino "sin salida" de la narrativa europea, entregada a un excesivo formalis-

mo y experimentalismo, marcado ante todo por la negatividad de sus rendimientos desmanteladores del efecto de sentido y realidad del lenguaje². Coincide esto con lo que se ha señalado en Latinoamérica, también por esa época, como el punto de partida de un cambio radical en la manera de narrar. La alteración estética de las condiciones espacio temporales del sujeto clásico ha llegado a un cierto límite en Europa, y ahora emerge la literatura latinoamericana, con una narrativa cuya producción ha incorporado elementos "barroquistas".

En 1963, comentando precisamente lo que ha ocurrido con cierta literatura europea, Umberto Eco señala: "Ocurre frente a ciertos ejemplos del arte contemporáneo que —una vez entendido lo que la obra quería decir (la situación estructural que quería realizar, por ejemplo una nueva organización del tiempo narrativo, una nueva subdivisión del espacio, una cierta relación entre lector y autor, entre intérprete y texto, etc.) y una vez que se ha entendido gracias a las declaraciones preliminares del autor o al ensayo crítico que sirve de introducción a la obra —no quedan ya ganas de leer la obra y se tiene la impresión de que aquella nos ha dado ya todo lo que tenía que darnos (...)"³. La literatura que se desarrolla en Latinoamérica desde fines de los años cuarenta exhibe ese carácter autoconsciente de los recursos de la obra, pero ahora parece recuperar la fuerza de un contenido que se propone como propio. En *El reino de este mundo* (1949) de Carpentier, por ejemplo, desarrollando lo que el mismo Carpentier denominó el "realismo maravilloso", se reconocen los elementos de una literatura barroca que potencia el significado operando una proliferación en el nivel significante (como despliegue de un

² "Concibieron [los autores de la 'Nouveau Roman'] una razonable desconfianza ante las palabras que habían andado de aquí para allá y que habían servido para todo. Y decidieron limpiar el lenguaje. Esta limpieza consistía en desconfiar no sólo de las palabras mismas, sino también de sus significaciones, de lo que quieren decir además de lo que dicen." J. Bloch-Michel: *La "Nueva Novela"*, Guadarrama, Madrid, 1967, p. 152. Emblemáticas de esta tendencia fueron las obras de Alain Robbe-Grillet. En 1956 escribe: "En lugar de ese universo de 'significados' (psicológicos, sociales, funcionales), habría que intentar construir un mundo más sólido, más inmediato. Que sea ante todo por su *presencia* por lo que se impongan los objetos y los gestos, y que esa presencia siga luego dominando, por encima de toda teoría explicativa (...); en las construcciones novelescas futuras, gestos y objetos estarán *ahí* antes de ser *algo*." "Un camino para la novela futura", en *Por una nueva novela*, Seix Barral, Barcelona, 1965.

³ U. Eco: "Dos hipótesis sobre la muerte del arte", en *La definición del arte*, Ediciones Martínez Roca, Barcelona, 1970, p. 254.

"mundo adjetivo")⁴. En 1969, *Conversación en la catedral*, de Mario Vargas Llosa, plantea la construcción de un relato de la historia del Perú en una conversación que se prologa por cuatro horas en un bar cuyo nombre es "La Catedral". El desarrollo de la novela exige al lector la conciencia sostenida de las operaciones que lleva a cabo el autor, en virtud de las cuales van cambiando los escenarios, alterando el curso lineal del tiempo y las voces narrativas⁵. Encontramos una escritura propiamente neobarroca en obras como Farabeuf. *Crónica de un instante* (1965), de Salvador Elizondo, *El obscuro pájaro de la noche* (1970), de José Donoso o en *Cobra* (1972), de Severo Sarduy. En cada caso, lo que podría denominarse como una fragmentación o fragmentariedad del mundo, correspondería en sentido estricto a una peculiar potenciación de la subjetividad auto consciente, que al cabo parece alienarse en sus propias operaciones o que encarga al lector la tarea de reconstruir permanentemente el relato y, en eso el mundo. En un exceso de comprensión, la conciencia toca los límites del mundo, y en este proceso de simultánea subjetivación del mundo y alienación de la conciencia, ésta se extravía, demandando entonces un máximo rendimiento de los recursos "representacionales" del narrador. En este sentido, la naturaleza en principio trascendente (no ficcional) del motivo o tema desarrollado y con el cual el lector tenía una familiaridad extra literaria, ingresa en la inmanencia del lenguaje, sin que por ello se disuelva como mero pretexto para un experimentalismo formal.

⁴ "Todos sabían que la iguana verde, la mariposa nocturna, el perro desconocido, el alcastraz inverosímil, no eran sino simples disfraces. (...) De metamorfosis en metamorfosis, el manco [Mackandal] estaba en todas partes, habiendo recobrado su integridad corpórea al vestir trajes de animales. Con alas un día, con agallas al otro, galopando o reptando, se había adueñado del curso de los ríos subterráneos, de las cavernas de la costa, de las copas de los árboles, y reinaba ya sobre la isla entera." *El reino de este mundo*, en *Obras escogidas*, Andrés Bello, Santiago de Chile, 1993, pp. 53-54.

⁵ El lenguaje y sus recursos narrativos emergen, alterando la forma tradicional del relato, especialmente la variable temporal, para penetrar en aquellos aspectos de la historia del Perú que permanecerían de otra manera inaccesibles a una narración convencional, de tiempo lineal. Como se ha señalado a propósito de la relación entre la forma narrativa y la temática abordada en esta novela: "Vargas Llosa ha escrito en *Conversación en la Catedral* su novela más totalizadora y, en su misma fragmentación narrativa, ha tejido un vasto mural del Perú. Apenas si hay un sector o aspecto de la presente configuración de su país que no esté aquí tratado o enunciado." Luis A. Díez: "Conversación en la Catedral: saga de corrupción y mediocridad", en *Asedios a Vargas Llosa*, Universitaria, Santiago de Chile, 1972, p. 190.

1. Sobre el concepto de "literatura prehispánica": el sentido post del pre

La noción de "literatura prehispánica" resulta dudosa a una primera consideración. En efecto, como señala Juan Adolfo Vásquez, "lo que falta en los documentos de América antigua es la base propia de toda literatura que estrictamente recibe tal nombre: las letras"⁶. Vásquez se refiere a la "escritura" prehispánica con el término "documentos", diferenciándolo así de los textos con *escritura alfabética*, diferencia establecida, pues, al nivel del *recurso* del texto. Por ahora nos interesa señalar que la noción de "literatura prehispánica" resulta también, en principio, dudosa en un sentido más radical aún que el indicado explícitamente por Vásquez. Se trata de la manera en que cabe abordar aquí la tradicional diferencia entre forma y contenido: la *operación* del texto y el proceso de la *ficción* como elementos constitutivos de la literatura. Es decir, la literatura, tal como la reconocemos, implica un tipo de reflexividad con respecto a la escritura, reflexividad *desde* la cual se produce propiamente el texto (reflexividad que opera también en la recepción del mismo).

Ahora bien, antes que preguntarse si acaso estos elementos están plenamente presentes en los "documentos" prehispánicos, resulta interesante considerar el hecho de que la pregunta por la posibilidad de una "literatura prehispánica" nos conduce a una reflexión acerca de la literatura misma y hasta de la legitimidad de la categoría de literatura. Si consideramos que tal reflexividad está alojada en la literatura casi desde sus comienzos (desde el inicio de la noción moderna de *literatura*⁷), entonces cabe pensar que lo de "literatura prehispánica" constituye un momento en la reflexividad constitutiva de la literatura misma, en tanto la consideremos como una forma que

⁶ Juan Adolfo Vásquez: "Literaturas prehispánicas: la palabra y la escritura", en *Hispanic Journal*, University of Pittsburg, p. 11.

⁷ Como ha señalado Terry Eagleton, la diferencia entre "hecho" y "ficción" no es suficiente para determinar la naturaleza propia de la escritura propiamente *literaria* (dado que puede incluir biografías, ensayos, crónicas de viajes, incluso, en el siglo XVII, comprende también escritos filosóficos). Eagleton sugiere entender lo literario considerando el peculiar uso de la lengua que se hace: "la literatura consiste en una forma de escribir (...) en la cual [citando a Jakobson] 'se violenta organizadamente el lenguaje ordinario'. La literatura transforma e intensifica el lenguaje ordinario; se aleja sistemáticamente de la forma en que se habla en la vida diaria." *Introducción a la teoría literaria*, Fondo de Cultura Económica, Colombia, primera reimpresión, 1994, p. 12.

resulta del desarrollo de la autocomprensión del sujeto moderno. “Una importante diferencia —señala Vázquez— entre el estudio de las literaturas escritas y el de las no escritas es el hecho de que en el primer caso el acento recae sobre el lenguaje literario, en el segundo sobre las formas de pensamiento y expresión de una concepción del universo”⁸. En cierto sentido, la diferencia que señala Vázquez es impuesta por la índole del “objeto” en cada caso. Tratándose de las “literaturas escritas”, el referente de dicha escritura es precisamente *la literatura*, es decir, aquella forma de la escritura que se sabe escritura e instancia de *producción* de sentido. Por el contrario, en lo que Vázquez denomina “literaturas no escritas” el referente es el universo mismo, en la medida en que “pensamiento” y “expresión” operan como instancias de recepción, interpretación y comunicación de una realidad pre-dada. Es decir, sólo a partir del *factum* de la escritura el universo puede ser remitido a las formas del pensamiento y de la expresión; en la escritura pensamiento y expresión se re-flexionan (por la misma operación en la que consiste la escritura), y entonces emerge lo que hay o lo que había de *literario* en el universo en el que se habita(ba). Lo que está en cuestión entonces no es si acaso existe una “literatura prehispánica”, sino más bien desde dónde se constituye una noción como esa, desde dónde tiene sentido.

Imposible no tensionar hoy el *pre* de lo “prehispánico” con el *post* que marca la condición peculiar de la producción teórica actual. Lo de *post* corresponde al ejercicio sostenido de la lucidez con respecto a la forma en particular, y al sistema de recursos en general, como soporte de verosimilitud de los géneros y sus límites constitutivos. Podría decirse que, en general, el *post* indica precisamente la *emergencia de los recursos*. ¿Qué es lo que marca el prefijo “pre”? Si no lo vamos a considerar sólo como una seña cronológica, sino más bien como una diferencia epocal, entonces podría decirse que se trata de una diferencia reflexiva, una diferencia que consiste en la re-flexión de lo precedente (lo cual implica para esa temporalidad *post* una cierta evanescencia de los hechos, una especie de suspensión —utilizando una expresión de Foucault— de su “sólida anterioridad”). En este sentido, el *pre* es siempre una condición que se deja leer después, una diferencia que se establece o que se reconoce en un tiempo *post*.

⁸ Vázquez, op. cit., p. 13.

El *pre* corresponde, pues, a una temporalidad que se traza *post*. No se piense que el *post* señala aquí una temporalidad susceptible de ser ubicada en algún tramo cronológico (insistiremos en esto), sino que se trata más bien de un tiempo fuera del tiempo, un tiempo sin la densidad del presente, determinado como el tiempo del *después*.

Lo anterior resulta especialmente problemático en el caso de la literatura, en cuanto que ciertos elementos constitutivos tanto del fenómeno y de la experiencia literaria como del mismo proceso de producción, nos sugieren que la literatura no puede sino inscribirse en una temporalidad *post*. Si asumimos el hecho de que la literatura consiste en un trabajo de producción de mundo en cuanto que *sentido* de mundo, entonces el proceso literario está cruzado por un saber acerca del sentido como *efecto* de la construcción. Así, el objeto de los estudios literarios en general consistiría precisamente en el análisis de las diferencias epocales como acontecimientos de reflexividad, siendo entonces una *obra* literaria un proceso que no consiste sólo en la utilización de los recursos que un cierto estado de la literatura *dispone* para el presente de la escritura, sino también en una operación de reflexión sobre esos mismos recursos expresivos y representacionales, y también sobre esa misma disponibilidad —en cierto modo heredada— de recursos⁹. Si la literatura es la producción de una escritura que *se sabe en todo momento literatura*, entonces su tiempo es siempre el *post*. Italo Calvino ironiza esta condición en el libro *Las Cosmómicas* (1968). Se trata de una colección de cuentos narrados por Qfwfq, un ser con voz y conciencia humana pero que existía desde antes que el universo. El narrador debe, pues, ensayar conscientemente con el lenguaje para describir lo que existía *antes del lenguaje*, haciendo incluso depender de la escritura misma la posibilidad de determinados acontecimientos en la historia como narración que se despliega desde el límite de sus recursos.

Ahora bien, al interior de la misma literatura, al interior de su

⁹ Alejo Carpentier ha escrito: “la novela empieza a ser gran novela (...) cuando deja de parecerse a una novela; es decir, cuando, nacida de una novelística, rebasa esa novelística engendrando, con su dinámica propia, una novelística posible, nueva, disparada hacia nuevos ámbitos, dotada de medios de indagación y exploración que pueden plasmarse —no siempre sucede— en logros perdurables. Todas las grandes novelas de nuestra época comenzaron por hacer exclamar al lector: ‘¡Esto no es una novela!’”, “Problemática de la actual novela latinoamericana”, en *Tientos y Diferencias*, Calicanto, Buenos Aires, 1976, p.14.

historia como arte, acontece también esa reflexividad. Si, como proponemos, la temporalidad de la literatura tiene el sentido del *post* (en cuanto que toda "elaboración de contenidos" es a la vez una reflexión en la escritura sobre la condición histórica de sus recursos), éste resulta ser una categoría que sólo será elaborada por la literatura a partir de la emergencia fatal de sus recursos, con ocasión de una determinada "impotencia" del sentido, cruzado por lo *sido* de las formas, el ingreso de lo literario en la historia como en el pasado. El ingreso completo de un texto en la literatura es el ingreso en la historia de lo *sido*, por lo tanto de lo reconocido. Es precisamente conforme a esta elaboración interna del *post* en la literatura que será posible la elaboración de una noción como la de "literatura prehispánica". Por cierto, esta noción supone una estética de lo pre-hispánico de la cual habría sido portadora la mirada europea, proveniente de un mundo de cultura agotada o en decadencia, porque especialmente en los siglos XV y XVI se trata del fin de la cultura medieval¹⁰. Pero, tal vez, como sostiene Vásquez, "la marcha hacia el universo prehispánico no es accidente de un mundo fatigado por una rancia cultura europea, sino consecuencia directa de una de las posibilidades del pensamiento occidental abierto hacia el mundo arcaico, es decir, de lo que atañe al principio"¹¹. Sin embargo esto supone, primero, la historicidad del pensamiento como modo del devenir que opera en la relación de la subjetividad occidental consigo misma y, segundo, la disponibilidad en la escritura de formas del pensamiento que son *pasadas* al mismo tiempo que *otras*.

2. Literatura e historicidad "interna"

En cierto sentido, el reconocimiento de un texto como *literatura* implica la inscripción de aquella escritura en alguna *historia* de la literatura. Es decir, el texto acontece como escritura "literaria" en un

tiempo presente que no es sólo el presente de la persona del autor, sino el de la historia de la literatura misma. De hecho, como dice Eagleton, muchas veces "se deja la definición de literatura a la forma en que alguien decide *leer*, no a la naturaleza de lo escrito"¹². Consideramos que esto no significa necesariamente que no existan ciertas notas esenciales que caracterizan lo literario, sino que éste no se encuentra "objetivamente" en lo escrito. En consecuencia, no existiría ningún texto que fuera de suyo, esencialmente, literatura¹³. No pretendemos aquí arriesgar una definición del hecho literario, sin embargo no podemos dejar de apuntar al menos tres notas que nos parecen esenciales a dicho fenómeno. En primer lugar, la exposición consciente del uso retórico del lenguaje, lo cual dispone al lector ante un trabajo de escritura que se desmarca del uso habitual, preferentemente comunicativo, del lenguaje. En este sentido, se altera la platónica subordinación comunicativa del nombre a la idealidad del "contenido", y entonces el lenguaje admite de suyo la posibilidad de más de una significación, incluso de ser "malentendido". En segundo lugar, la presencia narrativa del elemento ficcional, lo cual genera en el lector una relación sostenida con el *sentido* en el modo de la *expectativa*, y que es precisamente lo que hace posible el complejo comportamiento subjetivo de "seguir la lectura" en el tiempo. Dicho de otra manera, la construcción temporal del sentido genera de suyo un cuerpo narrativo, y el hecho de la ficción viene dado porque la expectativa de sentido es inseparable de la conciencia de que ese cuerpo es una construcción. Käte Hamburger enfatiza que una narración debe presentarnos una historia que nos creamos, pero esto no significa necesariamente que el relato deba ponerse en lugar de la "realidad", sino que más bien *el sentido de realidad debe comparecer en la narración*¹⁴. En tercer lugar, un aspecto que consideramos no menos esencial que los dos anteriores: la inscripción histórica de la obra literaria.

¹² Terry Eagleton: *Una introducción a la teoría literaria*, p. 19.

¹³ Como señala Eagleton: "Cualquier cosa puede ser literatura, y cualquier cosa que inalterable e incuestionablemente se considera literatura —Shakespeare, pongamos por caso— puede dejar de ser literatura", op. cit, p. 22.

¹⁴ "Pues el 'como si' contiene en su significado un aspecto de engaño, y por ello, de referencia a la realidad, que se formula como subjuntivo precisamente porque la realidad 'como si' no es la que pretende ser. En cambio parecer 'como real' es apariencia, ilusión de realidad, y esto significa enajenación de realidad, o ficción." K. Hamburger: *La lógica de la literatura*, Visor, Madrid, 1995, p. 49.

¹⁰ Como señala Carlos Fuentes: "Para el europeo del siglo XVI, el Nuevo Mundo representaba la posibilidad de regeneración del Viejo Mundo. Erasmo y Montaigne, Vives y Moro anuncian el siglo de las guerras religiosas, uno de los más sangrientos de la historia europea, y le contraponen una utopía que finalmente, contradictoriamente, tiene un lugar: América, el espacio del buen salvaje y de la edad de oro." Carlos Fuentes: *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, op. cit., p. 59.

¹¹ Op. cit, p. 14.

Esta condición temporal del texto literario no puede ser inmediatamente determinada y hecha visible mediante la contextualización-histórica del momento de su producción, pues tiene que ver con el modo en que en la escritura el autor acusa recibo de la contingencia (la suya como individuo finito) que es propia de ese "contexto". Tiene que ver, pues, con la forma en que la contingencia "del autor" es procesada en la escritura. La esencia de ese trabajo literario lo constituye precisamente esa operación de procesar "lo real" por escrito en donde se reflexiona también acerca de la insuficiencia de los recursos disponibles. La eficacia ya ganada del lenguaje al uso, con la sedimentación de funciones y significados, es precisamente lo que la literatura debe vencer para dar lugar a lo inédito del presente. Y entonces podría decirse que en el presente de toda posible "historia de la literatura", lo que falta es siempre, antes que un "contenido" por narrar, una forma de narrar ese "contenido". Respecto de este problema, cabe distinguir entonces, con Tinianov, entre el estudio de la génesis de los fenómenos literarios y el estudio de la variabilidad literaria, es decir, "la evolución de la serie", y reservar el estudio de ésta a la historia de la literatura propiamente tal, con lo cual el objeto literario queda subsumido en el devenir de su propia autocomprensión¹⁵. Si consideramos, pues, la cuestión del "contenido" en un sentido fuerte, se nos hace verosímil la afirmación de Borges según la cual en la historia de la literatura no hay más de cinco o seis temas. La restricción contextual de la significación de un texto, la reducción de las posibilidades de comprensión a su contexto o "presente" de emergencia, en su celo por una supuesta y malentendida fidelidad "histórica", termina expulsando al texto de la historia de la literatura¹⁶.

Existiría entonces —como en todas las artes, desde el Renacimiento— una relación interna entre el corpus literario y la historia debido precisamente a esa condición autoreflexiva de lo literario. La comprensión de esta reflexividad, contenida en el texto literario (en la literariedad del texto, en lo que hace que ese texto sea propia-

mente *literatura*) es lo que inscribe a éste en su historia. Pero, entonces, podría pensarse, y no sin razón, que la literatura es en alguna medida un objeto producido por la disciplina que la estudia. O, dicho de otro modo, el cuerpo textual de eso que denominamos *literatura* podría disolverse en el fenómeno de "lo literario". En efecto, lo literario es algo que necesariamente antecede a la literatura por cuanto uno podría decidir —como decíamos más arriba— leer literariamente cualquier texto. Pero la sola decisión no es suficiente, pues lo literario no emerge si no es en ese cuerpo que es la escritura misma, en donde los significantes emiten esa especie de "sonido" inmaterial que es el significado.

En una primera aproximación, como la que recién enunciábamos, puede decirse que un texto se inscribe en la literatura —y con ello en su historia— en cuanto que en su escritura se articulan y procesan relaciones con otros textos. Recurriendo a la tradicional diferencia entre forma y contenido, resulta casi obvio que la historia de la literatura sería ante todo una historia de la forma literaria y, en este sentido, cabe preguntarse por la condición del "contenido" en tanto que repetitivo, finito y en proceso de disolución por obra del trabajo literario que deviene progresivamente irónico. Desde este punto de vista, la misma diferencia entre forma y contenido terminará por quedar expuesta como un recurso analítico no erróneo, sino más bien agotado.

En este trabajo de articulación y procesamiento consistiría lo literario de la literatura. En otras palabras, la constitución de lo literario consiste en el reconocimiento (lectura) de la condición textual de la escritura; lo literario, pues, como operación de textualización: lo "real" deviene texto cuando la ciega gravedad cede su lugar a la escenografía de los sentidos, situación que podría predicarse de la conciencia moderna en general si consideramos como dos de sus notas constitutivas la lucidez y la ironía. La literatura entonces como el rendimiento de una lectura de lo real y, en consecuencia, de la emergencia de lo literario. Este proceso es precisamente el que inaugura la historicidad para la literatura. ¿Existe en este sentido una "literatura prehispánica"? Alberto Rodríguez afirma lo siguiente: "(...) hay que empezar por vencer algunas concepciones limitativas como el 'pasadismo', que contempla a las literaturas previas a la conquista como pertenecientes a una antigüedad total, desligadas absolutamente del devenir histórico, aisladas e imbuidas en una edad mitificada que

¹⁵ Véase *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, de O. Ducrot y T. Todorov, Siglo XXI, Buenos Aires, 1974, p. 173.

¹⁶ "Si los textos significan sólo para mí, o incluso si significan sólo para la comunidad que conmigo participa de los presupuestos de una misma 'formación lectora o de lectura' [citando a Tony Bennett], ni falta que hace decir que una historiografía de esos textos deviene, si no equivocada totalmente, desdeñable en cualquier caso." Grínor Rojo: *Diez tesis sobre la crítica*, Lom, Santiago de Chile, 2001, p. 78.

rechaza todas las aproximaciones cronológicas, eliminando las ideas de evolución y proceso entre enigmas, brumas y nostalgias¹⁷. Esta crítica, que Rodríguez comenta con precisión, consiste en el fondo, en recusar una falta de *conciencia de la escritura* en las “literaturas” prehispánicas, lo cual las relega a una “antigüedad total” en el mismo sentido en que se podría decir que fueron producidas en un “presente total”: temporalidad sin afuera, sin alteridad y, en consecuencia, sin conciencia de que el texto se produce desde una forma *posible* que se aloja y opera en la escritura misma¹⁸. Por el contrario, sería propio de la literatura la conciencia, en el trabajo mismo de la escritura, de que la relación con el lenguaje es posterior a la comparecencia de la “realidad” que se desea nombrar. Llegamos al lenguaje porque la realidad se ha ido, llegamos después de que se ha ausentado todo aquello que querríamos ahora nombrar.

Ahora bien, esa especie de “no conciencia” —suponiendo que así haya sido— de la posibilidad de la forma y de la historicidad que la cruza¹⁹, ¿determina la no historicidad del texto? La respuesta es negativa, pues pareciera que, en el curso de la historia, ningún texto puede sustraerse a la emergencia a posteriori de lo literario en él. La emergencia de lo literario corresponde al momento en que el texto se constituye a partir de la lectura que lo trama en una interpretación. “Las obras —dice Bajtin— rompen los límites de su tiempo, viven durante siglos, es decir, en un *gran tiempo*, y además, con mucha frecuencia (...), esta vida resulta más intensa y plena que en su actualidad²⁰. Es decir, sería esencial a la literatura el estar internamente dispuesta a ser leída por otro (en otro tiempo) y, en ese sentido, a trascender el presente, reservándose para otros textos, los textos del futuro²¹.

¹⁷ Alberto Rodríguez Carucci: *Literaturas prehispánicas e historia literaria en Hispanoamérica*, Universidad de los Andes, Facultad de Humanidades y educación, Instituto de Investigaciones literarias “Gonzalo Picon Febres”, Mérida 1988, pp. 5-6.

¹⁸ En cierto sentido la posibilidad del arte (moderno) radica en un fenómeno extra artístico: la progresiva conciencia cultural de la historicidad de la expresión en general. Es así como en los inicios de la literatura hispanoamericana coexisten la ideología positivista modernizadora y los dolores y miserias de un mundo convulsionado por profundos cambios sociales y políticos.

¹⁹ Como cuando se trata de mitos o leyendas, cuya articulación parece cerrada desde sí (desde “adentro”), como formas “otras” del pensamiento y de la expresión del mismo.

²⁰ M. Bajtin: *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México, 2002, p. 349.

²¹ “En cada cultura del pasado están latentes las enormes posibilidades de sentido que quedaron sin descubrir, sin comprender y sin aprovechar a lo largo de toda la vida histórica de la cultura dada”, M. Bajtin, op. cit., citado por A. Rodríguez, p. 65. Com-

Lo esencial en la historia de la literatura no serían los temas que se abordan, sino los recursos narrativos que sirven al tratamiento de esos temas. Se podría decir que en cierto modo los temas son finitos, en cambio las formas de los mismos constituyen aquello que da una pauta a la historia. Esto es precisamente lo que da sentido a las tesis del formalismo ruso²². Cuando las formas al uso se agotan, cuando llegan a hacerse indiscernibles del contenido, entonces el arte literario viene a recuperar la intensidad del contenido, cuando las formas canónicas habían perdido todo poder manifestativo. De aquí el rendimiento alterador de las nuevas formas: “La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en [el] arte un fin en sí y debe ser prolongado. El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está ‘realizado’ no interesa para el arte²³. La emergencia de la forma es en este sentido un proceso de *irrealización*.

3. Literatura y ficción

El fenómeno literario, cuya “materialidad” es la escritura, queda subsumido en las operaciones de *lectura*, esto debido a una lucidez que reconoce en todo texto una “obra en proceso”, la inscripción del texto en el aun-no de la literatura. La última palabra no puede ser escrita, aunque la historia de la literatura pudiera ser pensada como la historia de esa “última palabra”. Ocurre como si el reconocimiento de una obra literaria como perteneciendo a la *literatura* sólo

prender las posibilidades de sentido de una cultura *otra* es algo que tiene lugar bajo la condición del “reciclar”. Este es el problema: ¿cómo es que una cultura resulta en el tiempo disponible conscientemente como forma (*posibilidades* de sentido) para otra cultura, para otras formas de existencia, acaso para una existencia que carece precisamente de una forma propia?

²² “La nueva forma no aparece para expresar un contenido nuevo, sino para reemplazar la vieja forma que ha perdido su carácter estético [citando la Poética de Shklovski]. (...) por esta vía [la ‘sensación de las diferencias’] se prueba el dinamismo que caracteriza todo arte y que se expresa en las violaciones constantes del canon creado.” E. Eichenbaum: “La teoría del ‘método formal’”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, varios autores, Siglo XXI, México, 1970, p. 35.

²³ V. Shklovski: “El arte como artificio”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, p. 60.

pudiese acontecer en la medida en que la literatura misma comparece como una totalidad siempre incompleta y, por ende, histórica. La condición de este tipo de lectura, que es ante todo una lectura que se *ejerce*, es la diferencia entre forma y contenido y determina, en consecuencia, el protagonismo y el poder estético de la forma, pues la diferencia forma / contenido consiste precisamente en la emergencia de la forma. La *conciencia* de esta diferencia ficciona el "contenido". He aquí entonces la *lectura* como lugar de lo literario. Por cierto, varias son las tradiciones que se disputan el concepto de lectura (marxismo, psicoanálisis, hermenéutica, estructuralismo, etc.). El punto es que hoy tales tradiciones exhiben sus verosímiles y por lo tanto yacen también disponibles como recursos, incluso literarios. La lectura es el lugar en donde resulta imposible dirimir el conflicto de las tradiciones (ni agotarlo ni superarlo).

En el caso de la literatura, dicha lectura es posible en la medida en que la diferencia entre forma y contenido se encuentra ya alojada en el texto; en la medida, pues, en que el texto ha sido producido ya *desde esa diferencia* que ficciona su contenido. Así, la literatura comienza con la conciencia de esa diferencia, diferencia que hace del texto el producto de una lectura de otros textos, una lectura que ha podido reconocer lo literario en lo real, que ha podido reconocer la condición textual de lo real. Entonces, lo literario es un fenómeno de textualización que resulta de la posibilidad de *leer* aquella diferencia para, entonces, hacer emerger la forma. Como afirma Todorov: "Nada impide que una historia que relata un hecho real sea percibida de manera literaria; no hay que cambiar nada de su composición, sino decirse simplemente que uno no se interesa en su verdad y que uno la lee 'como' si fuese literatura. Uno puede imponerse una lectura 'literaria' a cualquier texto: la cuestión de la verdad no será propuesta 'porque' el texto es 'literario'"²⁴.

Es en el texto (como cuerpo escritural y como acontecimiento de lo literario) en donde se dispone la posibilidad de *leer*, en cuanto que la diferencia entre forma y contenido es la condición y la fatalidad de la escritura misma, de la *escritura alfabética*. Es decir, la diferencia en cuestión se percibe (emerge) allí en donde el sentido se

revela, por acción de ciertas señales que el propio texto entrega, como el efecto de una articulación de significantes. Aprender a leer es aprender la lógica de la *articulación* como lógica del sentido²⁵.

La literatura es, pues, aquella escritura producida conforme a un saber de la diferencia, cuyo rendimiento es la literariedad de lo que en ella es procesado: su incorporación a lo literario. La literatura es en este sentido una reflexión sobre la escritura, una escritura reflexiva como lo señalamos anteriormente, cuyo resultado es el texto (y la operación de textualización que le es inherente). En cierto modo es la literatura la que produce los "estudios literarios", pues éstos se encuentran ya comprendidos en la obra literaria. ¿Qué se podría decir entonces de la literatura "pre-literaria"? La idea de un tipo de literatura que se ha antecedido a sí misma tiene sentido porque si bien "muchas de las obras que se estudian como literatura en las instituciones académicas fueron 'construidas' para ser leídas como literatura, (...) también es verdad que muchas no fueron 'construidas' así"²⁶. Sin embargo, lo que queremos enfatizar es que la posibilidad de leer *a posteriori* en un texto su literariedad no ha estado dada en toda época.

La literatura contemporánea puede procesar "textos" prehispánicos, por ejemplo, al modo de hipotextos y, de este modo, hacerlos "ingresar" en el fenómeno de lo literario. "No es de extrañar —escribiera Alberto Rodríguez— que encontremos después, en los propios textos contemporáneos, muchos mitos, temas, motivos y hasta proposiciones formales que han sido transtextualizados o asumidos en su calidad de *hipotextos* por escritores de nuestro tiempo. En este caso, el diálogo intertextual entre las literaturas prehispánicas y la literatura hispanoamericana contemporánea podría ser percibido en el ámbito del *gran tiempo*, el de la historia (...)"²⁷. ¿Podría decirse acaso que una escritura es literaria ya por el hecho de que es posible ese

²⁴ T. Todorov: "La noción de literatura", en *Los géneros del discurso* (pp. 11-25), Monte Avila Latinoamericana, Caracas 1996, p. 14.

²⁵ "Por oposición a todo uso comunicativo y representativo —es decir, re-productivo— del lenguaje, el texto es definido esencialmente como productividad. Esto significa —para acercarnos poco a poco a esa definición, como desde el exterior, a través de lo que ella implica de *normativo*— que, en la práctica, una escritura textual supone que se haya desechado tácitamente el vector descriptivo del lenguaje para iniciar un procedimiento que, al contrario, active al máximo su poder generador." T. Todorov en *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, p. 397.

²⁶ T. Eagleton, op. cit., p. 19.

²⁷ Alberto Rodríguez, op. cit., p. 8.

tipo de lectura? En este punto pareciera que la cuestión acerca de qué sea la literatura se torna más bien confusa cuando obedece a la finalidad de determinar cuándo un texto es literatura y cuándo no lo es. De aquí que, como lo señalamos anteriormente, lo que nos interesa por ahora es abordar la cuestión en torno al sentido de la noción de literatura.

Si una característica de la escritura literaria consiste en lo que podríamos denominar su "inmanencia formal", entonces es posible pensar que una tal inmanencia no es algo que el texto posea "en sí mismo", sino como rendimiento de un tipo de lectura. Dicho de otra manera: la literatura es el producto de una escritura cuya trascendencia la constituyen "otros textos", en el entendido de que se trata de "realidades" que devienen *texto* por operación de aquella escritura que trabaja esas realidades como su "antecedencia". Considérese por ejemplo lo que ocurre con el libro maya *Popol Vuh*, de autor desconocido, escrito en lengua quiché en la zona del mismo nombre, en lo que hoy es Guatemala. Se trata, sin duda, de un libro sagrado de gran interés en el campo de la historia de las religiones, sin embargo es también uno de los documentos infaltables a la hora de defender la idea de una "literatura precolombina". El libro tiene como antecedencia otro libro sagrado, y ha sido escrito precisamente porque aquel antiguo libro ya no está: "su vista está oculta al investigador y al pensador". Sin embargo, ese otro antecedente es la *Biblia*, especialmente el libro del Génesis: "Esto lo escribiremos ya dentro de la ley de Dios, en el Cristianismo; lo sacaremos a luz porque ya no se ve el *Popo Vuh* [o *Popol Vuh*: 'el libro de la comunidad'], así llamado, donde se veía claramente la venida del otro lado del mar, la narración de nuestra oscuridad, y se veía claramente la vida"²⁸. Dados estos factores, no podemos considerar este libro, al menos no simplemente, bajo el título de literatura precolombina. De hecho, historiadores y filólogos estiman que el libro que ha llegado hasta nosotros (y del cual el dominico Fray Francisco Ximénez hizo una primera traducción al español, la que revisada publicó en 1722) fue escrito alrededor del año 1544. El autor o los autores se habrían servido de las tradiciones orales y de las pinturas antiguas utilizadas por los sacerdotes.

La escritura literaria construye una *ficción*, y es precisamente en

el curso de este proceso de construcción que no puede dejar de conformarse a un cierto verosímil. En esto consiste la remisión del texto hacia un afuera, hacia una alteridad o trascendencia con respecto a la escritura. Como si el texto literario sostuviera relación con una realidad cuyo cuerpo no es la escritura (en toda obra literaria identificamos un contenido que se "informa"). La diferencia y la relación entre construcción y ficción, entre verosímil y sentido resulta fundamental en este punto. Pues, en efecto, ya no se trata simplemente de la ficción como lo opuesto a la realidad, sino de la ficción como lo opuesto a la diferencia misma entre ficción y realidad.

Un "texto" antecedente puede ser considerado como matriz para una construcción verosímil que reclama del receptor precisamente el reconocimiento de ese verosímil. Así ocurre, por ejemplo, en la novela *La leyenda de los soles* (1993) que analizamos en este libro, del escritor mexicano Homero Aridjis. La narración transcurre en el año 2027, en ciudad de México, en una situación de colapso de la modernidad, escenificada en el fenómeno de la gran urbe contemporánea. La catástrofe que la novela describe no se refiere sólo al "paisaje" urbano de los protagonistas y a una imaginación que intentara representarse las escenas que la novela sugiere, sino que se trata de una catástrofe de la misma temporalidad narrativa. El autor superpone entonces al devenir de los acontecimientos el tiempo mítico de la "leyenda de los soles". El presente de la novela se ofrece como sustancia para un orden temporal mítico. La leyenda de los soles opera, pues, como matriz de esta narración para construir una historia que al estar subsumida en la lógica de un tiempo mítico, queda también dispuesta en conformidad a un orden teleológico absoluto. La noción de historia queda así puesta en cuestión, en cuanto que el texto nos propone la pregunta acerca de *en qué tiempo tienen lugar los acontecimientos*²⁹. Es decir, en una determinada dimensión temporal se encuentra en juego algo que tendrá consecuencias en "otro tiempo". Sin embargo, resulta difícil

²⁸ La temporalidad puesta en juego en esta novela consistiría en que el tiempo de la catástrofe no es sino la catástrofe del tiempo, en donde la historia dejará de transcurrir, de manera que todo comenzará a amontonarse en un mismo espacio y en un mismo tiempo. Esta cuestión se corresponde con lo que señaláramos anteriormente acerca de la temporalidad del post como tiempo fuera del tiempo, tiempo que sólo es después (el ahora como después), sin la densidad del presente. En la novela de Aridjis podríamos apostar por una restitución de la temporalidad en un tiempo futuro.

²⁹ *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*, Fondo de Cultura Económica [traducción de Adrián Recinos], primera reimpresión en Chile, 1995, p. 21.

decidir qué tiempo es el que interviene al otro, pues el mito como matriz opera con un sentido *profético*. Esto da que pensar en una especie de tiempo absoluto, de integración de ambas temporalidades: moderna y mítica. En la novela de Aridjis *el mito se transforma en texto*, lo cual es posible al interior del cristianismo como horizonte cultural de la escritura de esta novela: un personaje se encarna en un presente contingente en el que está en juego una necesidad universal-cosmológica. En este caso, no sólo el mito explica el presente en conformidad con aquello que ocurrió *in illo tempore*, sino que encarga al presente algo por hacer todavía. El lector comienza a leer en determinado momento desde la pregunta ¿qué está ocurriendo ahora?, ¿de qué se trata?, pues en verdad está aconteciendo algo que comenzó hace mucho tiempo. El tiempo mítico se hace cotidiano, pero también ocurre a la inversa: la contingencia contemporánea se hace necesaria al disponerse como "materialidad" para que acontezca algo que ha esperado desde el inicio de los tiempos. La novela se constituye aquí como el lugar en donde se articulan ambos "textos". El lector sabe que *lee una novela*. Como señala Yuri Lotman: "el texto [artístico] debe estar organizado semánticamente de una manera determinada y contener señales que llamen la atención sobre esa organización"³⁰. En el caso de la novela de Aridjis que citamos, el devenir de los acontecimientos se organiza en buena medida sirviéndose de la leyenda de los soles como matriz, la cual opera también en la forma de esa "señal" que Lotman exige para el texto literario. En la novela de Aridjis el tiempo se ha plegado sobre sí mismo, dando lugar a un presente que sólo puede ser literario, pues los "tiempos" que en el pliegue se han "encontrado" conservan su alteridad recíproca. El tránsito en una y otra dirección es la literatura.

Así, aquella "antecedencia" ingresa irónicamente en la literatura como *forma* que se da a reconocer como tal o como "contenido" de la ficción, con lo cual permanece en la exterioridad de lo literario pero en tanto que trascendencia que tiene lugar a partir de la cita literaria. El hipotexto es portador de una trascendencia que opera en el texto por el hecho de ser reconocido como la cita de una *forma* que viene

³⁰ Yuri M. Lotman: "Sobre el contenido y la estructura del concepto de 'literatura artística'", en *Revista Criterios* número 31 (pp.237-257), La Habana, Junio de 1994, p. 240.

"desde otra parte"; presta al texto anfitrión una forma que incide en el "contenido" de la novela como acaecer de una forma antes que de un contenido propiamente tal.

Consideremos, por ejemplo, *El Evangelio según Marcos*, de J.L. Borges³¹. Baltasar Espinosa, un estudiante de medicina, encontrándose en una casa en el campo (espera a un amigo con quien preparará sus exámenes de fin de año), queda aislado durante varios días debido a una intensa lluvia junto a los empleados de la casa, tres campesinos analfabetos. En ese tiempo Espinosa, que se ha dejado crecer la barba, les ha empezado a enseñar a leer con uno de los pocos libros que encontró en la estancia: una antigua edición en inglés de *La Biblia* (lo intentó primero con *Don Segundo Sombra* pero a los lugareños no les interesó la historia, para ellos demasiado familiar y ajena a la vez). En medio de este paisaje de diluvio les lee el Evangelio según Marcos. Espinosa se ha ganado un inquietante respeto de parte de los campesinos que siguen con mucha atención la extraña historia de alguien que fue crucificado "para salvar a todos del infierno", y "también se salvaron los que le clavaron los clavos." El desenlace del cuento sintetiza con singular maestría todo lo que queremos apuntar aquí: "Hincados en el piso de piedra le pidieron la bendición. Después lo maldijeron, lo escupieron y lo empujaron hasta el fondo. La muchacha lloraba. Espinosa entendió lo que le esperaba del otro lado de la puerta. Cuando la abrieron, vio el firmamento. Un pájaro gritó; pensó: un jilguero. El galpón estaba sin techo; habían arrancado las vigas para construir la Cruz." Allí en donde el estudiante les leía una "lección", los campesinos escuchaban una historia de salvación, en medio de una naturaleza agreste, demasiado *inmediata*, una naturaleza que para ellos, podría decirse, no tenía nada que ver con un "paisaje". Han comprendido la historia pero no saben de la ficción ni de la literatura. La historia de otro (Don segundo Sombra) no les interesa, pero sí una historia de lo otro, de la relación con un orden sobrenatural. Hacen, por cierto, una recepción pagana del relato de la crucifixión, de aquí que lo que se anuncia hacia el final es la escena de un *sacrificio*. Se trata precisamente de un relato cuyo asunto es lo pre-literario, y nos presenta ese "mundo sin literatura" como un tema privilegiado para la literatura, cuestión que aquí nos limitamos a enun-

³¹ En *El informe de Brodie*, Alianza, Madrid, 1980.

ciar³². Para que la literatura acontezca es necesario que alguien haya sido "víctima" de la ficción, cuyo verosímil en el caso del cuento de Borges es el sacrificio cristiano³³. Espinosa es la víctima de los campesinos creyentes, pero éstos son en verdad la condición del espectáculo al que asistimos como lectores. En este sentido, la figura del "creyente" (lugar de una irreducible demanda de sentido) es fundamental para que se constituya el espacio de la ficción literaria³⁴. El lector asiste, pues, a la ficción del sentido, de aquí su condición *post*.

4. La universalidad de la literatura

La dificultad que surge al intentar abordar la diferencia entre lo que es literatura y lo que no es literatura tiene que ver con la idea de que la literatura es un "género universal" (no abordamos aquí la deuda de este concepto con el humanismo en general). Así, la pregunta por la pertenencia de un texto a la Literatura consiste precisamente en la pregunta por la inscripción del texto en esa universalidad. Sin duda que la noción de "gran tiempo" del que habla Bajtin ha de servir en parte al esclarecimiento de ese efecto de universalidad. Pero ésta nos plantea también otros problemas que resultan centrales con respecto a la desatención de la que habrían sido objeto las "literaturas" prehispánicas. En efecto, es conforme a esa idea de universalidad que nociones como las de "influencia" y "canon" tienen aún vigencia analítica. ¿Qué es lo que hace verosímil la universalidad de la literatura?³⁵

Se trata ante todo del hecho de que la escritura literaria se

produce a partir de un determinado "estado de cosas" del cual están más o menos al tanto el autor y su destinatario: ambos se encuentran al tanto de la "actualidad" de la literatura y, por lo tanto, del *sentido* de la ficción. *Se escribe y se lee desde la literatura*. No se trata de determinar la verdad o la obsolescencia del canon, sino de abordar su sentido. "El canon —escribe Harold Bloom—, una vez lo consideremos como la relación de un lector y escritor individual con lo que se ha conservado de entre todo lo que se ha escrito, y nos olvidemos de él como lista de libros exigidos para un estudio determinado, será idéntico a un Arte de la Memoria literario, sin nada que ver con un sentido religioso del canon"³⁶.

Es decir, más allá de las políticas concretas en la producción y circulación de los bienes de la industria cultural (incluida su promoción), la universalidad de la literatura es un *efecto* que se sigue del hecho de que el corpus literario es algo que existe como algo de lo cual hay que estar al tanto. Si algo así como *la literatura* existe, entonces existe universalmente. Esta universalidad corresponde al modo en que una práctica concreta y particular de la escritura es antecedida por un corpus que opera como cuerpo histórico de inscripción, pero también como medida reconocida y asumida como tal (el canon). En el acotado marco de estas nociones la literatura latinoamericana parecería condenada a una situación de subalternidad. En esto resulta decisivo, como lo señala A. Rodríguez, "el uso de una noción tan imprecisa como es la de 'influencia' a partir de la cual se quería —de buena fe— develar la 'universalidad' de la literatura latinoamericana"³⁷. En una oportunidad García Márquez declaró que el acontecimiento que lo animó a comenzar a publicar sus escritos fue la lectura de la primera frase de un relato que encontró en una Antología de autores contemporáneos. La lectura de esa frase casi lo lanzó fuera de la cama. Se trataba de *La Metamorfosis*, de Kafka. "¡Yo no

producción intelectual de una nación se convierte en patrimonio común de todas. La estrechez y el exclusivismo nacionales resultan cada día más imposibles; de las numerosas literaturas nacionales y locales se forma una literatura universal", *Manifiesto del Partido Comunista*, Editorial Progreso, Moscú 1981, p. 34.

³⁶ H. Bloom: "Elegía al canon", en *El canon literario* (pp.189-219) varios autores, compilación de Enric Sullà, Arco / Libros, Madrid 1998, p. 191 (el texto citado corresponde además a la primera parte de la conocida obra de Bloom *El Canon occidental*).

³⁷ A. Rodríguez, op. cit, p. 56.

³² La "literaturización" de mundos sin literatura (mundos que no se saben *mundos*) es un tema recurrente tanto del romanticismo como del barroco y neo barroco.

³³ La crucifixión divide la historia de occidente en dos: antes y después de Cristo. Su recepción pagana consiste precisamente en pensar la crucifixión como una negación del tiempo (al modo de la concepción circular del tiempo mítico).

³⁴ Otro relato igualmente breve y exigente con respecto a las cuestiones que aquí esbozamos es *La noche boca arriba*, de Julio Cortázar: escenas de la urbe moderna se cruzan con las de una cacería y un sacrificio azteca, proponiéndonos la pregunta acerca del estatuto de la ficción literaria al nivel de la lectura concreta.

³⁵ Existe, por cierto, un sistema de condiciones materiales que posibilitan en el capitalismo la universalidad de la literatura, en un contexto tal que, podría decirse, el mundo desaparece en el planeta. La crisis de la industria nacional anunciada por Marx afectaría también a la industria cultural. "En lugar de las antiguas necesidades —escribe Marx—, satisfechas por productos nacionales, surgen necesidades nuevas, que reclaman para su satisfacción productos de los países más apartados y de los climas más diversos (...). La

sabía que estaba *permitido* escribir así”, dijo después el escritor. ¿Qué clase de “puesta al día” significa un acontecimiento como éste? ¿Qué viso de universalidad opera en esa “legitimación”? En todo caso, podría decirse que —en la anécdota de García Márquez— se trata de un cierto estado de cosas con respecto a la *forma* de escribir. En otro contexto, Ernesto Sábato ha reivindicado los *temas* metafísicos para los escritores latinoamericanos: “Pues si el problema metafísico central del hombre es su transitoriedad, aquí somos más transitorios y efímeros que en París o en Roma, vivimos como en un campamento en medio de un terremoto y ni siquiera sentimos ese simulacro de la eternidad que allá está constituido por una tradición milenaria, y por esa metáfora de la eternidad que son las piedras ennegrecidas de sus templos y sus monumentos milenarios”³⁸.

Cabe pensar que aquel cuerpo antecedente (el corpus literario como memoria compartida por el autor y el lector) comparezca sólo a partir de una *voluntad de inscripción*. En este sentido, la universalidad de la literatura es una “ilusión” que está siendo permanentemente desconstruida y recompuesta. La universalidad podría ser considerada, pues, como el efecto de sentido que resulta de la relación *textual* que una particularidad (un pueblo, una comunidad) establece consigo misma, el modo en que la realidad de una comunidad particular se *pone en el lenguaje*, articulándose en palabras. “En América Latina y el Caribe los artistas han tenido que inventar muy poco, tal vez su problema ha sido el contrario: hacer creíble su realidad (...). Un problema muy serio que nuestra realidad desmesurada plantea a la literatura, es el de la insuficiencia de las palabras (...). De modo que sería necesario crear todo un sistema de palabras nuevas para el tamaño de nuestra realidad”³⁹. Este estado de insuficiencia de las palabras señala al mismo tiempo una conciencia radical del lenguaje. Podría decirse que es precisamente esta necesidad la que torna disponibles las formas del lenguaje literario existentes en otras latitudes. Dicho de otra manera, en la urgencia de nombrar una realidad desmesurada, todo texto deviene *recurso* literario. Como ya lo hemos señalado, la conciencia literaria del lenguaje tiene estrecha relación con la conciencia del lenguaje como *recurso*, cuestión que acontece con el frac-

so del lenguaje cuando de lo que se trata es de nombrar una realidad desmesurada. Pero, ¿cuál es el sentido de esta desmesura? En cierto modo, la realidad es siempre demasiado para los hombres, por eso que existe la cultura. Es necesario por lo tanto precisar el problema, pues la reacción a la desmesura puede no ser necesariamente el arte, sino la religión. Más aún, podría decirse que el arte (en su sentido moderno) es siempre una elaboración posterior al debilitamiento de los mitos y creencias religiosas. Consideramos que esto se relaciona estrechamente con la idea de una “América barroca”. Esta expresión nos sugiere desde ya que se trata de considerar a América como paisaje, pero también como un paisaje imposible, que habría anticipado el trabajo artístico de transgredir y superar los códigos estéticos al uso. “Cuando André Masson —escribe Carpentier— quiso dibujar la selva de la isla Martinica, con el increíble entrelazamiento de sus plantas y la obscena promiscuidad de ciertos frutos, la maravillosa verdad del asunto devoró al pintor, dejándolo poco menos que impotente frente al papel en blanco”⁴⁰. Pero entonces, desde esta perspectiva, América misma sería algo así como un irreproducible paisaje sobre un papel en blanco. ¿No implica esto la traslación del sujeto melancólico europeo? Es decir, la idea de una América barroca, ¿no es acaso fruto de la *mirada* europea?

Nociones como las de “influencia” y “dependencia” tendrían que ser entonces repensadas. En la orfandad de palabras, el sujeto se encuentra expuesto *desde sí* a las influencias. Desde esta orfandad, los textos aparecen como disponibles desde una suerte de catástrofe: el mundo en el que aquellos textos fueron escritos ya no existe. Los textos de los cuales se sirve son en cierto sentido *lo que ha quedado*⁴¹. Tal vez sea esto precisamente lo que caracteriza a las obras clásicas instituidas por el canon: textos sin mundo, disponi-

³⁸ E. Sábato: *El escritor y sus fantasmas*, Seix Barral, Barcelona, 1981, p. 66.

³⁹ Entrevista en *Bohemia* (La Habana) número 63, citado por Rodríguez, p. 61.

⁴⁰ A. Carpentier: “De lo real maravilloso americano”, en *Tientos y diferencias*, p. 96.

⁴¹ La idea de una América barroca —de que América siempre habría sido barroca— comprende en cierto sentido la América que ha quedado, supone una América decantada como *estilo*: “lo barroco (o si se quiere lo ornamental) estaba en el meollo de la conducta indígena de aquellas civilizaciones más evolucionadas estéticamente (mayas, zapotecas, chímúes) y menos en las desarrolladas castrense y administrativamente (chibchas y quechuas) y en las todavía errantes (sioux, apaches, tupí, pampas, mapuches)”, Luis Alberto Sánchez en “Barroco, renacentismo, gongorismo, culteranismo y su versión hispanoamericana”, citado por Carmen Bustillo en *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso*, Monte Avila, Caracas, Venezuela, 1988, p. 68. Los pueblos indígenas “barrocos” corresponderían a civilizaciones más complejas, también

bles para informar todos los mundos posibles inscribiendo en ellos la marca de la articulación.

Según Iris Zavala, “[textos maestros o clásicos] son aquellos que, más que ser revestidos de atributos por la veneración humana, soportan la prueba del comentario, no sólo para volver a situar una palabra en el contexto de su tiempo, sino para medir si la respuesta que aporta a las preguntas que plantea ha sido o no rebasada por la respuesta que se encuentra en ella a las preguntas de lo actual”⁴². La “vigencia” de los textos maestros (aquello que encierra la paradójica expresión “eterna actualidad” que suele atribuírseles) consiste precisamente en su resistencia a ingresar del todo en la pura actualidad del presente, de aquí que sirva a la finalidad de inscribir ese mismo presente en la historia. La universalidad de la literatura consistiría en esa reserva.

5. Literatura hispanoamericana: un momento en la reflexividad constitutiva de la literatura

Si no vamos a considerar el adjetivo en cuestión (“hispanoamericana”) sólo como una indicación geopolítica, entonces nos remite a una cierta trascendencia, una realidad que adquiere densidad literaria. Los textos literarios devienen informes y si se trata de estudios literarios, entonces son *informes* sobre la literatura misma. ¿En qué sentido podría decirse que la literatura hispanoamericana es un informe, un documento sobre la literatura en general?

Latinoamérica es una realidad que acontece como texto en Europa, es decir, por Europa “Latinoamérica” es ante todo el texto que nos da noticias de ella (crónicas) y que, en eso, la produce. Estos informes dan noticias de la América prehispánica, pero es sólo en ese tiempo post que América ingresa en la escritura como *texto*⁴³.

más contemplativas, para decirlo de alguna manera (ni guerreras ni errantes); acaso no sería del todo descaminado pensar que se trata de pueblos cuyo “viaje” ha terminado y su existencia transcurre entre la remembranza y la espera.

⁴² Iris Zavala: “El canon y la escritura en Latinoamérica” en *Casa de las Américas* número 212 (pp.33-40), Septiembre de 1988, p. 35 (según ella misma señala parafraseando a Lacan en *Escritos I*, pp. 386-387 en la edición en castellano).

⁴³ “En gran medida la acogida internacional de la nueva novela hispanoamericana (...) se debe precisamente a que aquella vino, desde una inequívoca voluntad renovadora de

Interés europeo en lo “preuropeo”, como si fuera posible un viaje en el tiempo⁴⁴. En este sentido podría decirse que América ingresa literariamente en la historia. Sobre las Crónicas de Indias A. Rodríguez sostiene lo siguiente: “La separación absoluta de fantasía / realidad instauraba una oposición culturalmente reductora, puesto que con ella se quería establecer un deslinde ideológico (...) entre dos tipos de enunciados, ambos exclusivistas, derivados de la ambigüedad referencial del discurso que oscilaba en una especie de equilibrio inestable, entre la descripción de las percepciones de objetos y acontecimientos americanos, por una parte, y la fabulación de un espacio mítico que deducía una imagen utópica del Continente, por otra”⁴⁵. Si América resulta de esta manera tramada literariamente al ser “traducida” por Europa como una alteridad que se constituye en el texto como *su otro*, lo cierto es que simultáneamente las formas de comprensión del Viejo Continente devienen *recurso* literario⁴⁶. Es en este sentido que, como afirma Lotman, la oposición entre lo propio y lo ajeno resulta esencial a la literatura considerada como un todo: “el sistema ‘propio’ sincrónicamente organizado de la cultura experimenta constantemente una acción perturbadora no sólo de parte de la realidad, sino también de otras culturas”⁴⁷. Esta “perturbación” consiste en la reflexión que una cultura realiza con respecto a sus propios

realismo-naturalismo tradicionales, perpetuados en las literaturas americanas de expresión española cincuenta años más que en las europeas, a aportar lo que desafortunadamente estas últimas habían sacrificado en aras de la experimentación formalista.” Darío Villanueva y José M. Viña Lista: *Trayectoria de la novela Hispanoamericana actual*, Espasa Calpe, Madrid, p. 34.

⁴⁴ Piénsese, por ejemplo, en la manera en que Chateaubriand ficciona a América en sus novelas románticas.

⁴⁵ A. Rodríguez, op. cit., p. 66. Acaso Europa irá recién descubriendo “América” después de haberse descubierto a sí misma allende el Atlántico. Como ha señalado O’Gorman: “Los viajes de Colón no fueron, no podían ser ‘viajes a América’, porque la interpretación del pasado no tiene, no puede tener, como las leyes justas, efectos retroactivos.” *La invención de América*, p. 79.

⁴⁶ Si resulta verosímil afirmar que Latinoamérica es una ficción de Europa, entonces también se puede sostener que Europa es una ficción de Latinoamérica. En este sentido, por ejemplo, ha dicho Néstor García Canclini que si Borges es un escritor “europeo”, entonces es el único escritor europeo que existe en el mundo, pues en Europa no encontramos “escritores europeos”: “Hay muchos escritores franceses, ingleses, irlandeses y alemanes que Borges ha leído, citado, estudiado y traducido, pero ninguno de ellos conocería a los otros porque pertenecen a tradiciones provincianas que se ignoran entre sí”, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Ed. Grijalbo, México, 1990, p. 105.

⁴⁷ Y. Lotman, op. cit., p. 255.

aparatos de comprensión con ocasión de una "realidad" otra que excede los recursos disponibles para nombrarla⁴⁸.

En este sentido podría decirse que en la relación de ficcionalidad que la literatura establece (produce) con su referente se da testimonio de la imposibilidad de resituír la inmediatez de lo real (lo real de la realidad). La literatura toda está cruzada por el motivo de la *pérdida*, cruzada pues por el *post*. La literatura pertenece a un mundo que padece la catástrofe del sentido y la emergencia insubordinada de los significantes, de manera que la experiencia de la alteridad que se encontraría a la base de toda producción literaria se refiere también a las propias categorías y estructuras de comprensión que devienen ahora recursos literarios de construcción y edición de lo real. La lucidez moderna con respecto a las formas de construcción de la historia se expresa en la literatura, en una cierta imposibilidad en que debido a una radical lucidez "posmoderna" con respecto a los recursos, parece imposible recuperar el contenido que ha devenido por lo mismo esencialmente pasado. "Llega el momento en que la vanguardia (lo moderno) no puede ir más allá, porque ya ha producido un metalenguaje que habla de sus imposibles textos (arte conceptual). La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse —su destrucción conduce al silencio—, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad"⁴⁹. Pero se trata, por ello mismo, de una "construcción" que exhibe sus costuras; que señala los textos antecedentes de los que se ha servido como matrices poéticas; que se inscribe en una historia —la historia de la literatura— que la desarraiga y en la que dialoga con otras "construcciones"; una construcción que, en fin, permanece abierta y también ahora ella misma disponible para los textos que vendrán. La literatura es moderna. Y si cabe pensar que el ingreso de

⁴⁸ "El equilibrio inestable —escribe Rodríguez— entre el referente y la manifestación lingüística que lo representa ocasionó un proceso de metaforización y fabulación de América según los parámetros de la cultura europea, especialmente hispánica, cuya lengua registró también transformaciones notables al ser violentada por un mundo al que no podía nombrar con plena precisión, del cual terminó creando una imagen "maravillosa", op. cit., p. 69.

⁴⁹ Umberto Eco: Apostillas a "El nombre de la rosa", en *El nombre de la rosa*, Lumen, Barcelona, 1998, p. 659. "Podríamos decir que cada época tiene su propio posmodernismo, así como cada época tendría su propio manierismo (me pregunto, incluso, si posmodernismo no sería el nombre moderno de manierismo, categoría metahistórica)." *Ibid.*, p. 658.

Latinoamérica en la historia de occidente es literario, entonces Latinoamérica pertenece a la literatura (como el lugar en donde *los verosímiles se hacen visibles*) y esto resultará fundamental para comprender la inscripción de Latinoamérica en la modernidad.

"Una visión actual —escribe Rodríguez— de la dicotomía realidad / fantasía en nuestros estudios literarios deberá admitir que se trata en verdad de una *unidad de sentido* formalmente representada en el espacio específico de la textualidad, donde se hace posible la convergencia de lo 'real' con lo 'fantástico', lo cual nos ha legado una particular visión del mundo"⁵⁰. Se dice que los primeros ejemplares de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Cervantes llegaron a Latinoamérica en forma clandestina, pues se temía que los habitantes naturales de estas tierras comenzaran a leer *La Biblia* como literatura⁵¹. Es decir, el descubrimiento de la literatura o, mejor dicho, de lo literario, es la experiencia del poder del lenguaje y, consecuentemente, el acaecer de la *inmanencia* como ficción (o sentido) de la trascendencia⁵².

Latinoamérica es, pues, un momento en la reflexividad constitutiva de la literatura, pero no como desvío o interrupción de la "universalidad" del género, sino como la verdad de esa misma universalidad. La literatura como la producción de sentido que tiene lugar desde aquella experiencia del lenguaje que consiste en la *carencia de palabras*. La experiencia de una alteridad desmesurada como experiencia del lenguaje en el lenguaje⁵³. Es la experiencia de la catástrofe constitutiva de la literatura, como experiencia que permanece incompleta, nunca del todo realizada. Tal vez la reserva, en principio inagotable, de las "obras maestras" que comentamos más arriba (en

⁵⁰ A. Rodríguez, op. cit., p. 66-67.

⁵¹ "Pese a que todos los libros precisaban una licencia para su publicación, según el sistema de veto introducido por los Reyes Católicos, hubo varios intentos de prohibir por completo la ficción en España y en las colonias. Un real decreto de 1531 prohibía la exportación a las indias de romances, de historias vanas o de profanidad como son Amadís y otros de esta calidad", B.W. Ife: *Lectura y ficción en el siglo de oro. Las razones de la picaresca*, Crítica, Barcelona, 1992, p. 20.

⁵² "Lo que más preocupaba a los críticos y moralistas del Siglo de Oro: la posesión de la mente por parte de la ficción, y la pasividad del acto mismo de leer." *Ibid.*, p. 38.

⁵³ A este respecto resulta fundamental considerar la tesis que Idelber Avelar desarrolla en *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo* (Cuarto Propio, Santiago de Chile, Agosto del 2000), en el sentido de que *Finnegans Wake* de Joyce sería la matriz de la escritura latinoamericana de la catástrofe en la postdictadura.

relación al *cannon* que parece esencial a la misma idea de una historia *universal* de la literatura) corresponde precisamente a la articulación de esa experiencia de la pérdida como experiencia constitutiva de la modernidad, en que la comprensión del presente que se ofrece inédito —porque ha sido abierto “desde el futuro”—, corresponde a la escritura de un texto que vendrá. Esto haría de Latinoamérica una marca irreductible en la historia de Occidente.

II. Lo neobarroco y lo imposible verosímil

Una lectura de *Viaje a la semilla* de Carpentier

Suele referirse la narrativa de Alejo Carpentier (1904-1980) como una escritura en cierto modo fundacional del estilo barroco en la literatura hispanoamericana, “el mayor responsable de la difusión de la idea de una ‘América Barroca’”¹. Al respecto, sus obras insoslayables son *El reino de este mundo* (1949), *Los pasos perdidos* (1953), *Concierto Barroco* (1974) y *El arpa y la sombra* (1979). Sin embargo, no nos referiremos aquí a alguna de estas novelas, sino a un cuento, *Viaje a la semilla*, publicado por primera vez en 1944. Ello se debe a que aquí Carpentier pone en obra de manera notable la relación entre escritura y temporalidad, que es precisamente la que circunscribe el horizonte de nuestra investigación. En *Viaje a la semilla*, el “viaje” hacia el comienzo de todas las cosas se nos ofrece como la narración misma, es decir, entre el viaje y la narración que lo “describe” no hay una relación externa. El cuerpo del viaje es, por lo tanto, la escritura. Ésta progresa linealmente “hacia delante” en la lectura, hacia lo porvenir, pero conduciéndose narrativamente hacia el principio. Lo que nos interesa aquí es el hecho de que esta reversa es tanto una operación que atañe al contenido de la historia como a la escritura misma: el mundo se va *des-haciendo* ante los ojos del lector. ¿Se trata, pues, de un cuento fantástico? Todo indicaría que sí, pero lo cierto es que el proceso es narrado conforme a un riguroso verosímil. Se trataría de un hecho fantástico, pero a la vez de un estricto *imposible verosímil*. Menton escribe “cuando los sucesos o los personajes violan las leyes físicas del universo (...), la obra debería clasificarse de fantástica. Cuando esos elementos fantásticos tienen una base folclórica asociada con el mundo subdesarrollado con predominio de la cultura indígena o

¹ C. Bustillo: *Barroco y América Latina: un itinerario inconcluso*, p. 83.

africana, entonces es más apropiado utilizar el término inventado por Carpentier: lo real maravilloso. En cambio, el realismo mágico, en cualquier país del mundo, destaca los elementos improbables, inesperados, asombrosos pero reales del mundo real². Conforme a esta distinción, cabe clasificar *Viaje a la Semilla* como un cuento fantástico. Se trata, como ya lo indicábamos, de un hecho imposible, pero cuyo despliegue transcurre de manera totalmente verosímil, es decir, “si eso imposible llegase a ocurrir, entonces las cosas debieran verse de la siguiente manera”. Los acontecimientos narrados acontecen, pues, en el lenguaje.

La escena inicial describe la demolición de una casona, de manera que este proceso es como una primera versión realista del viaje a la semilla: “por las almena sucesivas que iban desdentando las murellas aparecían —despojados de su secreto— cielos rasos ovales o cuadrados, cornisas, guirnaldas, dentículos, astrágalos, papeles encolados que colgaban de los testeros como viejas pieles de serpientes en muda.” La narración que describe el proceso nos presenta un mundo alterado en su tiempo y en la disposición de las cosas, la escritura es el medio no sólo de presentación, sino también de producción del extrañamiento. Por ejemplo: “Visitados por el sol en horas de sombra, los peces grises del estanque bostezaban en agua musgosa y tibia.” O también: “Para la casa mondada el crepúsculo llegaba más pronto.” Carpentier toma, pues, la destrucción de una antigua casona, su desmantelamiento, como motivo para *hacer ver al lector* una especie de película cinematográfica que transcurre al revés. En sentido estricto no narra un acontecimiento externo al proceso mismo de la escritura, sino que es éste el que hace ver el proceso de desconstrucción, narra *la manera* que en el acontecimiento se ve, y en eso lo subsume en el proceso mismo de la escritura.

La radical *alteración del orden natural* de las cosas que implica ese trabajo de destrucción se localiza en el tiempo. Es precisamente la alteración del curso normal de las cosas, que fluyen *desde el presente hacia el futuro*, lo que se ha alterado, y las cosas van perdiendo su lugar: “Cuando cayó la noche, la casa estaba más cerca de la tierra. Un marco de puerta se erguía aún, en lo alto, con tablas de sombra

suspendidas de sus bisagras desorientadas.” La narración conserva el curso lineal del tiempo, pero ha invertido su dirección. A este tiempo humano “natural” que progresa deshaciendo lo hecho, Carpentier opone un tiempo otro, que marchando “hacia atrás” produce en un primer momento el efecto de una restitución: “las tejas juntaron sus fragmentos, alzando un sonoro torbellino de barro, para caer en lluvia sobre la armadura del techo. La casa creció, traída nuevamente a sus proporciones habituales, pudorosa y vestida.” Es claro que este recurso visual apela a la experiencia cinematográfica del lector, transformado ahora en espectador. La progresión de la narración será a continuación el retorno del mundo al origen. Al interior de la trama, el acontecimiento que desencadena la inversión del tiempo es un acto de magia, realizado por un viejo que pronunció “un largo monólogo de frases incomprensibles”. Luego “hizo gestos extraños, volteando su cayado sobre un cementerio de baldosas.” Estos dos detalles bastan para sugerir al lector la función narrativa del viejo. El cuento no exige mayor reflexión sobre los motivos de este extraño personaje³.

Un efecto curioso nos llama de inmediato la atención: en el curso de la narración, la restitución del orden y del cuerpo de las cosas está dado por la restitución de la vida que se había desarrollado entre esas cosas. Se trata, pues, de una “historia” que comienza con la muerte de su protagonista principal, en el sentido de que se restituye primero la agonía de Don Marcial y luego su lozanía. Con esta escena de “resurrección” el autor revela totalmente el asunto al lector; es decir, sabemos en estas primeras páginas de qué trata la historia desde el punto de vista de su *contenido*. La historia ya ha ocurrido y asistimos al proceso por el cual todo irá involucionando. Pero entonces la expectativa desde la cual ahora el lector sigue la narración está referida a la forma en que el autor le *presentará* los hechos. Estamos

³ De todas maneras, si se acepta conjeturar una motivación, ésta podría consistir en el deseo de infligir una especie de castigo: someter a un hombre ambicioso y soberbio como Don Matías, representante de un orden colonial de sometimiento y explotación, a padecer la banalidad en la que al final viene a resolverse lo que fue su vida. La resurrección en este sentido consiste en hacer la experiencia de la muerte en cada instante de la existencia, marcada por el sello de la discontinuidad. Podría completarse esta interpretación, si se considera el final del cuento, la idea de que una vez muerto un hombre y con él también el orden del mundo en el que vivió, todo será como si no hubiera sido.

² Seymour Menton: *Historia verdadera del realismo mágico*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999, p. 30.

ante un espectáculo y lo que observamos es la inteligencia puesta en obra de un editor que debe re-editar la historia.

Si la escena primera es la de la muerte, entonces se podría conjeturar que el devenir invertido de los acontecimientos consiste en un proceso general de restitución. Pero, al final de cuentas, ¿restitución de qué? “Reaparecieron muchos parientes. Volvieron muchos amigos. Ya brillaban, muy claras, las arañas del gran salón. Las grietas de la fachada se iban cerrando. El piano regresó al clavicordio. Las palmas perdían anillos. Las enredaderas soltaban la primera cornisa. Blanquearon las ojeras de la Ceres y los capiteles parecieron recién tallados. Más fogoso, Marcial solía pasarse tardes enteras abrazando a la Marquesa. Borrábanse patas de gallina, ceños y papadas, y las carnes tornaban a su dureza. Un día un olor de pintura bresca llenó la casa. Los rubores eran sinceros.” Reaparece la pregunta por el asunto de la narración. En efecto, la restitución de la vida, de la juventud, de una cierta plenitud, tiene de todas maneras la dirección del origen o del comienzo, y se trata por lo tanto de una lozanía que incluso en sentido inverso del tiempo resulta ser sólo pasajera. Y entonces surge la pregunta acerca del *sentido* del relato, pues éste no podría ser considerado sólo un ejercicio formal de solución al espectáculo de una historia “en reversa”. Es decir, el autor trabaja la historia como si se tratara de un *film*, de manera que el verosímil que sirve al proceso de la escritura no es simplemente el contenido (la serie de hechos que constituyen la biografía de un personaje), sino la materialidad de una cinta hecha de imágenes, de cuadros, de *escenas*⁴. Se trata, pues, de una historia en cierto sentido ya acontecida, ya narrada, ya vivida, lo cual implica en última instancia una fatalidad que no es posible ella misma revertir, no sólo a pesar de que se la recorre en sentido inverso, sino que esa fatalidad es precisamente lo que hace posible este insólito recorrido.

Considerando lo anterior, podría decirse que el cuento plantea

⁴ Es cierto que “no nos hallamos ante una técnica literalmente sugerida por el truco que consiste en pasar una película al revés”, pues —como señala Manuel Durán— “los actos más ordinarios se convierten, en el cine proyectados al revés, en ridículos enigmas”, cuestión que no ocurre en el cuento de Carpentier. Pero no proponemos entender el viaje como el *relato de una película* que corre al revés, sino que esta reversibilidad del tiempo es en cierto modo familiar a un público que ha hecho esta experiencia cinematográfica. Colabora al hecho de entender de *inmediato* que se asiste a una reversa del curso de los acontecimientos.

la pregunta por el sentido de la vida, o mejor dicho, pone en obra dicha pregunta al cerrar la historia sobre sí, como si al final “la cinta”, el último cuadro se pegara con el comienzo del film. No se trata de que el lector pueda inferir o deducir una idea acerca del sentido de la existencia según el relato (por ejemplo acerca de si la vida tiene o no tiene sentido y por qué), sino que el texto, operando en el nivel que corresponde al proceso material de producción de sentido, suprime cualquier tiempo o espacio trascendente al cuerpo mismo de esta historia hecha de escenas. En sentido estricto es lo *irreversible* de la existencia lo que genera la temporalidad, por lo tanto se trata de interrogar por el valor de lo irreversible. Éste tiene el sentido de un “tiempo” que no puede volver atrás, porque los acontecimientos se han encadenado entre sí en un régimen de causalidad que no es sólo material, sino también y ante todo de sentido. Pero, ¿*dónde* se articulan de esa forma los acontecimientos? Porque esto implica que lo que sucedió en el pasado ha quedado en el pasado, es decir, que está allí todavía, que el pasado mismo *no ha pasado*. No existe un pasado del pasado, porque éste existe en el presente, *el pasado del presente actual*, lo cual nos da también un indicio en relación al sentido en que el pasado —es decir cada presente— es irrepitible: el pasado está “lleno” de aquello que un día fue “presente”. Esos presentes hoy pasados tienen la “presencia” del *recuerdo*. El tiempo moderno, lineal-narrativo, nace, pues, de la memoria para el cual ese tiempo pleno de contenidos pasados es (su) *historia*. Pero la causalidad que gobierna la ordenada articulación de esa carga proyecta su gravedad en el futuro, y podría decirse que el sentido de la causalidad no es otro que el de hacer del pasado la vía hacia el futuro, precisamente porque *la causalidad no tiene final*. O, dicho más precisamente, el régimen de la causalidad sólo puede tener un final (sentido y cumplimiento) fuera de sí. Por eso es que la causalidad es el principio fundamental de la producción de futuro, y este es precisamente el principio constitutivo de la subjetividad moderna y de la temporalidad como su “sentido interno”.

La inmanencia material del relato de Carpentier produce, pues, un efecto en el ámbito del sentido, sugiriendo una especie de fatalidad en el orden del devenir, en cuanto que se trata del curso de las cosas *ya acontecido*. Esto último es muy importante, porque la fatalidad de la que hablamos no consiste en una tesis del autor con respec-

to a la existencia humana ni tampoco en una característica particular de la vida de la que aquí se trata, sino que consiste en un efecto que se sigue necesariamente del hecho de que la vida de un individuo se ha cerrado con la muerte y por lo tanto está ya decidida. Manuel Durán señala acertadamente la situación existencial del personaje: "Carece de voluntad, de proyección hacia el futuro; su vida es para nosotros como una novela policial que hubiéramos empezado por el final: carece de grandes sorpresas"⁵. Esa clausura de los acontecimientos es lo que la escritura del cuento *repite*, en un proceso de inversión de la dirección temporal que exhibe precisamente la des-jerarquización de los hechos, en cuanto que si el desenlace es la muerte, entonces la organización de los acontecimientos conforme a un orden trascendente se clausura. Suspendido y cerrado el fluir de los acontecimientos, se cierra el futuro que nunca existe sino como proyección desde un presente indeterminado. Al cabo, la existencia finiquitada termina por no coincidir con un plan externo, cae definitivamente desde una posible teleología hacia la pura discontinuidad.

El nivel de "lectura concreta" es posibilitado por la conciencia de Don Marcial, que como personaje nunca abandona la historia, permanece inmerso en el *pathos* propio de cada escena y en la preocupación que hace posible también el devenir temporal de los hechos. Ya "resucitado", se encuentra en la sala de la casa con los abogados que tramitarían la herencia de sus posesiones. Un destello de lucidez de "sobreviviente" parece expresarse cuando retorna y reflexiona el frágil soporte legal de la propiedad: "Todo había sido inútil". Y luego leemos: "Pensaba en los misterios de la letra escrita, en esas hebras negras que se enlazan y desenlazan sobre anchas hojas afiligradas de balanzas, enlazando y desenlazando compromisos, juramentos, alianzas, testimonios, declaraciones, apellidos, títulos, fechas, tierras, árboles y piedras; maraña de hilos, sacada del tintero, en que se enredaban las piernas del hombre, vedándole caminos desestimados por la Ley (...)." En este sentido, el curso invertido de los acontecimientos parece devolverle la libertad a Marcial, pero esta restitución implicará también una pérdida de conciencia, pues el mundo que había construido y en el que había vivido está internamente arti-

culado con su propia subjetividad. Entonces, por ejemplo, poco después de haber recobrado la pasión, los amantes "advirtieron que se conocían apenas". El matrimonio se disuelve, "los anillos fueron llevados al taller del orfebre para ser desgrabados." El proceso describe, pues, el desmantelamiento de su propia subjetividad del personaje. Éste de pronto pareciera abrirse a una realidad de posibilidades insospechadas: "tuvo la sensación extraña de que los relojes de la casa daban las cinco, luego las cuatro y media, luego las cuatro, luego las tres y media... Era como la percepción remota de otras posibilidades." En este proceso de involución, Marcial presiente una vida no vivida, pero su biografía ya está terminada, y por lo tanto no le es posible otro placer que no sea el de la disolución: "Y hubo un gran sarao, en el salón de música, el día en que alcanzó la minoría de edad. Estaba alegre, al pensar que su firma había dejado de tener un valor legal, y que los registros y escribanías, con sus polillas, se borraban de su mundo." Ocurre como si la alegría, las expectativas, la sensación de libertad que conecta una escena con otra, en el devenir invertido de una vida, consistiera, en el instante del tránsito mismo y sólo en esa unidad mínima de tiempo, en la experiencia de lo indeterminado, de lo que se haya más allá de toda representación, en la vida que no viviremos y que sólo como expectativa o incierta posibilidad se ofrece. En el viaje a la semilla la conciencia puede sólo rozar esas "otras posibilidades", algo así como la intensidad de la existencia que se ha ido cerrando con cada afirmación, con cada decisión que se consume, con cada orientación de la subjetividad.

El mundo va recuperando en cierto modo su intensidad originaria, pero en eso también se va haciendo incierto: "Su mente se hizo alegre y ligera, admitiendo tan solo un concepto instintivo de las cosas." El mundo se desprendía del lenguaje y también de las ideas: "Después de mediocres exámenes, frecuentó los claustros, comprendiendo cada vez menos las explicaciones de los dómines. El mundo de las ideas se iba despoblando." Siente la impropiedad de los artificios del mundo adulto: "Los muebles crecían. Se hacía más difícil sostener los antebrazos sobre el borde de la mesa del comedor. (...) Las butacas eran más hondas y los sillones de mecedora tenían tendencia a irse para atrás." Pero recupera una relación más diversa con el espacio: "Sólo desde el suelo pueden abarcarse totalmente los ángulos y perspectivas de una habitación. Hay bellezas de la madera,

⁵ Manuel Durán: "Viaje a la Semilla: el cómo y emporqué de una pequeña obra maestra", en *Asedios a Carpentier*, Universitaria, Santiago de Chile, 1972, p. 75.

misteriosos caminos de insectos, rincones de sombra, que se ignoran a altura de hombre." El texto presenta al lector-espectador un mundo asombroso, alterando las perspectivas establecidas y naturalizadas de la subjetividad territorializada. Es exactamente lo mismo que ocurre con el personaje, como si el niño descubriese un mundo que se había domiciliado en la subjetividad del adulto, patrón y propietario. Pero el mundo que ahora Marcial descubre implica un mundo que va desapareciendo. La seriedad del mundo se disuelve con la alteración de la escala, pero en eso también se devela la banalidad de ese mundo: "Cuando los muebles crecieron un poco más y Marcial supo como nadie lo que había debajo de las camas, armarios y vargueños, ocultó a todos un gran secreto: la vida no tenía encanto fuera de la presencia del calesero Melchor. Ni Dios, ni su padre, ni el obispo dorado de las procesiones del Corpus, eran tan importantes como Melchor." Luego también Melchor es olvidado y Marcial se interesa por los perros.

Aproximándonos al final del cuento, se nos hace manifiesto que el "viaje a la semilla" corresponde a dos dimensiones de la existencia. Primero, se trata del retorno de Marcial a un mundo intenso, que había sido abandonado, pero sin haberlo descubierto nunca, al irse constituyendo su subjetividad adulta. El texto sugiere el retorno al útero materno. "Hambre, sed, calor, dolor, frío. Apenas Marcial redujo su percepción a la de estas realidades, renunció a la luz que ya le era accesoria. Ignoraba su nombre. Retirado el bautismo, con su sal desagradable, no quiso ya el olfato ni el oído, ni siquiera la vista. Sus manos rozaban formas placenteras. Era un ser totalmente sensible y táctil. El universo le entraba por todos los poros. Entonces cerró los ojos que sólo divisaban gigantes nebulosos y penetró en un cuerpo caliente, húmedo, lleno de tinieblas, que moría. El cuerpo, al sentirlo arrebozado con su propia sustancia, resbaló hacia la vida." Regresando a la intensidad primera, la conciencia se va disolviendo en el cuerpo, pero a la vez, al ir las sensaciones pasando a primer plano, la diferencia misma entre el yo y lo otro va desapareciendo, como si se tratara de la emergencia de una unidad primigenia entre la conciencia y el mundo.

Pero, a la vez, el retorno de las cosas, naturales y artificiales, a una naturaleza originaria, irrepresentable fuente de dones, resulta ser algo que está más allá incluso de toda la diversidad que por unos

instantes los sentidos rejuvenecidos de Marcial podían ahora experimentar. Porque el mundo mismo parece retornar al instante anterior a la creación, en el que no se encontraría el verbo sino la materia indiferenciada. El texto que da cuerpo retórico a los últimos momentos de este insólito viaje es definitivamente espectacular, por cuanto se trata de una escritura que da a ver el retorno de las cosas que, paradójicamente, consiste en el fin de toda representación posible: "Las aves volvieron al huevo en torbellino de plumas. Los peces cuajaron la hueva, dejando una nevada de escamas en el fondo del estanque. Las palmas doblaron las pencas, desapareciendo en la tierra como abanicos cerrados. Los tallos sorbían sus hojas y el suelo tiraba de todo lo que perteneciera. El trueno retumbaba en los corredores. Crecían pelos en la gamuza de los guantes. Las mantas de lana se destejían, redondeando el vellón de carneros distantes. Los armarios, los vargueños, las camas, los crucifijos, las mesas, las persianas, salieron volando en la noche, buscando sus antiguas raíces al pie de las selvas. Todo lo que tuviera clavos se desmoronaba. Un bergantín anclado no se sabía dónde, llevó presurosamente a Italia los mármoles del piso y de la fuente. Las panoplias, los herrajes, las llaves, las cazuelas de cobre, los bocados de las cuadras, se derretían, engrosando un río de metal que galerías sin techo canalizaban hacia la tierra. Todo se metamorfoseaba, regresando a la condición primera. El barro volvió al barro, dejando un yermo en lugar de casa." ¿Cuál es esa "condición primera" de las cosas? No se trata simplemente de la restitución del paisaje natural, acaso violentado por el progreso y los artificios que sirven a las necesidades y deseos humanos, porque el paisaje mismo es también el objeto de un deseo, el deseo de corregir la naturaleza demasiado abundante; el paisaje sería en este sentido la transformación de la intensidad en espectáculo. En el cuento de Carpentier asistimos al proceso por el cual la "segunda naturaleza" construida por el hombre desaparece en una naturaleza originaria. Durán -en el texto ya citado- ha creído ver en esto la circunstancia social y política del autor que asiste a un mundo en decadencia, una sociedad colonial condenada a la desaparición⁶. Se trata, por cierto, de una lectura posible y hasta necesaria si nos preguntamos por las con-

⁶ "Por una parte, nostalgia del pasado, de una vida elegante, lujosa, sin grandes preocupaciones —hasta el final de la misma— y por otra una crítica velada, en sordina, a las circunstancias y la sociedad que han hecho posible esta vida." Op.cit., pp. 82-83.

diciones históricas en las que surge una escritura como ésta. Sin embargo, nos interesa especialmente reflexionar aquí las características propias del *universo* que se constituye en la poética neobarroca, en que el referente extra literario (las circunstancias y motivos presentes en la vida particular del autor) queda subsumido en las operaciones y en la reflexión a las que el autor somete los recursos representacionales heredados. El resultado de esto es la constitución de un mundo autónomo, máximamente exigente.

La posibilidad del viaje a la semilla, es decir, la posibilidad de una involución del tiempo como la que aquí se pone en obra, consiste en proponer un universo en el que las obras humanas, construidas —ya que no creadas— con una materia prima en principio trascendente, permanecen en relación con la materia de la que un proceso técnico o natural las hizo emerger (ya que, por ejemplo, no sólo los guantes de gamuza se llenan de pelos, también las aves vuelven al huevo). Es esta una propiedad del *universo inmanente*, en el que prima una relación de *continuidad* entre todas las cosas y entre todos los órdenes o dimensiones de la existencia. Considerando esto, podría decirse que el cuento de Carpentier no es tanto la propuesta estética de un acontecimiento “maravilloso”, sino más bien una lectura de la temporalidad lineal que gobierna el curso de las cosas en un mundo cuyo conocimiento e interpretación están determinados por órdenes trascendentes.

En este universo, grabado por la impronta de la finitud, uno de los elementos trascendentes por antonomasia es precisamente el *tiempo*. En un sentido, la reversión del curso temporal de las cosas tal como ocurrieron no es posible porque los hechos ya acontecidos están en un tiempo pasado, en un presente que no es el de ahora y con el cual, por lo tanto, no es posible relación alguna. El presente-pasado está *absolutamente separado* del presente-actual, pero esto no se debe simplemente a que se trata de acontecimientos que corresponden a distintos tiempos, sino al hecho de que *lo pasado ya no acontece*. Es decir, en sentido estricto, lo pasado ya ha perdido toda relación con el tiempo (entendido éste no sólo como la dimensión en la que las cosas transcurren, sino ante todo en donde acontecen). ¿Significa esto que sólo el presente guarda relación con el tiempo? Si así fuera, ¿en qué consiste esa relación actual entre el tiempo y las cosas? En el presente las cosas ingresan en el pasado, el ahora es precisamente

cuando las cosas comienzan a dejar de tener que ver con la existencia de subjetividades individuales, que pasan entre las cosas. Éstas no pueden aferrarse al presente de la misma manera que la existencia subjetiva no puede aferrarse mediante las cosas (de su propiedad, de su deseo, de su gusto) al presente y entonces lograr permanecer.

En un mundo trascendente, las cosas no son del tiempo. Como si viajando en un tren veloz, dijéramos que las cosas al otro lado de la ventanilla sólo acontecen en el presente cuando por un instante coinciden frontalmente con el pasajero que observa hacia fuera. Observa el ingreso de todo en el pasado, sin tiempo. Dicho de otra manera, acaso más precisa, el tiempo no está en las cosas, sino que corresponde más bien a eso que Kant denominó el “sentido interno” de la subjetividad. Este es un tiempo trascendente, posible de ser concebido linealmente y proyectado hacia el futuro precisamente porque carece de todo contenido, no tiene objetos, no es del mundo en el que los individuos nacen, viven y mueren. Y debido a esa trascendencia del tiempo el orden biográfico de la existencia es ese: nacer, vivir y morir. Lo que el “Viaje a la semilla” propone, como condición del verosímil de su ficción, es un universo en el que el tiempo está en las cosas mismas, y por lo tanto, en un sentido que nos resulta absolutamente extraño, las cosas siguen aconteciendo. Es más, podría decirse que se trata de un universo en el que —debido a esta propiedad inmanente del tiempo— sólo hay acontecimientos, no existen sustancias (sub-stare). Por eso que hacia el final del viaje, los objetos en su identidad determinada han comenzado a desaparecer para Marcial, cuya relación más que nunca sensible con el mundo, ya no requiere de los sentidos. Como si los sentidos como órganos de percepción de las cosas fuesen el efecto de una territorialización de la sensibilidad. Es lo que proponemos denominar un “mundo adjetivo”.

Un mundo-adjetivo está constituido sólo por acontecimientos, cualidades y características, accidentes y contingencias. Mundo cuya intensidad lo dispone por entero a los sentidos en un continuo cuyo curso sostenido no permite descansar el pensamiento en lo que las cosas “son”, de una vez y para siempre. De allí entonces que “asistir”, como Marcial, a la involución del mundo exige padecer la disolución de la propia subjetividad autoconsciente (no permanece, como el viajero en el tren, igual a sí mismo). Pero este mundo es en sentido estricto estético, se constituye por obra de una poética a la que deno-

minamos “barroca”. Esto significa que no puede ser simplemente descrito por el lenguaje del autor, permitiéndole al lector ver a través de ese lenguaje, sino que —como lo señalamos al comienzo de este análisis— la escritura misma es el cuerpo de ese mundo-adjetivo. La relación interna de las cosas con el tiempo, relación en virtud de la cual toda metamorfosis es posible, es precisamente la relación interna (no trascendente) entre la escritura misma y el mundo que en ella emerge para el lector-espectador. La poética de este cuento no corresponde, pues, a lo “real maravilloso” ni al “realismo mágico”, porque el relato opera sobre la naturaleza física de las cosas. El efecto de *desconcierto*, propio de lo fantástico⁷, recorre todo el cuento, de principio a fin. Insistimos en que no se trata sólo del desconcierto producido por la relación de hechos naturalmente imposibles, sino que el texto logra *poner ante los ojos* lo imposible.

“Viaje a la semilla” es en sentido estricto un *relato del tiempo*, no nos cuenta algo que hubiese ocurrido en el tiempo, sino que corresponde más bien a una dimensión en que el tiempo, precisamente como ya *acontecido*, ha penetrado las cosas y los acontecimientos que ahora están, a su vez, hechos de tiempo. Ahora bien, esta narración sólo es posible con respecto a una historia que transcurre en reversa.

En la última escena del cuento de Carpentier se restituye el mundo del curso lineal del tiempo, lanzado hacia un futuro sin final. Los obreros encontraron acabada la destrucción de la casa y ahora des-ocupados, sentados en un parque, caen en la melancolía propia de los que padecen el curso del tiempo sin objetos: “el sol viajaba de oriente a occidente, y las horas que crecen a la derecha de los relojes deben alargarse por la pereza, ya que son las que seguramente llevan a la muerte.”

⁷ “Mientras la presencia de lo natural y lo sobrenatural produce en la literatura fantástica un universo de ficción desconcertante y ambiguo, el del realismo mágico es por el contrario armonioso y coherente, pues aquí lo racional y lo irracional configuran el conjunto de la realidad, en una síntesis o superación de contrarios que nos recuerda el dictamen de Umberto Eco sobre la estética posmoderna (...)” Darío Villanueva y José María Viña Liste: *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual. Del “realismo mágico” a los años ochenta*, op. cit., pp. 39-40.

III. Borges y el barroco

“Nadie pensó que libro y laberinto
eran un solo objeto”

Jorge Luis Borges, *El jardín de los senderos que se bifurcan*.

La obra de Borges, especialmente su narrativa, nos sugiere habitualmente una relación con el barroco. En efecto, los laberintos, las bibliotecas, los universos que se multiplican al interior de las perspectivas que los constituyen, los espejos, el despliegue de una erudición en que las citas y referencias bibliográficas parecen desplazar a la realidad misma, etc., son todos elementos que encontramos en el barroco europeo, y el adjetivo “barroco” nos pareció más de una vez adecuado para nombrar nuestra seducción por la narrativa del autor argentino. Sin embargo, no nos resulta del todo claro el sentido de esa relación, si es que la hay. Así, este capítulo bien podría haberse titulado —de un modo más restringido— con una interrogante, a saber: “¿Es Borges un autor barroco?” Pero demasiado pronto habría quedado expuesto el carácter retórico de semejante título, pues nos parece que la obra de Borges no puede ser considerada como “barroca” y mucho menos “neobarroca”. No obstante ello, consideramos pertinente abordar esa relación —aunque sucintamente—, pues contribuye a reflexionar acerca de la relación y diferencia entre escritura y “contenido” narrativo.

“Yo diría —escribe Borges— que el barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura. (...) yo diría que es barroca la etapa final de todo arte, cuando éste exhibe y dilapida sus medios. El barroquismo es intelectual y Bernard Shaw ha declarado que toda labor inte-

lectural es humorística”¹. La escritura barroca sería, pues, aquella que “agota”, “exhibe” y “dilapida” sus recursos. Pero ¿se trata acaso de operaciones diferentes? Se pueden distinguir pero no separar, y esto precisamente es lo que nos interesa aquí, porque su sentido es, en los tres casos, la disolución del contenido narrativo. Esto es lo que ocurre cuando, agotada, exhibida o dilapidada emerge la escritura como *recurso*. Borges dice que tal estilo “linda con su propia caricatura”, porque ha extremado sus posibilidades (en eso consiste la técnica del caricaturista: extremar los gestos y rasgos, hasta hacer coincidir el rostro con todo lo que éste podría llegar a ser, lleva el rostro al límite de sus posibilidades). Pero para Borges hacer emerger los recursos narrativos trae consigo necesariamente el fin de la literatura: “la pasión del tema tratado manda en el escritor, y esto es todo. (...) La economía prosódica no es menos forastera del arte que la caligrafía o la ortografía o la puntuación (...)”². Es decir, el contenido, el tema no debe estar subordinado a la exploración estética y analítica de los recursos —aún cuando Borges es consciente de esta tendencia en la literatura contemporánea³—, porque eso sólo podría ocurrir *después* de la literatura.

Si, por una parte, asumimos la demanda fuertemente “narrativa”, “contenidista” de Borges y, por otra parte, atendemos a la situación límite a la que efectivamente la literatura se enfrenta en el siglo XX (que admite en propiedad el nombre de “vanguardia”), entonces nos vemos necesariamente conducidos a la hipótesis de que Borges hace de esos problemas *temas narrativos*. Por eso es que sus relatos pertenecen inequívocamente al género de la ficción. Ésta es la manera en que Borges interroga las posibilidades de la literatura, sin llevar esas posibilidades al límite, y la clave para este trabajo es —nos parece— permanecer en la ficción. Por ejemplo, en *El jardín de los senderos que se bifurcan* (considerado por algunos como el cuento más importante escrito en lengua española en la literatura contemporánea), encontramos la siguiente frase: “—Antes de exhumar esta carta, yo me había preguntado de qué manera un libro puede ser infinito”⁴.

Resulta totalmente verosímil conjeturar que la pregunta por la posibilidad de “un libro infinito” es una cuestión que el mismo Borges se ha planteado. Ha propuesto este problema *a la literatura*, para ser respondido —si se nos permite la fórmula— no “con” la literatura, sino en la literatura, al interior de los límites de ésta. He aquí la ficción. ¿Cómo puede lograr semejante cosa, esto es, tocar los límites sin franquearlos? Borges ingresa la pregunta misma en la ficción, haciendo incluso de la filosofía un recurso narrativo.

En cierto sentido, Borges suprime toda exterioridad al texto literario, desarrollando de manera ejemplar la autonomía de la obra, pero esto no nos autoriza a calificar su escritura como “barroca”. El referente intra-textual borgeano no debe inducirnos a error en este punto. Por ejemplo, leemos: “Sarduy tanto como Borges nos enseña repetidamente que no hay realidad fuera del texto; captar o pretender captar una realidad extra-textual es inútil, no lleva a ningún lado”⁵. A una primera consideración no podemos sino estar de acuerdo con esta afirmación. Sin embargo, en Sarduy —especialmente en *Cobra*— toda realidad trascendente ha sido textualizada, por lo que difícilmente el texto puede ser catalogado como ficción; en cambio, en Borges lo que no ha quedado afuera del texto es *la pregunta* misma —explícita o implícita— que desencadena la producción del artificio (como ficción). Borges la ha hecho ingresar, y por lo tanto la pregunta conserva en la ficción el poder lógico del cual es portadora. Clave nos parece aquí la diferencia entre *textualizar* (Sarduy) y *ficcionar* (Borges).

Se trata en ambos casos de una operación de la escritura sobre un real, esto es, sobre algo que está en cierto modo más allá de la escritura, pero que no podría denominársele sin más como un “referente” de ésta, porque no pre-existe en esa condición, sino que es dispuesto como tal precisamente por el signo. Entonces, textualizar y ficcionar tendrían desde ya en común el hecho de que tienen un carácter *manifestativo*, pues producen un cuerpo escritural a un real que de otra manera no ingresaría en el lenguaje⁶. Si la ficción implica

¹ *Historia Universal de la infamia*, prólogo a la edición de 1954, Alianza, Madrid, 1971, p. 9.

² “La supersticiosa ética del lector”, en *Discusión*, Alianza, Madrid, 1980, p. 42.

³ “ya no van quedando lectores, en el sentido ingenuo de la palabra, sino que todos son críticos potenciales.” *Ibíd.*, p. 40.

⁴ En *Ficciones*, Emecé, 1976, p. 96.

⁵ Suzanne Jill Levine: “Borges a *Cobra* es Barroco. Exégesis”, en *Severo Sarduy*, varios autores, Fundamentos, Madrid, 1976, p. 96.

⁶ Operan, pues, como la tachadura heideggeriana, que en sentido estricto no es palabra tachada (invalidada, falseada), sino *la palabra misma como tachadura*, que da cuerpo finito a aquello que nombra de manera impropia (la tachadura gráfica sobre la palabra explicita la tachadura que la palabra ya es).

que el ingreso del real en el lenguaje debe someterse a condiciones de referencialidad o verosimilitud puestas por el texto, entonces, en general, la producción del signo exige un proceso de ficción. El asunto puede sintetizarse incorporando el concepto de *representación*: “no hay posibilidad de representación de nada ajeno al discurso mismo, de lo que se deduce una doble consecuencia: por una parte, el discurso es la representación de sí y, por otra, la ficción es la condición de posibilidad de todo discurso”⁷. Sin embargo, la representación como tal sólo puede estar referida a algo que no es ella misma, de lo contrario asistiríamos al contrasentido de una “representación” en la que nada se representa (el mismo contrasentido de una “ficción” en la que nada se ficciona). Los elementos que constituyen el texto se articulan *entre sí*, produciendo la referencia, lo cual supone que esa articulación es en cada caso finita, pues un signo cuyo cuerpo no terminara nunca de articularse no cumpliría la referencialidad. Pues bien, podría decirse que la *ficción* como género de escritura se constituye precisamente a partir de esa finitud del cuerpo del signo. Borges se somete a esa finitud en su escritura, la escritura dispone para el lector la gravedad del *tema*, y esto lo hace un escritor clásico, porque su interés no apunta a experimentar con los límites del lenguaje⁸. Y podría pensarse que esto se debe a que los límites del lenguaje no le pertenecen a la literatura, porque llegando a los límites, es decir, comenzando a trabajar con sus propios recursos procediendo a “dilatápidarlos”, lo que resultaría no es literatura. Los tropos, la ortografía, la gramática, etc., son parte del procedimiento de la escritura, pero no de la literatura. Borges se refiere a esto con precisión: “Los que adolecen de esta superstición [del estilo] entienden por estilo no la eficacia o la ineficacia de una página, sino las habilidades aparentes del escritor: sus comparaciones, su acústica, los episodios de su puntuación y de su sintaxis”⁹. No deja de ser en principio paradójico lo

que proponemos, dado que lo infinito y lo ilimitado se cuentan entre los temas recurrentes de Borges. El punto es que si el texto literario no refiere una realidad externa, entonces necesariamente se conduce reflexivamente hacia sus propios recursos, en una suerte de desmontaje permanente del irreducible efecto de trascendencia. A menos que el texto literario produzca su propia trascendencia inmanente, que es lo que ocurre precisamente con lo que se denomina propiamente ficción. Pensamos que no podría decirse simplemente que el texto neobarroco se vuelve sobre sí mismo anulando toda exterioridad, sino que al exhibir el proceso mismo de producción de sentido y sus recursos, suprime la diferencia entre “interior” y “exterior” del texto o, dicho de otra manera, *dispone la escritura en el exterior* (que es lo que hace también con el lector, al que expulsa de la interioridad idealista de la ficción clásica).

Es interesante considerar el equívoco de calificar a Borges como escritor barroco. A Levine, por ejemplo, le parece clara la relación, incluso aproximándolo a la novela *Cobra* de Sarduy: “En ambos, Borges y Sarduy, el vacío o ‘el horror vacui’ es la ‘imagen fantasmática’ que les impulsa a crear ‘la obra barroca visible’”¹⁰. En efecto, podemos proponer hipotéticamente que existe un *vacío* a partir del cual Borges produce su obra. Ese vacío es el *medium* que hace posible aquellas ficciones cuyo asunto es lo infinito, en todo caso lo desmesurado. Pero ¿cómo se desarrolla el lenguaje en ese vacío? En “La biblioteca de Babel” leemos: “Cuando se proclamó que la Biblioteca abarcaba todos los libros, la primera impresión fue de extravagante felicidad. (...) El universo estaba justificado, el universo usurpó las dimensiones ilimitadas de la esperanza”¹¹. Es decir, no es la voluntad de sentido de los hombres lo que alcanza la estatura del universo, sino al revés, el universo llega a corresponder a la esperanza humana, porque como biblioteca *el universo entero se ha hecho lenguaje*; recordemos que el cuento se inicia con la frase: “El universo (que otros llaman la Biblioteca) (...)”. Pero esto no significa la arbitraria diseminación del lenguaje en una vastedad infinita, sino que —y esto es lo fundamental— *el lenguaje se ha constituido también como un universo*: una totalidad cerrada sobre sí que comprende *todo lo posible*. El lenguaje

⁷ Roberto Ferro: *La ficción. Un caso de sonambulismo teórico*, Biblos, Buenos Aires, 1998, p. 22.

⁸ “El no creyó ni en la novedad ni en la eficacia de los experimentos de lo que ha venido a llamarse modernism (...). Jamás se le habría ocurrido, por ejemplo, escribir un cuento ‘al revés’, como ‘Viaje a la semilla’, de Alejo Carpentier. (...) Borges soslayó el substrato romántico de la vanguardia, por lo que sus escritos tienen una apariencia que no podemos sino denominar clásica.” Roberto González Echevarría: “Borges en ‘El jardín de senderos que se bifurcan’.”, en *Crítica práctica / Práctica crítica*, p. 172.

⁹ “La superstición ética del lector”, en *Discusión*, p. 39.

¹⁰ Suzanne Jill Levine: “Borges a *Cobra* es Barroco. Exégesis”, p. 98. Las expresiones entre comillas han sido tomadas por Levine del ensayo *Barroco y Neobarroco* de Sarduy.

¹¹ “La biblioteca de Babel”, p. 80.

permite pensar de qué manera el universo agota todas las posibilidades. Pero esto implica también que el universo se descompone en esas posibilidades, cuestión que sólo se puede pensar desde la perspectiva de una criatura finita (sensible) que la recorre *hacia el límite*. Y entonces los “posibles” como las “partes” de este universo determinan el verdadero ser del universo. Su esencia es lo posible, pues se trata de un universo exponencial¹². Por cierto, hay en esto una especie de vacío, que produce un *vértigo* en la conciencia finita: “(...) vi en el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo”¹³. El universo no se identifica con la totalidad de las cosas que existen, sino con la totalidad de las *perspectivas posibles* desde donde contemplarlo. Lo posible es más que la sustancia. “Temí que su hijo meditara en ese privilegio anormal y descubriera de algún modo su condición de mero simulacro. No ser un hombre, ser la proyección del sueño de otro hombre ¡qué humillación incomparable, qué vértigo”¹⁴. Vértigo de la conciencia que podría generar un proceso de *autoconciencia* que se proyectara al infinito. “Nosotros, de un vistazo, percibimos tres copas en una mesa; Funes, todos los vástagos y racimos y frutos que comprende una parra. Sabía las formas de las nubes australes del amanecer del treinta de abril de mil ochocientos ochenta y dos y podía compararlas en el recuerdo con las vetas de un libro en pasta española que sólo había mirado una vez y con las líneas de la espuma que un remo levantó en el Río Negro la víspera de la acción de Quebracho”¹⁵. Funes no es un sujeto que entre en una correspondencia uno a uno con el mundo, pues ello implicaría la disolución de su subjetividad y por lo tanto también de su finitud. Pero la memoria de Funes es fotográfica, percibe en todos sus detalles un universo que

está siempre detenido, porque descompone el ser en recortes, sostiene una relación *espacial* con el devenir. No se puede desconocer el imaginario “barroco” al que pertenecen estos motivos, al punto que el universo borgeano bien podría ser calificado como leibniziano. Es más, resulta muy claro el rendimiento filosófico que se puede reconocer en un cuento tan fundamental como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”: “Esa conjetura feliz [propuesta para resolver el problema de la identidad sustancial de las cosas, en la que descansa la propiedad de los nombres, y la pluralidad empírica de los objetos y circunstancias en que se aplican] afirma que hay un solo sujeto, que ese sujeto indivisible es cada uno de los seres del universo y que éstos son los órganos y máscaras de la divinidad”¹⁶. Es decir, la *unidad* interna del universo —en la que se fundamenta la *necesidad* de su existencia— exige pensar que la racionalidad le es esencial, que existe una especie de patrón trascendental de las cosas. Esto es lo que asegura que el universo está completo en su ser, que la nada ha sido vencida. Ahora bien, todo el juego borgeano consiste en determinar esa racionalidad no en función del sentido *narrativo* de las cosas que constituyen el universo, sino en el hecho de que comprenda la totalidad de las posibilidades, la *idea* de un despliegue total de las variaciones posibles. El discurso de Borges, en este aspecto al menos, se inscribe en la tradición racionalista clásica de la modernidad.

Lo anterior nos sugiere incluso un viso de “gnosticismo” en su poética literaria, considerado como un recurso narrativo, independientemente de su filosofía “personal”. La voluntad de sentido del todo, como comprensión de la secreta articulación del universo, es un motivo recurrente de los personajes. Como ocurre en la ciencia moderna, la ficción de Borges “contradice” los parámetros lógicos y físicos de la existencia cotidiana; lo que se ha dado en llamar “el universo borgeano” se constituye con la alteración de la escala del mundo humano. De aquí el *vértigo* que referíamos más arriba, que resulta del abismamiento del individuo que desde su finitud presiente una totalidad cifrada: “A pesar de mi padre muerto, a pesar de haber sido un niño en un simétrico jardín de Hai Feng ¿yo, ahora, iba a morir? Después reflexioné que todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora. Siglos de siglos y sólo en el pre-

¹² “El desciframiento de un texto absoluto (la Biblioteca) equivale en cierta medida asimétrica al desciframiento del cosmos, a la noción de un universo criptográfico heredado de la exegética agustiniana, vertida en las enciclopedias y bestiarios medievales que Borges suele citar en las reformulaciones más o menos secularizadas de Carlyle y Bloy.” Sergio Missana: *La máquina de pensar de Borges*, Lom, Santiago de Chile, 2003, p. 76.

¹³ “El Aleph”, p. 171.

¹⁴ “Las ruinas circulares”, p. 55.

¹⁵ “Funes el memorioso”, p. 113.

¹⁶ “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, en *Ficciones*, p. 26.

sente ocurren los hechos; innumerables hombres en el aire, en la tierra y el mar, y todo lo que realmente pasa me pasa a mí..."¹⁷. No se trata simplemente del privilegio del todo, del ser en su secreta plenitud, en desmedro del espacio y el tiempo finitos y siempre circunstanciales del individuo, sino de que existe *un pasaje*, una vertiginosa relación entre lo particular y el universo, que sólo en virtud de esa relación deviene desmesurado¹⁸. Borges no piensa la totalidad del universo como simple superación y olvido de lo particular, sino al contrario, como la suma ordenada de todas las particularidades, de todas las circunstancias posibles. La esperanza no podría satisfacerse en la disolución del sujeto de esa esperanza, y por lo tanto ésta no puede cumplirse, no puede llegar a su consumación de otra manera que no sea estética, y es aquí en donde opera el racionalismo reconocido en la obra de Borges: el sujeto puede *imaginar las condiciones lógicas* conforme a las cuales la plenitud se cumpliría. La ficción viene a ser aquí un recurso poético del entendimiento, así como la filosofía ha devenido un recurso narrativo de la literatura (porque opera también en ello una lógica de la imaginación)¹⁹.

Un aspecto cuya consideración resulta esencial al interrogar por la relación entre Borges y el barroco, es el carácter en principio "innecesario" del universo que se despliega de esa manera. En efecto, la gigantesca Biblioteca de Babel, el infinito jardín de senderos que se bifurcan, el caudal de imágenes que percibe y retiene Funes, la lotería de Babilonia, etc., describen virtualmente un universo estallado, diseminado en múltiples, acaso infinitos detalles, perspectivas, fragmentos, escorzos, circunstancias. Un *universo magnífico e inútil* a la vez, que pareciera constituirse con su derroche. ¿No sería éste un

¹⁷ "El jardín de senderos que se bifurcan", en *Ficciones*, p. 88.

¹⁸ Si sólo existiese el presente, recortado sobre sí mismo, entonces el universo quedaría sin sentido. El tiempo en su concepción cronológica, como medida en sí misma carente de contenido propio (como tiempo "vacío" en el cual ocurren las cosas), constituye, pues, un problema. Porque separa y aísla en unidades abstractas lo que inscribe cronológicamente, inscribe lo que ya no es del tiempo, y queda por lo tanto sumido en la discontinuidad. De aquí entonces que la *simultaneidad*—como una suerte de especialización del tiempo— puede ser la solución narrativa a ese problema. El verosímil lógico de la simultaneidad ingresa en la ficción.

¹⁹ En este sentido se atribuye habitualmente al mismo Borges aquella sentencia que encontramos en uno de sus narradores ficticios: "Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica. Saben que un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos." En "Tlön, Uqbar, Tertius Orbis", *Ficciones*, p. 23.

elemento "barroco" de la narrativa borgeana? Como ya lo hemos señalado, no basta con reconocer un mundo perspectivado como motivo temático para determinar lo barroco de un texto, es necesario considerar los recursos mismos de construcción del texto. Efectivamente, en varios de estos relatos las caracterizaciones abundan en precisiones cuyo objetivo es abrir para el lector lo inconmensurable: "Borges es conocido por la creación de este tipo de *mise en abîme* [una red de datos puntuales y complejos, 'enciclopédicos'] para subrayar la naturaleza textual de la mayoría de los fenómenos"²⁰. Efectivamente, los datos pueden traducirse en fechas, lugares, citas, etc., y exhibir así el sello de la erudición, sin embargo consideramos que el efecto más inmediato que se sigue de aquellas precisiones es el detalle: abisma un mundo que se muestra compuesto por detalles, efecto logrado mediante el recurso de las enumeraciones "incompletas", que sugieren su imposible completitud. Imágenes, citas, recuerdos, percepciones en cierto modo caóticas, que presentan un mundo en vertiginoso proceso de *entropía*: "Funes discernía continuamente los tranquilos avances de la corrupción, de las caries, de la fatiga. Notaba los progresos de la muerte, de la humedad. Era el solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso"²¹. Una precisión desorientadora, referida a un mundo cuya infinita variedad se insinúa al entendimiento moderno, como ocurre con aquella "fantástica enciclopedia china" cuyas categorías parecen *confundirse* con la especificidad de los seres que nombran. Pensamos que las enumeraciones caóticas de Borges tienen el sentido de un mundo estallado en las "visiones" de un sujeto finito, es el plano en que el sujeto asiste virtualmente a su propia diseminación. No señala, pues, la naturaleza textual de los fenómenos, sino más bien su naturaleza *subjetiva*: un mundo experimentado y anterior al disciplinamiento categorial. Un sujeto clásico que ficciona su propia catástrofe, que *ficciona una sensibilidad de la cual no podría ser sujeto*. Pero Borges controla la fuerza de ese universo entrópico en la ficción, nunca ocurre que esa diseminación emerja en su propia escritura. Por eso es que dispuesto ante esa vastedad inconmensurable que se anun-

²⁰ Roberto González Echevarría: "La novela como mito y archivo: ruinas y reliquias de Tlön", en *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, p. 227.

²¹ "Funes el memorioso", en *Ficciones*, p. 116.

cia en los escorzos de un universo cuyo cuerpo infinitesimal se proyecta más allá de lo imaginable, el lector asiste a la constitución de un absoluto inútil, como si el ser se desplegara en un dispendio absurdo de recursos, pero produce también el efecto de una necesidad que consiste en el hecho de que en esa variación que tiende a infinito, se da la plenitud del ser. No se trata de la sustancia "encarnada" en sus variaciones fenoménicas, sino de la *idea lógica* conforme a la cual en un tiempo y en un espacio que está más allá de lo posible para la experiencia humana, el universo se completa.

El cuento "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" es un buen ejemplo de lo que arriba señalamos. Tlön sería —al interior de la ficción— un invento en el país de Uqbar, precisamente la obra de una sociedad secreta (biólogos, ingenieros, metafísicos, astrónomos, etc.), "dirigidos por un oscuro hombre de genio". Es decir, se indica ante todo que Tlön es una *idea*, y por lo tanto cuando en la historia se investiga su posible existencia, lo que se está planteando es la pregunta por *la existencia de lo posible*. La existencia de Tlön es, por lo tanto, de índole *lógica*, y la información que en el cuento se nos entrega respecto a ese mundo puede interpretarse como referida a la posibilidad de habitar un mundo lógico. De esta manera se puede entender la siguiente observación acerca del lenguaje en Tlön: "la célula primordial no es el verbo, sino el adjetivo monosilábico. El sustantivo se forma por acumulación de adjetivos"²². Es como si los habitantes de ese país fuesen conscientes de la naturaleza puramente lógica de su mundo, y por lo tanto la realidad de ese mundo es ella misma lógica o, si se quiere, verosímil. Lo que Borges propone en este cuento es un mundo cuya existencia se fundamenta exclusivamente en la posibilidad, por eso elimina la sustancia de las cosas, porque el mundo de Tlön es mental, existe sólo en el tiempo (el sentido interno del sujeto moderno): "El mundo para ellos no es un concurso de objetos en el espacio; es una serie heterogénea de actos independientes. Es sucesivo, temporal, no espacial. No hay sustantivos en la conjetural *Ursprache* de Tlön, de la que proceden los idiomas "actuales" y los dialectos: hay verbos impersonales, calificados por sufijos (o prefijos) monosilábicos de valor adverbial"²³. Casi se po-

dría decir que se trata de un mundo que no necesita ser real para existir, o mejor dicho, que ingresa en la realidad por el poder de su validez lógica. En el cuento este hecho insólito se señala explícitamente: "la realidad cedió en más de un punto. Lo cierto es que anhelaba ceder. (...) ¿Cómo no someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado?"²⁴. El orden de la idealidad penetra el mundo concreto de los seres humanos, pero ese mundo ideal ha sido construido desde el mundo del lado de acá, es la *idealización de la realidad* llevada a cabo por una sociedad secreta de sabios, pero en ese mundo sus habitantes —precisamente porque carecen de sustantivos— no saben de la "realidad", existen como el doble desmaterializado de este mundo. El cuento propone una hipótesis para resolver el problema de la identidad en Tlön: "Esa conjetura feliz [propuesta para resolver el problema de la identidad sustancial de las cosas, en la que descansa la propiedad de los nombres, y la pluralidad empírica de los objetos y circunstancias en que se aplican] afirma que hay un solo sujeto, que ese sujeto indivisible es cada uno de los seres del universo y que éstos son los órganos y máscaras de la divinidad"²⁵. El doble no es la idealización esquemática del mundo real, no es el resultado de una suerte de purificación de los detalles y desviaciones innecesarias, sino que, por el contrario, el orden trascendente se constituye justamente con la repetición del orden de los fenómenos²⁶.

En sentido estricto no existen dos mundos en Borges, el de lo ideal y el mundo empírico de los seres humanos de carne y hueso, el mundo del orden mismo y el mundo de la facticidad. Este es un

²⁴ *Ibíd.*, p. 33.

²⁵ *Ibíd.*, p. 26.

²⁶ Al final de "La Biblioteca de Babel" se indica que, dado que el número de elementos que constituyen el alfabeto es "veintitantos" y no infinito, el número de volúmenes de la Biblioteca —que resultan del total de combinaciones posibles de esas letras— es muy grande, pero no infinito. Se propone que allí en donde los volúmenes se acaban, toda la biblioteca comienza de nuevo "en el mismo desorden". Con esta repetición se transforma en El Orden. "Mi soledad se alegra con esta elegante esperanza", dice el narrador. La repetición total, que inscribe lo particular, se distingue radicalmente de la "multiplicación", criticada al inicio de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", a propósito de las figuras del espejo y la cópula sexual porque multiplican a los hombres. Se diferencian, pues, como la idealidad del espectro (duplicación innecesaria). Ocurre como si en el caso de lo humano una consecuencia de la repetición sea la de privar a los gestos y palabras de la necesidad de la circunstancia, como leemos hacia el final de "Funes el memorioso": "Pensé que cada una de mis palabras (que cada uno de mis gestos) perduraría en su implacable memoria; me entorpeció el temor de multiplicar ademanes inútiles." *Ficciones*, p. 117.

²² "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", en *Ficciones*, p. 21.

²³ *Ibíd.*, p. 20.; "los hombres en ese planeta conciben el universo como una serie de procesos mentales, que no se desenvuelven en el espacio sino de modo sucesivo en el tiempo." *Ibíd.*, p. 22.

tema muy recurrente en Borges²⁷. Pero en el texto mismo, esto es, en la escritura de Borges, *el orden no penetra el mundo*, pues ello provocaría un efecto apocalíptico en el texto: el plan, el secreto, la lógica total y desmesurada *realizándose*. Pero esto no puede ocurrir literalmente, es decir, no existe la posibilidad de presentar *narrativamente* la realización de las categorías sin conducirse al género fantástico: “los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas”²⁸.

Si el significante tomara el lugar de las cosas, estaríamos en presencia efectiva de la textualización del mundo (la sugerencia de Echevarría), produciéndose entonces una catástrofe universal del sentido. Pero, pensamos, no es esto lo que ocurre en la narrativa de Borges. Por el contrario, el sentido de la historia, en cada caso, es mostrar que ese orden absoluto e ideal ya existe en el mundo tal como lo conocemos, en gigantesca variedad e “inutilidad”. Un cuento que pone en ejecución precisamente esta tesis es “La lotería de Babilonia”. El razonamiento conjetural en torno al azar —que se desarrolla *al interior de la ficción*— va progresivamente mimetizándose con la realidad, y entonces se produce la paradoja de que el momento en que el lector puede reconocer la posibilidad de que una cierta lógica haya penetrado hasta el más mínimo detalle de la realidad concreta de los hombres, es también el momento en que esa lógica ha tomado cuerpo en lo innecesario. El tema del cuento es la lotería de Babilonia, cuya operación decidía ciertos eventos en la ciudad, sometiendo al “verdicto” del azar. Pero se juzga absurdo que el azar determine sólo algunos eventos y no todos, y entonces se decide ampliar el dominio de los hechos que así debían resolverse: “Si la lotería es una intensifi-

²⁷ “Acaso un arquetipo no revelado aún a los hombres, un objeto eterno (para usar la nomenclatura de Whitehead) esté ingresando paulatinamente al mundo; su primera manifestación fue el palacio; la segunda el poema. Quien los hubiera comparado habría visto que eran esencialmente iguales.” “El sueño de Coleridge” en *Otras Inquisiciones*, p. 25.

²⁸ “Del rigor de la ciencia”, en *El hacedor*, Alianza, Madrid, 1980, 43-44.

cación del azar, una periódica infusión del caos en el cosmos ¿no convendría que el azar interviniera en todas las etapas del sorteo y no en una sola? ¿No es irrisorio que el azar dicte la muerte de alguien y que las circunstancias de esa muerte —la reserva, la publicidad, el plazo de una hora o de un siglo— no estén sujetas al azar?”²⁹. Como señalábamos más arriba, el orden del azar comienza a confundirse con el estado habitual de los asuntos humanos. Es decir, se confunde la introducción del orden en el mundo con la introducción del azar, pues siendo el orden pensable como absoluto, su nombre más propio no puede sino ser el del azar. El resultado no es la hipotética naturaleza ilógica del mundo, sino al contrario, la posibilidad de que los acontecimientos sean gobernados por una lógica absoluta que excede los límites de la comprensión humana. El razonamiento —conducido por una voluntad de precisión delirante— usurpa vertiginosamente la realidad de los hombres hasta lo más recóndito. Pero, insistamos, no se trata de que en algún punto del relato mismo el orden haya *comenzado* a penetrar la realidad, pues en sentido estricto el relato no hace acontecer el orden en la ficción, sino el pensamiento conjetural; es la filosofía que ha devenido recurso narrativo. El cuento ha sido construido por Borges con un gran rigor conceptual. El orden que trae la lotería al mundo no puede consumarse, pues es precisamente esa voluntad de administrar los acontecimientos —aunque sea bajo la figura del azar—, la que despliega la realidad en su esencial infinitud: “En la realidad *el número de sorteos es infinito*. Ninguna decisión es final, todas se ramifican en otras. Los ignorantes suponen que infinitos sorteos requieren un tiempo infinito, en realidad basta que el tiempo sea infinitamente subdivisible, como lo enseña la famosa parábola del Certamen con la Tortuga”³⁰. Pero la otra posibilidad —como ya lo sugeríamos— es que ese orden absoluto ya se encuentre realizado, que la realidad en su devenir sea en cada momento el *resultado* del azar, de manera que la disyuntiva es extrema: no hay ningún orden para los acontecimientos o para cada acontecimiento hay un motivo (que tiene que ver con el azar que lo *pre-determina*, no con su sentido)³¹. El azar de la lotería opera, sin

²⁹ “La lotería de Babilonia”, en *Ficciones*, p. 62.

³⁰ *Ibid.*, p. 63.

³¹ “Este funcionamiento silencioso, comparable al de Dios, provoca toda suerte de conjeturas.” *Ibid.*, p. 65. Se trata, por cierto, de las mismas conjeturas que provocan las

embargo, como un conjuro del azar "natural" que parece gobernar los asuntos humanos, y el triunfo del primero sobre el segundo consiste precisamente en que no sea posible comprobarlo, porque la realidad es de naturaleza infinitesimal³².

La Biblioteca que contiene todos los libros posibles, el azar que rige todos los acontecimientos, etc., son realidades descomunales a la vez que inútiles. Sin embargo tienen como sentido el orden, no porque simplemente repiten algún aspecto de lo real, sino porque en su repetición comprenden la *totalidad de variantes posibles*. Es decir, se trata de un arquetipo que se "reconstruye" en cada caso conforme a un principio lógico, procedimiento que permite extraer esa totalidad del real, al modo de una proyección. Algo en cierto modo diferente ocurre con el proyecto insólito de uno de los personajes más emblemáticos de la narrativa borgeana: Pierre Menard. "Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran —palabra por palabra y línea por línea— con las de Miguel de Cervantes"³³. Trabajo de escritura absolutamente inútil, diríamos. Porque el sentido de la escritura de autor se pierde en este ejercicio de repetición. Sin embargo, lo fundamental aquí es el propósito y las condiciones que lo harían lógicamente verosímil. En efecto, dado el supuesto de que "todo hombre debe ser capaz de todas las ideas"³⁴, bastaría —como se indica en el cuento— que Menard fuese inmortal para que le fuese *posible* realizar su propósito algún día. Así, la empresa parece no sólo realizable, sino en cierto sentido ya realizada, porque lo que se ha propuesto es volver a escribir el *Quijote*, y allí está el libro para "ensayar" nosotros la lectura de Menard como autor: "¿Confesaré que suelo imaginar que la terminó y que leo el *Quijote* —todo el *Quijote*— como si lo hubiera pensado Menard?"³⁵. Entonces, ¿cómo se diferenciaría el *Quijote* de uno y otro? Sólo en el hecho de tener presente en particular la autoría de uno o de otro.

consideraciones en torno a la existencia o inexistencia de Dios y su relación con lo humano. En todo caso, el supuesto es que el mundo tal como existe está en orden, un orden que se "esconde" en la realidad misma, de allí que mapa perfecto —en el relato más arriba citado— debía corresponder exactamente a la realidad hasta coincidir con ésta.

³² El concepto de infinitesimal se aplica a una cantidad *infinitamente pequeña*, lo cual significa que tiene como límite cero, pero se trata del límite de una tendencia: lo infinitesimal *tiende infinitamente a cero*, por lo que nunca puede llegar a cero.

³³ "Pierre Menard, autor del *Quijote*", en *Ficciones*, pp. 39-40.

³⁴ *Ibid.*, p. 46.

³⁵ *Ibid.*, p. 41.

Ambos textos, el de Cervantes y el de Menard, son idénticos, pero se señala que "el segundo es casi infinitamente más rico". Y aquí encontramos en el texto de Borges una operación destinada a hacer posible semejante ejercicio de lectura para el lector del cuento. Borges repite dos veces, sin variar nada, un pasaje del *Quijote*. Ha intervenido de esa manera la lectura del *Quijote*, y analiza incluso las diferencias entre ambos *Quijotes* que son el mismo: "es vívido el contraste de los estilos. El estilo arcaizante de Menard —extranjero al fin— adolece de alguna afectación. No así el del precursor, que maneja con desenfado el español corriente de su época"³⁶. El sorprendente personaje no quiere escribir *como si fuese* Cervantes, sino escribir el *Quijote*, y la diferencia que lo constituye como autor es su pertenencia a la época actual.

Permitásenos referir el siguiente caso de falsificación para terminar de entender, por contraste, la operación de Borges en este cuento. A comienzos de los años cuarenta, un pintor holandés, Hans Van Meergeren, resentido por la indiferencia de los críticos con respecto a su obra, decidió pintar una serie de cuadros como si fuesen originales del célebre pintor del siglo XVII Jan Vermeer. Los cuadros fueron vendidos a los nazis como auténticos (ganando en total 4 millones de dólares) y luego de terminada la guerra, descubierta la venta de Meergeren, éste fue enjuiciado por traición. En su defensa tuvo que demostrar que no eran originales pintando él mismo, en el tribunal, un cuadro en el estilo de Vermeer (cuadro que según se sabe no terminó). La acusación se cambió por la de "falsificador". Meergeren murió antes de cumplir la condena de un año de prisión. Al margen de las circunstancias efectivamente delictivas, la maestría de este "falsificador" (autor de obras repartidas por todo el mundo atribuidas a Vermeer) nos plantea el problema de por qué no se puede pintar como Vermeer en el siglo XX. En qué sentido no es posible hacer una obra que ya está hecha. Al final lo decisivo es "el estilo", la conciencia actual con respecto a éste lo transforma en una "cita", de manera que la "obra" no es la obra, sino el gesto de citar, la exposición irónica del procedimiento³⁷.

³⁶ *Ibid.*, p. 45.

³⁷ "Van Meergeren habría podido ser un mejor pintor en el siglo XVII que en el XX. Infortunadamente, ese estilo, en el que podría haber florecido, sólo podía ser 'mencionado' en su propio tiempo y no 'usado'. Podía haberlo hecho, pero pretende usarlo como Vermeer —o sea, como un falsificador." Arthur C. Danto: "Modalidades de la historia: posibilidad y comedia", en *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 1999, p. 214.

Sexta parte
Posmodernidad y neobarroco:
Calabrese y Sarduy

I. Posmodernidad y neobarroco: Calabrese y Sarduy

“Si existe expansión, debe ser posible
asignar a este proceso un comienzo;
si hubo comienzo, ¿cómo no imaginar que
llegará también el fin?”

Evry Schatzman: *La expansión del universo*.

Omar Calabrese y Severo Sarduy han contribuido significativamente al desarrollo del concepto de neobarroco, aunque desde concepciones muy diferentes entre sí en algunos aspectos fundamentales. Mientras el primero se interesa en aquellas dimensiones y operaciones que permiten conjeturar un patrón cultural dominante, el segundo enfatiza más bien los posibles rendimientos críticos de las prácticas estéticas neobarrocas. Ambos, sin embargo, atribuyen gran importancia a los efectos que han tenido sobre la cultura los progresos de las ciencias de la naturaleza, poniendo en cuestión la escala cotidiana de percepción y comprensión de los fenómenos. Es decir, la ciencia moderna en la actualidad nos da noticias de una realidad que acontece en cierto modo *más allá del mundo de los sentidos*. Pero esto no significa solamente la posibilidad de pensar objetos que trascienden la representación, sino que pone en cuestión el principio moderno de la unidad de la subjetividad, unidad que resultaba de una perfecta correspondencia entre el sujeto y el mundo como horizonte de la experiencia posible. Al respecto, la filosofía de la sensibilidad expuesta por Kant en la primera parte de la *Crítica de la Razón Pura*, permite entender precisamente de qué manera para la filosofía moderna la posibilidad de un mundo “familiar”, esto es, la posibilidad de que la subjetividad pueda *hallarse* entre las cosas, es algo que no depende sólo del entendimiento o de ciertas “concepciones” de

mundo, sino que es un proceso que se inicia en la misma sensibilidad. Como se sabe, Kant determinó que el espacio y el tiempo eran formas puras de la sensibilidad, pero lo que nos interesa aquí es el hecho de que la sensibilidad pueda ser pensada como una *capacidad* (no como mera pasividad) y que ello implica la impronta de la finitud. Detengámonos preliminarmente en este tema.

La idea sistemática de una *estética trascendental* en Kant viene dada por la necesidad de pensar que el conocimiento de los objetos (en tanto que existentes) *comienza* con una afección. El conocimiento refiere los objetos, pero esto no es posible si los objetos mismos no se han “presentado” de alguna manera. Entonces, se infiere de esto que los objetos nos dan noticia de su existencia antes de que podamos decir que disponemos de un conocimiento acerca de ellos, dado que su primera “aparición” no es todavía conocimiento. De esto se infieren dos cosas. Primero. La afección no refiere simplemente una fisiología previamente disponible por parte del sujeto (como si estuviese hablando de la piel, del ojo o del oído, por ejemplo), sino un concepto que ha sido necesario elaborar conforme al objetivo de dar cuenta de cómo ha sido posible el conocimiento. Es decir, esa primera instancia no es una pura pasividad, sino que ha de ser concebida en el sistema como una capacidad. A esto es a lo que Kant denomina *sensibilidad*, “la capacidad (receptividad) de recibir representaciones, al ser afectados por los objetos, se llama sensibilidad. Los objetos nos vienen, pues, dados mediante la sensibilidad y ella es la única que nos suministra intuiciones”¹. Segundo. El que la sensibilidad sea determinada como una “capacidad” no viene dado solamente por la necesidad de que el objeto “ingrese” en un proceso interno de la razón (y por lo tanto es necesario pensar que la subjetividad entra en relación *desde sí* con el objeto, siendo entonces la sensibilidad *relación* y no mera pasiva afección²), sino también porque la idea de que el conocimiento es un proceso interno al sujeto, exige pensar de entrada la *separación* entre el momento en que el objeto es dado y el proceso por el cual éste es conocido³. En efecto, al interior de la misma sensibilidad, Kant establece la diferencia entre la materia y la

forma del fenómeno. Esta distinción nos parece fundamental con respecto a la posibilidad de comprender la sensibilidad como relación: algo ha de ser *dado* para que haya conocimiento, pero no todo lo que hace *posible* al conocimiento puede ser dado. ¿Qué es lo que se entiende aquí por posibilidad? Se trata, por una parte, de que la *diversidad* se ordene en el fenómeno, y es lo que corresponde a la forma. Por otra parte, se trata de que el sujeto pueda conocer el fenómeno a partir del *orden* de la diversidad. Ahora bien, el orden de la diversidad es la posibilidad del conocimiento de lo dado en la sensibilidad sólo en la medida que la diversidad ha sido conformada en el acto mismo de acusar recibo de ella. Es decir, separar la *diversidad* misma con respecto al *orden* que le da forma en el fenómeno corresponde a la necesidad de distinguir, de un lado, la actividad del sujeto y, del otro, el “objeto” de esa actividad. El sujeto aprehende, en cierto modo, su propia actividad conformadora, pero lo hace aplicada ésta sobre un objeto, entonces aprehende el objeto en cuanto constituido por el sujeto. Se distingue aquí la actividad trascendental con respecto a lo trascendente del objeto. No es posible asistir a la distancia originaria entre el sujeto y el objeto, distancia que sin embargo podría acaso ser requerida en la medida en que la experiencia del objeto supone la diferencia entre ambos. Pero desde que ha habido “conciencia” ha habido objetos: la conciencia es contemporánea de lo trascendente, entonces la conciencia se ha anticipado a sí misma. Lo trascendental es precisamente esa anterioridad última que no puede ser sino requerida desde un comienzo, que no pudo ser ella misma asunto de experiencia, porque la conciencia no puede aprehenderse a sí misma si no es como estando ya referida a los objetos. Kant quiere desentrañar este hecho maravilloso y enigmático, que hace posible que yo pueda estar aquí, ante esta mesa, entre los libros, *enfrentado* a vuestra mirada, y no ser esta mesa, esos libros ni vuestra mirada. Kant no está examinando lo que ocurre en la “interioridad” del psiquismo, sino el hecho mismo del mundo. Dicho de otra manera, no examina Kant la razón para ver cómo es posible la ciencia, sino que examina el sentido mismo del mundo para saber cómo es posible su

¹ *Crítica de la Razón Pura*, (traducción de Pedro Ribas), Alfaguara, Madrid, 1998, B 33.

² De donde se seguiría en contrasentido de que habría afección sin que nada resultase afectado al modo de una afección por la existencia de algo externo.

³ Sensación = “efecto que produce sobre la capacidad de representación un objeto por

el que somos afectados”; *Intuición empírica* = “aquella que se refiere al objeto por medio de una sensación”; *Fenómeno* = “el objeto indeterminado de una intuición empírica”; *Materia* = “lo que, dentro del fenómeno, corresponde a la sensación”; *Forma* = “aquello que hace que lo diverso del fenómeno pueda ser ordenado en ciertas relaciones”.

conocimiento. En este sentido, la unidad del mundo se articula en la unidad del sujeto. Ahora bien, esta correspondencia sujeto-mundo, desarrollada por la filosofía clásica del sujeto, es precisamente lo que la estética neobarroca somete a procesos de radical alteración, influida —según nuestros autores— por la ciencia contemporánea. En lo que sigue expondremos, primero, la compleja relación entre ser y aparecer en el orden de la experiencia, y luego las consideraciones de Calabrese y Sarduy respectivamente acerca de este tema.

1. El orden de la experiencia

“Ninguna Teoría del Todo podrá proveer nunca una penetración total. Pues el ver a través de todas las cosas nos dejaría sin ver nada en absoluto”

John D. Barrow: *Teorías del Todo*

Una característica general y constante en lo que nos rodea es el hecho de que todo está cambiando, permanentemente. Las cosas están siempre moviéndose, cambiando de lugar pero también modificando en el tiempo sus propias características, al punto de que a las cosas nada pareciera serles en sentido estricto “propio”. Allí en donde algo parece inmutable, una observación más atenta a los detalles o sostenida en el tiempo nos muestra que el cambio nunca cesa.

Es precisamente esta percepción de una constante movilidad y mutabilidad en las cosas la que ha exigido a la conciencia establecer algo que, por “debajo” del devenir, no esté sujeto al cambio; un ser o una substancia que *en la mente del sujeto* conceda estabilidad al mundo de nuestras percepciones en el que vivimos. Ocurre como si el cambio fuese algo que, si estuviese alojado en el seno mismo del ser de las cosas, no sólo produciría un mundo inhabitable (un mundo que no terminaría nunca de constituirse propiamente como mundo), sino que haría también de ese “mundo” algo impensable. En este sentido el pensamiento necesariamente se proyecta más allá de las apariencias, como si al pensar le fuese en verdad imposible sostenerse en las apariencias, en la condición meramente fenomenal del mundo (pues es forzoso pensar que *en las apariencias “algo” aparece*).

De aquí que los filósofos en la antigüedad afirmaran que el asunto propio del pensar es el ser (llegando casi a afirmar la identidad entre ser y pensar: el ser viene al mundo por el pensar), como si la tarea del pensar fuese el conjuro del devenir.

Pero hay más. En las cosas que nos rodean no sólo constatamos que todo cambia sin cesar, sino también que *todo envejece*, es decir, que el cambio sigue la dirección de un cierto agotamiento. Es precisamente el fenómeno del envejecimiento el que le daría al devenir temporal una dirección *irreversible*: el tiempo pasado no se puede restituir en el presente, mas no porque exista una suerte de tiempo “absoluto” en sí mismo irreversible (como si se tratara simplemente de la imposibilidad de girar en sentido contrario las manecillas del reloj), sino porque el paso del tiempo está grabado en las cosas mismas que se gastan, se agotan, se destruyen. Por supuesto que a este envejecimiento podemos oponer el constante renacer de las cosas y en este sentido aquél sería sólo relativo (por ejemplo, cuando consideran los “ciclos” en virtud de los cuales las posiciones, los estados, los equilibrios, etc., entre las cosas se rompen sólo para volver a establecerse en otro momento): alguien muere, alguien nace en ese mismo instante. Pero esto supondría que los fenómenos de nacimiento y muerte tienen lugar al interior de una totalidad cuyo ser se sostiene más allá de esos mismos fenómenos, una realidad que no ha nacido y que, por lo tanto, no morirá. Sin embargo, *el universo también envejece*: “no es sólo el girar de los planetas, los satélites y el mismo girar de la tierra sobre sí misma los que dan movimiento al firmamento. Las estrellas se marchan y parecerían destinadas a hundirse en el espacio sin fin”⁴. La cuestión acerca de por qué existe el cambio debería conducirnos también a comprender el proceso mismo de envejecimiento que observamos en todo cuanto existe, en la medida en que entendamos que la muerte de algo, el fin de su existencia, es el momento en que cesa todo cambio. La muerte sería la última modificación después de la cual ya no será posible ninguna otra modificación.

Todo cambio implica *energía*. “Energía es todo aquello que puede ser transformado en movimiento o todo aquello en lo cual el movimiento se transforma”⁵. La energía es algo que está en la materia, y en

⁴ Vittorio Silvestrini: *Qué es la entropía*, Norma, Bogotá, Colombia, tercera reimpre-
sión, 2000, p. 8.

⁵ *Ibid.*, p. 10.

ella se acumula, se transforma, hace que algo cambie de posición pasando ella misma de un sistema a otro, se libera, etc. En este sentido, la energía es la vida de todo cuanto existe. Si por un momento identificáramos el *ser* con el *devenir*, entonces tendríamos que conceder que el ser del universo es la energía, a la que observamos siempre en un estado y situación determinadas, pero que existe más allá de estas determinaciones, pues es aquello que, transformándose, pasa de una forma de materia a otra siendo en sí misma inaprensible (si radicalizamos nuestras reflexiones y cuestionamientos en este punto, la energía puede adquirir un estatuto casi metafísico).

La experiencia humana de los objetos supone en general la existencia previa del mundo, la realidad es en este sentido algo constitutivamente pre dado, siempre llegamos después, no asistimos a su constitución ante nuestros ojos de la misma manera que no somos contemporáneos de la creación del universo. Y esto debido a que la idea misma de creación (un *comienzo absoluto* de las cosas) refiere un tiempo inasistible para la conciencia humana, como el instante en que algo surge desde la nada. Esto no significa necesariamente afirmar la existencia de un mundo real en sí mismo, con determinados atributos esenciales, y cuyo acceso a la conciencia es difícil o simplemente imposible. Sería una petición de principio metafísico afirmar que existe un universo cuyas determinaciones no podemos conocer del todo. Por cierto, en este caso, los límites del conocimiento se deberían a una especie de “imperfección” en el sujeto de conocimiento, pero pensar que *existen* aquellas determinaciones más allá de lo cognoscible sería tan arbitrario como creer que no existen tales determinaciones y que son fruto del azar, del “autor de nuestro ser” o una jugarreta coherente de nuestros órganos de percepción y entendimiento. En sentido estricto —como señaló Kant— la finitud de nuestra razón no es una especie de deficiencia, sino la condición fundamental del conocimiento y también de la ciencia. Para la filosofía clásica moderna es constitutivo de la conciencia cognoscente el que se dé en todo acto de la mente un sentido de trascendencia, y es igualmente constitutivo el que ese “darse” sea resultado de un proceso del mismo sujeto de conocimiento. De lo contrario, tendríamos que afirmar que las cosas son siempre “las mismas”, sólo que cambia nuestra manera de percibir las e interpretarlas, pero ¿cómo sabríamos de esa supuesta mismidad, cómo podríamos verificarla? Por supues-

to, el individuo no asiste a “su propia” operación conformadora o articuladora. A esto se refería el empirista escocés David Hume cuando, por boca de un personaje de sus *Diálogos sobre religión natural*, se cuestiona: “¿es que acaso alguna vez se han formado mundos en tu presencia?”

Toda actividad, incluso todo pensamiento humano supone la existencia de las cosas (que es lo mismo que suponer una existencia *previa*), lo cual implica algo enigmáticamente obvio: podemos crear cosas, pero no la *realidad* de las cosas, en la medida en que todo acto de creación está antecedido por la realidad de las cosas con las que eso será creado. He aquí la esencial finitud de lo humano, con lo cual todo acto de creación queda esencialmente relativizado. “Todas las construcciones humanas —escribe George Steiner— son combinatorias, lo cual no significa más que son *arte-factos* realizados por una selección y combinación de elementos preexistentes. (...) incluso el diseño más revolucionario, la unión cromática con los colores más nuevos, requiere inevitablemente el uso de un material existente que en sí mismo está circunscrito a la limitación de nuestros nervios ópticos. La composición musical más ‘futurista’, la atonalidad más libre, requiere de sonidos previos que están igualmente constreñidos por nuestros modos de percepción acústica”⁶. Ahora bien, la materia preexistente debe su presencia fenoménica a las condiciones fisiológicas de nuestros sentidos, de manera que a la existencia “absolutamente anterior” de las materialidades de la obra, se agrega ahora la finitud de los sentidos en virtud de los cuales aquella materialidad se presenta siempre de un modo determinado: *así*. El artista, por ejemplo, no puede crear desde la nada, es decir, no puede crear desde un comienzo absoluto, y esto que puede parecer una obviedad es en verdad el gran enigma de la finitud humana. El mundo en el que vivimos es un mundo constituido por *observadores*, lo cual no significa simplemente que podemos referir el mundo sólo en la medida en que podemos observarlo, sino que el mundo mismo es sacado de su existencia “en sí” (de esta manera nombramos la sólida *anterioridad* que lo constituye en la experiencia que permanentemente tenemos de las cosas) hacia la apariencia. En este sentido, podría decirse que el universo acerca del cual tratan las teorías cosmológicas es el univer-

⁶ George Steiner: *Gramáticas de la creación*, Siruela, tercera edición, Madrid, 2002, p. 147.

so fenoménico, precisamente aquel que se constituye en el ámbito de los sentidos, porque es lo humano —en su doble condición de criatura sensible y pensante a la vez— lo que “saca” al universo desde la existencia hacia la apariencia, y por lo tanto la pregunta acerca de por qué existe el universo es una pregunta que tiene como su condición el aparecer del universo, que es hacia donde se dirige la pregunta (la pregunta por el ser debe ser respondida por el *aparecer*). Desde el siglo XVIII la epistemología ha indicado el papel fundamental del propio sujeto en todo proceso de conocimiento, pero a la vez ese “papel” sólo tiene sentido desde la finitud del sujeto de conocimiento.

Por lo tanto, también el acontecimiento que da origen al universo que conocemos, a saber, la “gran explosión”, se inscribe en el régimen de la *manifestación* del universo existente (de aquí que sean posibles registros fotográficos del *big-bang*). Sin embargo, el problema adquiere una dimensión filosófica cuando consideramos, siguiendo el mismo hilo argumental, que el acontecimiento que da origen al universo ha de ser el acontecimiento por el cual *el ser deviene en aparecer*. ¿De qué naturaleza es ese acontecimiento originario y originante? ¿Corresponde al régimen del ser o del aparecer? Si se tratara de un acontecimiento en el ser, entonces sería sólo una idea mediante la cual el pensamiento piensa lo impensable, a saber, el origen de todo cuanto existe, que se confunde con el origen del pensamiento mismo, pues es su límite. ¿Deja el aparecer algún resto del ser, algún residuo de anterioridad? “Detrás de las apariencias —las de las personas y las cosas—, no hay nada. Ni detrás de las imágenes, materiales o mentales, sustancia alguna. No hay respuestas —ni antes ni después de la muerte— cuando las preguntas se han disuelto. El origen del universo, la realidad del sujeto, el espacio y el tiempo y la reencarnación, aparecen entonces como ‘figuras’ obligadas de la retórica mental”⁷. También podría figurarse el origen en términos de lo Uno que deviene múltiple, porque el Big-bang es el origen de la contingencia, de la pluralidad, de lo múltiple, de lo accidental, etc., y ocurre que el ser como lo Uno es sólo *pensable*. Kant ha disciplinado este problema, en el marco de la filosofía del sujeto del siglo XVIII, con la diferencia clásica entre fenómeno y Cosa en sí.

Ahora bien, la Cosa en sí kantiana es *una* (a diferencia de la

pluralidad y contingencia que caracteriza a lo fenoménico) y además es sólo pensable, de hecho corresponde a la necesidad de satisfacer la vocación del pensamiento por traspasar los límites de lo empírico en general. El *Big-bang* sería el acontecimiento en virtud del cual la Cosa en sí deviene en dominio fenoménico. ¿Es legítimo entonces preguntar por la naturaleza de ese acontecimiento? Porque, en cierto modo, al intentar pensar el origen de todo cuanto existe (el Universo) el pensamiento traspasa la frontera de lo sensible, en este sentido se diría que corresponde a su naturaleza (a su natural “disposición metafísica”, al decir de Kant) pensar un origen más allá de lo múltiple contingente, sin embargo correspondería a esa misma naturaleza la necesidad de pensar ese origen como un *acontecimiento*, lo que expresa el imperativo de pensar una singularidad en el origen absoluto del tiempo, que es anterior al régimen de la multiplicidad. Es como si tratáramos con la imposibilidad de pensar el origen material de la contingencia sin tener que pensar ese mismo origen como contingente. Como señala Prigogine: “El *Big-bang* no pertenece a ninguna clase de sucesos, sino que constituiría una singularidad absoluta”⁸. Pero, ¿cómo pensar una contingencia en el origen, una contingencia en la nada? Que lo Uno acontezca significa que *lo Uno estalla*. Este estallido sería el primer cambio y también el origen del universo en cuanto que origen del aparecer. El *Big-bang* es 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. Y bien, ¿dónde ocurrió el *Big-bang*? Es una pregunta tan extraña como inevitable, porque no hay un espacio previo en el que algo pueda acontecer: “El *Big-bang* ocurrió en todas partes. No había espacio circundante alguno hacia donde pudiera desplazarse el universo, ya que cualquier espacio formaría parte del universo”⁹. Pero el tema es importante, porque subraya el hecho de que la idea del *Big-bang* no viene a satisfacer tanto la necesidad de un comienzo absoluto, sino de un tipo de acontecimiento a cuya naturale-

⁷ S. Sarduy: *Pájaros de la playa*, Tusquets, Barcelona, 1993, pp. 164-165.

⁸ Ilya Prigogine e Isabelle Stengers: *Entre el tiempo y la eternidad*, Alianza, Madrid, 1994, p. 170. “¿Se trata de un suceso único? En este caso, ¿cómo podría ser estudiado por la física? Esta sólo puede tratar clases de fenómenos cuyas condiciones de producción define.” *Ibid.*, p. 169.

⁹ Alan Lightman: *Luz antigua. Nuestra cambiante visión del universo*. Andrés Bello, Santiago de Chile, 1991, p. 49.

za pertenece esencialmente la idea misma de *comienzo*. A esto corresponde el sentido de la "gran explosión". Este universo en el que habitamos es, a juzgar por lo que podemos observar, un universo cuya existencia *comenzó*. El *Big-bang* no es sólo un acontecimiento en el principio de todo, sino que hace de la existencia total del universo un acontecimiento continuo, pues nada está en reposo absoluto. No existe un tiempo por sobre la denominada "edad del universo" (hoy estimada en 10.000 millones de años).

Pues bien, hay que preguntarse lo que significa para una cultura ir incorporando progresivamente la idea del "*Big-bang*". Con respecto a las teorías cosmológicas contemporáneas acerca del origen del universo, su novedad radical consiste en que incorpora el origen del universo al estudio científico de éste. En efecto, mientras se pensó que el universo, tal y como podríamos conocerlo en el presente, había sido *creado*, el evento de la creación como comienzo absoluto de la existencia era algo que permanecía afuera del universo, pues se trataba de un acontecimiento literalmente sobrenatural. 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.

El origen del universo es el momento en que la materia del universo comienza a *comportarse*, y es posible y hasta necesario pensar que durante un tiempo, azarosamente, tuvieron que "resolverse" las reglas de ese comportamiento, en una suerte de estabilización de la materia, pues se trata tal vez de un tiempo en el que *todo lo que acontecía era por completo imposible*¹⁰. "La Teoría del Caos, al interpretar el desorden como el estudio del proceso antes que del estado, léase, del devenir antes que del ser, abre la posibilidad de la inestabilidad de todos los puntos en el *Big-bang*, si los hubiese, junto a una regularidad aún indiscernible"¹¹.

¹⁰ "La descripción de un Universo cuyo radio es del orden de 10 elevado a -33 centímetros debe incorporar a la vez la mecánica cuántica y la relatividad. Por ello, mientras los físicos no dispongan de teorías unificadas capaces de integrar las tres constantes universales, es decir, el mundo cuántico y el mundo gravitatorio, los modelos que atañen a los primeros instantes del Universo seguirán siendo solamente fenomenológicos." Prigogine y Stengers, op. cit., p. 177.

¹¹ C.C. Radovic: *¿Por qué ocurrió el Big-bang? El enigma del origen del universo*, Universitaria, Santiago de Chile, 2005, p. 83.

Con el paso del tiempo la energía se degrada, lo cual no significa simplemente que se agota, sino que envejece en el sentido de que tiende a enfriarse: de energía de movimiento a energía térmica, de energía térmica a energía fría. Lo que impide que este proceso llegue a su fin en nuestro planeta, y en general en nuestro sistema, es el sol, el cual es una especie de motor que regenera la energía noble.

La dificultad en la comprensión de un fenómeno depende del grado de complejidad del sistema físico involucrado. Los sistemas complejos tienden naturalmente a evolucionar *espontáneamente* hacia el desorden (lo inverso —del desorden al orden— nunca ocurre espontáneamente). Considerando este comportamiento fenoménico, es materialmente observable tanto el paso del tiempo como su dirección: *el máximo desorden posible es la dirección irreversible del tiempo* y en esto consiste el envejecimiento, el que ha de entenderse como envejecimiento de la energía, en el aumento del desorden. Ahora bien, si el desorden traza una dirección a la materia, ello implica que el desorden es posible, es decir, que se trata de un estado gradual que responde a ciertas leyes. Estas leyes son las de la probabilidad: en el universo en el que vivimos *el desorden es muchísimo más probable que el orden*. Esto significa que, dada una evolución en un sistema complejo (formado por muchos componentes susceptibles de un comportamiento relativamente autónomo: revolver una baraja de naipes, tirar los dados, golpear las bolas en el centro de la mesa de billar, golpear los palitroques con la bola, etc.), la probabilidad de que el estado de reposo sea igual al estado inicial es prácticamente nula. La dificultad de comprender el estado de desorden resultante se debe a que exige comprender el comportamiento de cada uno de los componentes de ese sistema complejo. Los múltiples elementos interactúan entre sí (el taco, la fuerza del golpe, el ángulo de golpe, la posición inicial de la bola, las bolas, los bordes de la mesa, la superficie, las distancias libres que recorren, etc.), dando lugar a un lapso de máxima contingencia en ese sistema, lo cual nos plantea la pregunta en torno a *la procedencia de ese "desorden final"* que, en tanto que tal, es un orden muy complejo. Los sistemas complejos evolucionan hacia su configuración de *máximo desorden*, pero se trata, como señalábamos, del máximo desorden posible (de acuerdo a leyes probabilísticas). La configuración que expresa el máximo desorden es siempre la más probable. La probabilidad es, pues, la ley que rige la contingencia en

un universo en el que la mayor parte de los acontecimientos corresponde al *azar* (que consiste en la *interacción* entre dos o más elementos de comportamiento autónomo). Pero las leyes de la probabilidad prefiguran sólo estados de reposo (como "soluciones" de la contingencia), de manera que permiten, como ya lo decíamos, pensar la legalidad en un universo azaroso.

Lo anterior posibilita comprender el significado de la entropía¹². En efecto, decíamos que toda configuración compleja tiende a evolucionar espontáneamente a estados de máximo desorden, de manera que el grado de complejidad se mide precisamente por el grado de desorden hacia el cual evoluciona. Ahora bien, en el lapso en el que múltiples elementos interactúan azarosamente, un sistema complejo da lugar fenomenológicamente a varios órdenes posibles, de los cuales se dará el más probable, esto es, el que comprenda más desorden. La configuración de "reposo" implicará tanto más desorden en tanto mayor haya sido la cantidad de órdenes posibles con respecto a los cuales dicha configuración se destacó como la de mayor desorden. La probabilidad de una situación determinada es más grande en tanto mayor sea la cantidad de órdenes posibles con respecto a la cual dicha probabilidad se destaca. Por eso que, según hemos dicho, la situación o configuración de más probabilidad es la que implica mayor desorden y se la considera de mayor entropía. "Una configuración de un sistema formado por muchos elementos (...) tiene entropía alta cuando puede ser realizada de muchas maneras posibles, es decir, cuando la configuración es muy probable (...)"¹³. Una configuración de entropía alta es, pues, aquella en cuyo proceso se fueron "descartando" una gran cantidad de configuraciones hasta que se realizó sólo una: la más compleja, la más difícil de comprender y también de anticipar con exactitud. Pero esas configuraciones "descartadas" quedan internamente comprendidas en la configuración final de reposo, como la suma de todas las maneras posibles. En cierto sentido, podría decirse que encontramos en este nivel de la realidad elementos claves para comprender la naturaleza del acontecimiento en general, precisamente aquello que el arte occidental no ha cesado de intentar recuperar, trasgrediendo los límites de la representación.

¹² El término, cuyo antecedente griego significa "transformación", fue acuñado por Rudolf Clausius.

¹³ Silvestrini, op. cit., p. 56.

Lo que hasta aquí hemos expuesto se propone como una caracterización del pensamiento de la complejidad, el que a nuestro juicio va progresivamente conformando a la subjetividad contemporánea. Esto no podría ocurrir si no fuera porque en los procesos socioculturales mismos se aloja y desarrolla una *tendencia al límite*¹⁴. Lo que proponemos es, pues, que el pensamiento de la complejidad, como desenlace socio cultural de la subjetividad moderna, encuentra sus condiciones de desarrollo en el proceso de aumento de la contingencia que caracteriza a la sociedad contemporánea, proceso que conduce al aumento de la variabilidad e inestabilidad cultural. El pensamiento de la complejidad podría ser denominado también, desde una cierta perspectiva, como "pensamiento del big bang". Es decir, la situación de inestabilidad podría significar el fin de la cultura como horizonte hegemónico de sentido, a menos que sea posible pensar una cultura que se define precisamente por su relación interna con la alteridad o, dicho de otra manera, por el fenómeno de la *autoconciencia* alojado en su seno.

De hecho, la cultura nunca ha sido un momento de reposo absoluto en el imaginario de un pueblo. Una teoría de la cultura implica necesariamente, por lo tanto, una teoría de la dinámica cultural. El semiólogo ruso Yuri Lotman lo señala con precisión: "La dinámica cultural no puede ser presentada ni como un aislado proceso inmanente, ni en calidad de esfera pasivamente sujeta a influencias externas. Ambas tendencias se encuentran en una tensión recíproca, de la cual no podrán ser abstraídas sin la alteración de su misma esencia"¹⁵. Por lo tanto, el concepto de *límite* resulta ser fundamental para entender ese carácter dinámico de la cultura que se desarrolla desde una tensión central. Es decir, no se trata de pensar la cultura sólo como un *corpus* de contenidos que están siendo permanentemente movilizados, sino que ella consiste precisamente en una

¹⁴ Es también ésta una manera de comprender el clima "finalista" que tiende a primar en la reflexión cultural actual.

¹⁵ Yuri Lotman: *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Con prólogo de Jorge Lozano. Gedisa, Barcelona, 1998. Se considera la obra de Lotman como una continuación original del formalismo ruso, habiendo extendido el relativismo histórico de éste: "El relativismo cultural previene a Lotman de afirmar una absoluta demarcación entre literatura y no literatura. (...) La aceptabilidad de un texto como texto literario está determinada por el código que el receptor emplea al decodificarlo." D.W. Fokkema y Elrud Ibsch: *Teorías de la literatura del siglo XX*, Cátedra, Madrid, 1997, p. 65.

cierta capacidad de relacionarse con elementos extraños, una capacidad de asimilación semiótica: “el confín que separa el mundo cerrado de la semiosis de la realidad extrasemiótica, es penetrable. Este se halla constantemente atravesado por incursiones de elementos provenientes de esferas extrasemióticas, que irrumpen y llevan consigo la dinámica; ellos transforman este espacio, aunque al mismo tiempo sean transformados según leyes”¹⁶. La cultura está siempre en relación con lo que todavía no ha ingresado en ella (en tanto realidad extrasistema o extrasemiótica), por lo tanto los elementos más estables de ésta se ponen a prueba en esa relación, y no permanecen los mismos en los procesos de asimilación. Ahora bien, Lotman caracteriza como una *explosión* aquello que acontece cuando el sistema entra en relación de agenciamiento semiótico con realidades extrañas al sistema. Esto debido a que lo que viene desde afuera del sistema, en sentido estricto no son simplemente elementos no semióticos, como si se tratara de contenidos no expresados en lengua alguna¹⁷, sino contenidos expresados en otra lengua, contenidos codificados de otra manera, con otra lógica, en correspondencia con “otro mundo”, otro tipo de domicilio. Lo que se produce entonces no es la simple asimilación de una lengua a la otra, sino un momento de caotización en el que emergen nuevos sentidos. “El momento de la explosión —escríbe Lotman— es el momento de la imprevisibilidad”¹⁸. El sistema semiótico tiene noticia de lo otro no como un elemento otro, sino como nuevos sentidos que acontecen al interior de una cultura dada. La imprevisibilidad que señala Lotman se refiere al ámbito del sentido, porque implica un grado de alteración en el sistema de la cultura, una especie de transformación sin sujeto. Estamos allí ante un mundo todavía en proceso de resolución¹⁹. Pues bien, el arte opera

¹⁶ *Ibíd.*, p. 160.

¹⁷ “Hablar de contenido no expresado es un sinsentido.” *Ibíd.*, p. 11.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 170. “En un cierto sentido se puede representar la cultura como una estructura que, inmersa en un mundo externo a ella, atrae a este mundo hacia sí y lo expulsa reelaborado (organizado) según la estructura de la propia lengua. Sin embargo, este mundo externo, que la cultura ve como caos, en realidad también está organizado. Su organización se debe a leyes de una lengua cualquiera desconocida para la cultura dada. En el momento en que los textos de esta lengua externa son introducidos en el espacio de la cultura, sobreviene la explosión. Desde este punto de vista la explosión puede ser interpretada como el momento del choque de lenguas extrañas la una a la otra: del asimilante y del asimilado. El espacio explosivo surge como un haz de imprevisibilidad.” *Ibíd.*, pp. 183-184.

¹⁹ “Cada vez que hablamos de imprevisibilidad, entendemos un determinado complejo

ría precisamente en esas zonas de explosión e imprevisibilidad. Si se atribuye al arte un aporte de originalidad, discurso inédito, transgresión de códigos instituidos, etc., ello se debería —aplicando la teoría cultural de Lotman— a que es capaz de poner en obra la explosión que significa el choque de lenguas extrañas entre sí. “El superior grado de libertad respecto de la realidad convierte el arte en un polo de experimentación. El arte crea su mundo, que se construye como transformación de la realidad extraestética según la ley: ‘si, entonces...’”. El artista concentra las fuerzas del arte en aquellas esferas de la vida en las cuales indaga los resultados de una creciente libertad”²⁰. En cierto sentido podría decirse que el artista crea un mundo que no es todavía un mundo.

El impacto cultural de la ciencia en la sociedad actual consistiría en que ésta progresa aceleradamente hacia un estado de explosividad constante, como en una especie de mundo sin solución (cuando todo es o puede ser asunto para el arte, se anuncia el fin del arte). Pues bien, una sociedad que se ha hecho “artística”, “filosófica” y “científica” en sus procesos de autocomprensión, en cuanto que está permanentemente reelaborando sus lenguas, es la condición para el desarrollo de lo neobarroco.

2. Calabrese: tender al límite

El concepto de “neobarroco” corresponde en Calabrese a la necesidad de nombrar la época que actualmente estamos viviendo. Pero esto implica ante todo que dicho concepto ha de hacer posible concebir este tiempo como una época, es decir, como portador de una “unidad” o “constante” interna que se manifiesta en las más variadas producciones culturales, sociales y políticas. En este sentido, lo “epocal” articula transversalmente lo heterogéneo de una cierta contemporaneidad. Ya la época de la Ilustración se había nombrado a sí misma como tal. Vemos en ello una característica de la modernidad racionalista que concibe el presente como el lugar de las tareas que *el futuro* ha encargado a la conciencia histórica del presente. Reconoce-

de posibilidades, de las cuales solamente una se realiza.” *Ibíd.*, p. 170. Es clara una posible analogía con lo que exponíamos más arriba sobre la entropía.

²⁰ *Ibíd.*, p. 203.

mos aquí una ideología del progreso. Pero en el caso del “neobarroco” se dan además dos notas distintivas.

Primero, se trata de una categoría *estética*, cuyo asunto es, por lo tanto, la experiencia del mundo; nombra ante todo precisamente esa condición de “experimentado” del mundo, esto es, un mundo que, *en su virtual infinitud y multiplicidad*, aparece en los límites de la finitud propios de la subjetividad territorializada.

Segundo, este mundo —para el cual se busca un nombre— y el sujeto que lo experimenta y nombra son *contemporáneos entre sí*. Esto resulta ser una paradoja, pues la determinación categorial de la experiencia, ¿no significa acaso la expulsión desde esa misma experiencia? ¿No se retira el mundo en su gravedad desde aquella “perspectiva” que se devela como tal? Podemos leer aquí la crisis del sujeto categorial moderno, en que la “experiencia”, siempre incompleta, parece contradecir la tesis de Hume conforme a la cual “nunca se han formado mundos en mi presencia”.

En el proceso de producir en el *lenguaje* las “condiciones de posibilidad” de su propia experiencia cultural del mundo, el sujeto toma distancia de ese mundo, pues implica la conciencia de estar habitando “epocalmente” el mundo, en términos nietzscheanos: la conciencia de *estar habitando una interpretación*. Y esto necesariamente trae consigo la catástrofe de esa “cultura”. El punto es que esa distancia lúcida puede significar la “recuperación” de una multiplicidad de órdenes en los cuales la cultura se disipa: “El exceso de historias —escribe Calabrese—, el exceso de lo ya dicho, el exceso de regularidad no pueden sino producir disgregación. En el fondo, ya lo había dicho Nietzsche, al observar que la idea del Eterno Retorno depende del carácter repetitivo de la historia. El aburrimiento, observaba el filósofo, depende a menudo del hecho de que estamos saturados de historia. La saturación destruye la idea de armonía y secuencialidad y nos lleva, como ha observado Bachelard, no solamente a reconocer, sino a desear el carácter corpuscular y granular, tanto en las secuencias de los acontecimientos como en las de los productos de ficción”²¹.

Calabrese define el “neobarroco” diciendo que “consiste en la búsqueda de formas —y en su valorización— en la que asistimos

²¹ Omar Calabrese: *La Era Neobarroca*, Cátedra, Madrid, 1999, p. 63.

a la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mutabilidad”²². En suma, se trata de la pérdida de la unidad del saber, lo cual significa al mismo tiempo una cierta familiaridad entre los distintos campos de los saberes en la medida en que las fronteras se hacen permeables (acaso ahora siempre se está en una “frontera”). En general, la cultura moderna ha implicado una relación universal entre los saberes, lo cual permite establecer clasificaciones y jerarquías entre los distintos campos: “la cultura se puede entender como un conjunto orgánico, en el que cada elemento tiene una relación, ordenada jerárquicamente, con todos los demás; este conjunto podemos denominarlo, con Eco, ‘enciclopedia’”²³. ¿No contradice eso la poética del desvío característica de “lo barroco”? Por enciclopedia habría que entender esa organización que articula los distintos campos del saber en sus diferencias, que articula diferencias, lo cual implica que *el orden* de los saberes no está él mismo disponible junto a otros. El orden enciclopédico se hace trascendente a sus contenidos en la misma medida en que es eficiente y completa la ordenación compartimentada de saberes. Pero en el “neobarroco” el orden acontecería como algo inmanente a la realidad de los saberes y los campos que articula. En la cultura neobarroca la relación es un acontecimiento que vincula transversalmente los distintos fenómenos de la cultura como manifestaciones y variaciones de lo mismo, porque no tiene la relación su lugar de orden y articulación fuera de la realidad contingente en la que opera²⁴. En el neobarroco la relación es una operación por la que las sustancias, identidades o tipos son transformados y desviados por otro miembro de una serie infinita. Es decir, la relación, al no ser meramente “externa”,

²² *Ibid.*, p. 12.

²³ *Ibid.*, p. 21.

²⁴ Por el contrario, en el concepto ilustrado del saber, la posibilidad de la enciclopedia está dada por el hecho de que todos los saberes nacen y se reúnen en la naturaleza humana, que asegura de manera *trascendente* la unidad del saber en sus diferentes discursos y objetos. La introducción al *Tratado de la Naturaleza Humana* de Hume ilustra ejemplarmente esta concepción, pilar de la institución moderna del saber. Véase, por ejemplo, el Discurso de Andrés Bello inaugurando la Universidad de Chile en 1843: “Todas las verdades se tocan (...). Todas las facultades humanas forman un sistema, en que no puede haber regularidad y armonía sin el concurso de cada una.” Apéndice a *Andrés Bello*, de Fernando Murillo, Quórum, Madrid, 1987, p. 128.

tendría más bien la naturaleza del flujo²⁵. El “sujeto” neobarroco sería en este sentido el desenlace de la subjetividad melancólica moderna, para la que el mundo en su totalidad ha devenido un objeto de “saber” al tiempo que ha perdido sustancia en la apariencia (en el universal “parecido de familia” de todas las cosas). La desmesura del mundo deviene desmesura del saber, un mundo estallado en los discursos y en las representaciones que lo refieren como un objeto que *no cesa de proliferar*.

Calabrese somete a consideración “objetos culturales” muy diferentes e incluso distantes entre sí, sobre una condición: “Consideraremos tales objetos como fenómenos de comunicación, es decir, como fenómenos dotados de una forma y de una estructura subyacente. La idea es que se pueden encontrar ciertas ‘formas profundas’ como caracteres comunes a objetos diferentes y sin aparente relación causal entre ellos”²⁶. Es precisamente esa forma y estructura lo que permite articular distintos objetos de la cultura en un relacionismo general en que todo tiene que ver con todo. Se trata, al menos en parte, de una consecuencia de la crítica cultural de cuño frankfurtiano, que pesquisaba los procesos de construcción de subjetividad hegemónica a partir de los objetos y productos de la sociedad de consumo. Calabrese señala que, efectivamente, circula un término que nombra la cultura contemporánea en relación a esa pérdida de la unidad del saber, se trata del término “posmoderno”. “En literatura ‘posmoderno’ quiere decir antiexperimentalismo, pero en filosofía quiere decir poner en duda una cultura fundada en las narraciones que se transforman en prescripciones, y en arquitectura quiere decir proyecto que retorna a las citas del pasado, a la decoración, a la superficie del objeto proyectado contra su estructura y su función”²⁷. Tienen en común, sin embargo, su relación al *tiempo*, y especialmen-

te a la disponibilidad significativa que la historicidad da a los objetos y a las ideas, agotando en éstos la expectativa de un futuro incierto e indeterminado por explorar. Lo posmoderno señala el agotamiento del futuro (el agotamiento de lo que “aún no existe”)²⁸. Esto constituye una especie de “ánimo” que se podría considerar como inherente a la modernidad. Ahora, en el denominado “tardocapitalismo” (caracterizado, a modo de imagen, por el cambio de paisaje de la industria al supermercado, del obrero al consumidor), “el consumo ha obligado a la producción ‘replicada’ de lo ya producido. Deriva de ello una condición de producción y de escucha definible con el eslogan: *todo se ha dicho ya, todo se ha escrito ya*”²⁹. En este sentido, la *variación* implica siempre una *repetición* y es sobre ésta que han de reinventarse formas nuevas.

Calabrese considera que el término “neobarroco” es “un eslogan como cualquier otro”, sólo que más adecuado a ciertos contenidos que intenta allí señalar. Su interés se dirige especialmente hacia la noción de *límite*. “El confín de un sistema (incluso cultural) hay que entenderlo en sentido abstracto: como un conjunto de puntos que pertenecen al mismo tiempo al espacio interno de una configuración y al espacio externo. Desde el punto de vista interno, el confín no forma parte del sistema, pero lo delimita. Desde el punto de vista externo, el confín forma parte de lo externo, sea o no sea, a su vez, un sistema”³⁰. La idea de un límite (ante todo un postulado) viene exigida por el fenómeno de la alteración, la novedad, lo inédito, a lo que se orienta la variación que se despliega para el consumidor estético.

Afirma Calabrese que existen épocas o zonas de la cultura “en las que el placer o la necesidad es la de ensayar o romper las [normas] existentes. Justamente: la de tender al límite y experimentar el exceso”³¹. A

²⁵ La desterritorialización implica siempre una línea de fuga, algo que se escapa y que en esa fuga (en esa des-sujeción) produce la relación entre dos puntos que antes de ese acontecimiento no se encontraban relacionados y que por lo tanto no se encontraban simplemente. Véase el concepto de rizoma y el flujo del deseo en F. Guattari y G. Deleuze: “Contrariamente a los sistemas centrados (incluso policentrados), de comunicación jerárquica y de uniones preestablecidas, el rizoma es un sistema acentrado, no jerárquico y no significativo, sin General, sin memoria organizadora o autómatas central, definido únicamente por una circulación de estados”, *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 2000, p. 26.

²⁶ *La era neobarroca*, p. 26.

²⁷ *Ibíd.*, p. 29.

²⁸ El principio de la entropía se ha aplicado al desarrollo del lenguaje en la teoría de la comunicación, inscribiendo a aquél en un tiempo de agotamiento energético: “No es, en modo alguno, desorbitado pensar en una entropía lingüística que, como los otros procesos de ese tipo, camina hacia un destino irreversible de decadencia. (...) Los sistemas lingüísticos, y el del verbo especialmente, sufren un proceso de descomposición que se inicia por la pérdida de algunas piezas importantes, por lo que se rompe el equilibrio en el sistema, que unas veces pueden ser sustituidas y otras no. La evolución del verbo está sujeta a leyes físicas y si éstas son realmente irreversibles, también el lenguaje está amenazado por la autodestrucción.” Manuel Criado de Val: *La imagen del tiempo: verbo y relatividad*, Istmo, Madrid, 1992, p. 151.

²⁹ *La era neobarroca*, p. 61.

³⁰ *Ibíd.*, p. 64.

³¹ *Ibíd.*, pp. 66-67.

este tipo corresponde la era “neobarroca”. Variar al límite implica que el exceso sobre el límite sólo es posible si el límite se ha en cierto sentido desplazado, hacia la subjetividad; es decir, el espacio y el tiempo devienen tiempo-espacio subjetivo. En esto consiste precisamente “tender al límite”. La expresión es metafórica, puesto que leída en un sentido literal sugiere que el límite permanece en su lugar mientras que el sujeto se aproxima a él mediante ciertas operaciones. Pero tal cosa no ocurre, porque ensayar el límite es subjetivarlo, hacer que los límites de la subjetividad coincidan con los límites del mundo, del género, del discurso, del texto. En estas condiciones, la relación con el afuera no es la experiencia “descategorializada” de las cosas, sino la experiencia de la categorialidad misma, aplicada a las cosas como su condición de presentación y comprensión. El problema que surge entonces es ¿cuánta alteración resiste la subjetividad *potenciando la relación*, aumentando lo posible; sin que se “catastrofite” el relacionismo general, que no cesa de proliferar en focos descentrados? “La superación de los umbrales de la percepción temporal conlleva con toda probabilidad algún cambio también en la visión del mundo. El primer cambio importante me parece que hay que buscarlo en el diferente sentido de la historia respecto a otras épocas. No se puede negar que hoy vivimos en un período de total contemporaneización de cualquier objeto cultural”³². Percibir “más allá” del umbral de percepción significa percibir la proliferación de fenómenos que no se dejan disciplinar epistemológicamente por las formas establecidas de subjetividad. Nos preguntamos cómo podría sobrevivir la subjetividad moderna en este caos, en el que todas las fronteras parecen estrecharse sobre sus campos y hacerse permeables³³. De todas maneras, una interpretación de la relación cultural con el caos resulta ser necesariamente ambigua. Por una parte, el devenir histórico parece acelerarse, al punto de anunciar un colapso de toda forma posible de comprensión del mundo. Pero, por otra parte, al ir incorporando la subjetividad el valor de la flexibili-

³² *Ibid.*, p. 71.

³³ Es la cuestión a cuya solución, desde campos muy diversos, han aportado autores como Marshall McLuhan y Niklas Luhmann. “En cualquier medio cultural —escribe McLuhan—, surgen problemas cuando sólo un sentido está sometido a una andanada de energía y recibe más estímulo que los demás. Para el hombre occidental moderno ésa sería el área visual.” *La Aldea Global*, escrito junto a B.R. Powers, Gedisa, Barcelona, 1990, p. 51. Y Luhmann señala, desarrollando su teoría de la contingencia: “Tenemos que pagar por nuestro mundo, y lo hacemos con la inestabilidad o con la incertidumbre”, “Complejidad y sentido” [1985], en *Complejidad y modernidad: de la unidad a la diferencia*, Trotta, Madrid, 1998.

dad y permeabilidad de los códigos, los fenómenos de caos se asocian a un valor de liberación respecto de cierta rigidez imperante. Esto último supone de todas maneras una oposición simple entre orden y caos. Ahora bien, podría decirse que en Calabrese lo estético no es simplemente un lugar especialmente caótico, sino un lugar en donde pensar la experiencia moderna enfrentada a su límite interno de crisis³⁴. El neobarroco es en este sentido una teoría estética del límite.

Calabrese ilustra lo anterior con la novela *Congo*, de Michael Crichton: “el nuevo género literario, sin identificarse con ninguno de sus precedentes, los lleva al límite a todos, volcándolos en un gigantesco ‘pastiche’; pero el ‘pastiche’ no es obra de simple cita, como en la práctica literaria llamada por los americanos ‘posmodern’”. En cambio es sanción preliminar de la existencia de un género debida al reconocimiento de marcas de géneros tradicionales e invención sucesiva de supergénero (límite de todos los géneros) como novela de investigación, que extrae de los géneros justamente el momento del indicio”³⁵. Pero pensamos que en el ejemplo de *Congo* se trata simplemente de una historia leída por un semiólogo, un lector hiperinformado que no puede sino “confundirse” en cuanto que se trata de leer reconociendo distintos “géneros” narrativos de la ficción. La historia narrada en la novela citada sigue siendo un relato que transcurre en un “tiempo natural”. Es decir, se abisma al lector utilizando cierta *información* científica, pero esto no implica una reflexión sobre la escritura misma, en la medida en que se pretende que, en esa misma naturalidad, lo que está ocurriendo es real, “más allá” del lenguaje que lo describe y señala.

Escribe Calabrese: “(...) en los últimos años, ya nos hemos acostumbrado a ver representado el umbral de tiempo y movimiento que está claramente por debajo o por encima de lo perceptible, con la consecuencia de trasladar el límite de nuestra propia imaginación de las acciones. (...) conseguimos imaginar mentalmente la existencia

³⁴ Pensamos que este es precisamente el problema que en la modernidad da origen a la estética filosófica. Lo distintivo de la subjetividad moderna, cuya valoración hasta el día de hoy supone, con todo, una conquista irrenunciable tanto en lo político como en lo epistemológico, es el poderse pensar a sí misma como una estructura de comprensión.

³⁵ *La era neobarroca*, p. 68. Según Calabrese el aspecto más interesante de esta novela es que lleva al límite saberes científicos ya existentes, y en ese sentido no es sólo ficción, sino que tales límites son límites de lo posible. “Lo fantástico —señala— ya está entre nosotros.” Aplicando este criterio, los films *The Matrix* (1999), de Larry y Andy Wachowsky y *Natural City* (2006) de Byung-Cheon Min, serían “neobarrocos”.

de un tiempo y de un movimiento por debajo de nuestras capacidades físicas de aferrarlo. La idea de un instante cada vez más pequeño conduce también a una poética, la de la búsqueda del acmé de la acción [paso decisivo, punto límite, culminación, éxtasis]³⁶. Pero nuevamente los ejemplos son equívocos. Lo que nos interesa es esa especie de “fuera de cuadro”, de una trascendencia más allá del lenguaje y que se produce debido a operaciones con el lenguaje. Pero en este caso, al que entendemos propiamente como estética neobarroca, nunca se abandona el espesor del lenguaje, porque no se trata simplemente de acceder a una “realidad” (otra) que acaso se encuentra en otro plano, sino de que en el espacio-tiempo natural se despliega y exhibe una complejidad en que la realidad se intensifica por un aumento de lo que allí es *posible*. Lo posible es lo que está aconteciendo (puesta en cuestión de la relación acto-potencia, pues la potencia es potencia en acto). Entonces —y esto sería propiamente barroco— lo real se desarrolla como “profundidad de la apariencia”. El concepto de pliegue corresponde a esa misma idea: una profundidad que no se contrapone al plano, una verdad que no contradice el espectáculo. La realidad es *más*, no simplemente “otra”. También se podría decir así: la alteridad se manifiesta, pero virtualmente al infinito, pues impide el centro y la periferia única, también un sentido y un significado fijos. *La realidad es otra allí en donde es más*. Allí, en esa manifestación al infinito, se encuentra *la trascendencia en la inmanencia*.

Una imagen de neobarroco que encontramos bastante más adelante en el libro nos confirma que esta especie de “materialismo posmoderno” —si se nos permite la expresión— parece dar con sus objetos más allá del lenguaje, constituyéndose en lo que podríamos denominar como un realismo de segundo orden. Calabrese ilustra el fenómeno de la inestabilidad y la metamorfosis neobarroca con el film *La Cosa*, de John Carpenter. La reflexión sobre lo monstruoso en este punto es sugerente: “La perfección natural es una medida media y lo que sobrepasa los límites es ‘imperfecto’ y ‘monstruoso’; pero imperfecto y monstruoso es también lo que sobrepasa los confines de aquella medida media que distingue la otra perfección, la espiritual³⁷. Pero ocurre que la Cosa de Carpenter es en la ficción una realidad natural, sólo que de *otra naturaleza*. Este ca-

rácter fantástico de la historia, en el que la realidad natural de los acontecimientos la ubica más allá del lenguaje, en la otra orilla, como una realidad trascendente, no corresponde a lo barroco en el sentido que nos interesa. Todo transcurre para el lector-espectador en un mismo plano de natural realidad. La Cosa es portadora en potencia de todas las formas posibles, en cierto sentido podría decirse de ella que *es pura posibilidad*, y esto la hace una criatura fantástica, porque contradice las leyes naturales³⁸. Todorov define de la siguiente manera lo que considera como la esencia de lo fantástico: “En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides ni vampiros, se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar³⁹. Todorov enfatiza la *imposibilidad* misma de explicar el fenómeno, de tal manera que éste se mantiene para el lector como una especie de “naturaleza otra”, que significa algo imposible, pero se trata a la vez de algo imposible que ha ocurrido. “Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural⁴⁰. El fenómeno en cuestión es algo naturalmente imposible, por lo tanto su acontecimiento contradice el orden determinado por las leyes naturales en su totalidad, como un sistema. Así, el acontecimiento fantástico toca los límites comprensivos del sujeto, los que se manifiestan ahora como “estrechos”: *la naturaleza es más* que lo que puede ser comprendido y aceptado, por eso que el lector debe mantenerse en la vacilación⁴¹. Esta incorporación del lector, subrayada por Todorov, es muy importante para aclarar la función del lenguaje en todo esto: “es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación

³⁸ Es posible pensar que la Cosa permanece en la absoluta indeterminación que es propia del instante infinitesimal del *Big-bang*, cuando muchos universos son posibles todavía. Este ser como pura posibilidad se asemeja al vacío cuántico como energía de origen, todo lo que es cuando —todavía en el inicio— el universo no ha “transcurrido”. El vacío es en este sentido (distinto de la simple nada como ausencia de materia) la forma de energía más poderosa imaginable.

³⁹ Tzvetan Todorov: *Introducción a la literatura fantástica*, Premiá, México, tercera edición, 1987, p. 24.

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 24.

⁴¹ “Tanto la incredulidad total como la fe absoluta nos llevarían fuera de lo fantástico: lo que le da vida es la vacilación.” *Ibíd.*, p. 28. Por lo general, aunque no es esencial, esta condición se cumple también al interior de la historia misma, en un personaje que encarna aquella vacilación.

³⁶ *Ibíd.*, p. 69.

³⁷ *Ibíd.*, p. 107.

allegórica como la interpretación 'poética'"⁴². Podemos inferir que, con respecto al acontecimiento fantástico, el lenguaje se subordina a una realidad que, si bien en tanto que "fantástica" sólo puede ser asunto del lenguaje (un cuerpo retórico destinado a provocar esa vacilación ya señalada), existe en la ficción más allá del lenguaje.

El destinatario no comprende la naturaleza de lo que está aconteciendo, pero sí comprende narrativamente el fenómeno, debido precisamente a que éste acontece *del lado de la naturaleza*, lo cual podemos constatar en la historia porque su acontecimiento no contradice los principios de una historia, de una trama lineal —cinematográfica en el caso de *La Cosa*— porque el asunto no es el lenguaje mismo, sino la cosa misma. Es decir, la cosa no está hecha de lenguaje, *no altera el lenguaje*, no se confunde con su "descripción", no se propone como acontecer del lenguaje mismo.

Calabrese, al igual que Sarduy, expone la relación que existiría entre la estética y los desarrollos teóricos de la ciencia contemporánea. Sin embargo, subraya sus diferencias con respeto al escritor cubano que sugiere una *influencia de la ciencia* sobre otros ámbitos de la cultura, en especial el arte. Calabrese disiente y afirma una relación interna que cruza transversalmente los fenómenos de la cultura⁴³. Asumiendo esta relación (condición de su concepto de "era neobarroca"), lo esencial para Calabrese consiste básicamente en dos puntos. En primer lugar, no existiría tal relación de causalidad entre la ciencia y el campo de la creación cultural: "una teoría y una mutación de gusto estético pueden pertenecer a un mismo 'ambiente' o 'mentalidad' intelectuales, compartiendo su estructura abstracta, aunque aisladamente los autores de obras o teorías o de análisis científicos no conozcan el campo límite"⁴⁴. Es decir, esa estructura abstracta operaría como una especie de "inconsciente cultural". La relación entre la ciencia y la estética (específicamente el arte) no consistiría por lo tanto para Calabrese en la influencia de un campo sobre otro límite, sino que en el modelo teórico —en la ciencia— se hace consciente el "esquematismo interno" de esa misma mentalidad. En

⁴² *Ibid.*, p. 30.

⁴³ Escribe: "si aceptamos la idea de que una elaboración cultural cualquiera, y por ello tanto humanística como científica, manifiesta una dimensión conceptual interna, podremos decir que cualquier objeto cultural posee una 'forma' o 'estructura' abstracta independiente de su manifestación y aplicación." *Ibid.*, p. 126.

⁴⁴ *Loc. Cit.*

efecto, la teoría científica implica necesariamente un *modelo explicativo*. Lo característico de la era neobarroca no sería sólo la influencia de la ciencia sobre la cultura en general, sino la científicidad de la autoconciencia operativa de los modelos.

Pero también en los términos recién señalados se podría considerar una relación de "influencia" de la ciencia en el arte, en el sentido de que la obra de arte incorpora en su propia estructura el proceso de auto-explicación. Es decir, que la obra no sólo propone una mirada o un discurso sobre o acerca de la realidad, sino que la obra misma exhibe el proceso o la estructura de constitución de esa mirada, de ese discurso. De esta índole sería la obra neobarroca. La diferencia con Sarduy, subrayada por el mismo Calabrese, corresponde coherentemente a la necesidad del primero de determinar un coeficiente crítico en el neobarroco, y por lo tanto de rescatarlo de formas que de tan "profundas" al final se identifican anónimamente con la posibilidad y la totalidad de una época. Sarduy querría pensar que no se trata de la conciencia de aquello que comparten determinados "campos limítrofes", sino que lo que comparten es la *conciencia del lenguaje*, como cuestión distintiva de la cultura moderna.

3. Sarduy: la expansión del universo significante

"En un reborde de la bóveda, en el gas interestelar, en el plasma difuso del cosmos, algo había estallado con un estampido anaranjado y violáceo, inaudible, inmenso, remoto, algo desde hacía milenios inexistente y cuya explosión nos llegaba hoy."

S. Sarduy: *Pájaros de la playa*.

Una nota distintiva del Barroco en general, y del neobarroco en particular, es la relación interna que se establece entre entendimiento e imaginación, en cuanto que ésta provee los "esquemas" que hacen posible aprehender la realidad precisamente allí donde los conceptos son insuficientes: "las formas de lo imaginario se encuentran entre los universales —o axiomas intuitivos— de una época, y que

pertenecen sin duda a su *episteme*⁴⁵. Podría decirse que lo universal, que sirve a la comprensión, se manifiesta como imaginario cuando una época toca el límite de lo que es dado comprender mediante conceptos y debe por lo tanto recurrir a *imágenes*. La relación de una determinada cultura con lo otro, con *su* otro, se realiza en imágenes que corresponden a una suerte de alteración del entendimiento en la cercanía del límite. De aquí que Sarduy analice el pensamiento cosmológico moderno y el uso que éste hace de las imágenes, especialmente en el siglo XX: “¿Cuáles son las maquetas —se pregunta Sarduy— con que opera, según las distintas versiones del universo, la cosmología contemporánea? Si esta curiosidad se presenta, a veces obsesiva, es porque se trata de imágenes tan fuertes, y de una tal diversidad, que las significaciones opuestas de que son portadoras se nos hacen evidentes”⁴⁶. ¿Por qué la ciencia? ¿En qué sentido una disciplina del conocimiento científico, interesada en explicar con rigor matemático el movimiento de los cuerpos celestes, sirve precisamente como lugar de prueba del imaginario barroco? ¿Qué clase de contradicción se aloja en lo medular de una disciplina que explica los fenómenos mediante leyes?

La ciencia experimental moderna considera la esfera de los sentidos como una instancia decisiva para la obtención de información, pero que no se basta a sí misma para generar explicaciones sobre el comportamiento de la realidad⁴⁷. La esfera de los sentidos corresponde también a la dimensión de la realidad que se trata de explicar. Algo ocurre, pues, entre los sentidos y el trabajo de comprensión, proyectándose ésta *más allá de lo visible*, mas no hacia una suerte de trasmundo, sino que tiene como objeto aquello que estando allí no se “alcanza” a ver, precisamente porque el entendimiento ha disciplinado la experiencia en el lenguaje. “[Galileo] Da crédito a los datos que le ofrecen los sentidos, pero los somete inmediatamente a nuevas interpretaciones críticas, los va filtrando en el tamiz de los razonamientos. (...) desmonta los mecanismos de lenguaje que funciona-

⁴⁵ Severo Sarduy: “Nueva Inestabilidad” [1987], en *Ensayos Generales sobre el Barroco*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1987, p. 9.

⁴⁶ Loc. cit.

⁴⁷ Como precisa John Barrow: “el corazón del proceso científico no es otra cosa que la conversión de listas de datos observacionales a una forma abreviada a través del reconocimiento de patrones. El reconocimiento de un patrón particular permite reemplazar el contenido de información de una serie de sucesos observados por una fórmula taquigráfica que posee el mismo, o casi el mismo, contenido de información.” *Teorías del Todo*, Crítica, Barcelona 2004, p. 21.

ban como la visión aparente, la percepción natural”⁴⁸. De esto se trata precisamente, a saber, que el razonamiento cosmológico tiene aquí la finalidad de recuperar un universo de acontecimientos que tiene lugar más allá del lenguaje; un universo en cierto modo excepcional, en la medida en que contradice la percepción “normal” de las cosas⁴⁹. La ciencia cosmológica no se limita a despejar esa “contradicción”, sino que en cierto modo la exacerba, pues la experiencia sensible de lo que “no se puede” ver sólo se alcanza por esta *alteración* de la percepción natural, que enfrenta al sujeto con un mundo insólito. Entonces, la ciencia se entrega a un trabajo, por decirlo de alguna manera, poético, porque debe recuperar la *intensidad del lenguaje*, que remite a una realidad excepcional. Pero, entonces, esa realidad sólo es accesible *en el lenguaje*, en cuanto que éste opera como un *suplemento* para los sentidos: “La ciencia —me limito a la astronomía, que ha totalizado con frecuencia el saber de una época o ha sido su síntoma cabal— practica ya, sobre todo cuando se trata de la exposición de sus teorías, *el arte del arreglo*, la elegancia beneficiosa a la presentación, la iluminación parcial, cuando no la astucia, la simulación y el truco, como si hubiese, inherente a todo saber y necesaria para lograr su eficacia, una *argucia* idéntica a la que sirve de soporte al arte barroco”⁵⁰. No se trata de que la realidad, más allá de la normalización de los sentidos, sea después de todo comprensible a pesar de su carácter excepcional, sino que sólo se da a saber en tanto que excepcional, pues significa una transgresión al orden cotidiano —la escala humana— de los acontecimientos. Una transgresión al orden del entendimiento, un entendimiento “puesto en orden” como facultad precisamente a partir de su separación con respecto a la actividad productiva de la imaginación que debía subordinarse a aquél.

Afirma Sarduy: “Si bien el propósito de la ciencia es la unificación de su objeto, su primer intento, siempre, es la desintegración del mismo”⁵¹. Pero la desintegración de su objeto es precisamente lo

⁴⁸ “Nueva Inestabilidad”, p. 15.

⁴⁹ “El lastre del lenguaje modifica la apariencia, establece una atadura tan sólida entre las palabras y los fenómenos que éstos parecen hablar por sí mismos, sin añadidos ni conocimientos suplementarios. Son lo que los enunciados afirman que son. El lenguaje que hablan acarrea leyes, códigos, deformaciones y prejuicios que asimilamos a la percepción simple, a lo más natural.” Loc. cit.

⁵⁰ *Ibíd.*, p. 11.

⁵¹ *Ibíd.*, p. 25.

que dispone la comprensión del mismo, pues ésta consiste en *articular* un universo que contradice la experiencia cotidiana. En este sentido Sarduy establece una relación con la situación actual de la cosmología, pues una vez más, como ya ocurrió en los orígenes de la ciencia moderna, la cosmología registra la inestabilidad epocal de un imaginario que se manifiesta como tal: “[Se repite con la cosmología actual] la subversión, o la desintegración de una imagen coherente del universo, tal y como la acepta en un momento dado la humanidad entera, en algo tan abrupto e inaceptable que no puede realizarse más que bajo los auspicios de una demostración legal, de una demanda jurídica basada en la eficacia de los signos y en su mayor alcance: la nueva ley como teatralidad”⁵². Esta situación no sólo no deja intacto el mundo pre-dado como suelo de la experiencia cotidiana, sino que también afecta la concepción clásica del sujeto. Esa “eficacia” de los signos consiste en que el pensamiento entra en una relación finita con lo otro que el pensamiento, con lo que no puede ser pensado sin que el pensamiento mismo llegue a experimentar lo extraño de su propia tendencia a lo ilimitado, su inagotable afán de alteridad.

Esas imágenes corresponden, en último término, a la pregunta “¿qué hay afuera?”, y muchas veces el carácter aparentemente demencial, delirante, de esas imágenes expresa el fondo demencial del pensamiento mismo en el trabajo de penetrar en lo Otro⁵³, pues lo impensado es también lo que por ahora *sólo puede ser asunto del pensamiento*. El pensamiento se despliega con una suerte de “vocación de exterioridad” conforme a la cual todo comienza con la imaginación, desde un lugar en donde todo había dejado de acontecer, desde un lugar en donde el tiempo se había detenido: lo cotidiano. Tal vez el mundo sea una provisoria y frágil localización del pensamiento, aterrado de la exterioridad que él mismo es.

La historia del pensamiento, el hecho de que haya de él algo así como una *historia*, no señala sólo esta constante moderna, sino también, y acaso ante todo, su *finitud* (su historicidad). Escribe Foucault: “La discontinuidad —el hecho de que en unos cuantos años quizá una cultura deje de pensar como lo había hecho hasta entonces y se ponga a pensar en otra cosa y de manera diferente— se abre sin duda

sobre una erosión del exterior, sobre este espacio que, para el pensamiento, está del otro lado, pero sobre el cual no ha dejado de pensar desde su origen”⁵⁴. Cada “momento” en esta historia es una restitución de la relación con el afuera, como relación del pensamiento con aquello que no es pensamiento (como si éste se definiese en relación a aquello que desde siempre se ha resistido a ser pensado), pero hacia donde se ha de encaminar cada vez que una estructura subjetiva configuradora de mundo es desmantelada y hecha pertenecer a lo *sido* del pensamiento. Relación que tiene lugar como *pathos* del afuera. El problema no consiste sólo en la existencia de lo otro en la exterioridad del pensamiento y que parece siempre disolver sus obras, horadando las totalidades de sentido articuladas para poder vivir, el problema es más bien aquella subjetividad que, con todo, *nunca ha dejado de estar afuera*, abismándose de pronto en los sueños “engendrando monstruos”, en la imaginación descontrolada, en las fantasías inconfesables. Se trata de pensar *quién piensa*. Dicho de otra manera: en cada trabajo de auto inspección de la racionalidad humana disciplinante, el discurso filosófico moderno trabaja su propio límite, *desde el límite*.

Si el universo cosmológico es un universo insólito, es porque en eso el pensamiento mismo se ha hecho insólito. El pensamiento se hace *el pensamiento de otro*, otro que podría pensar el “cosmos”, pues el pensamiento categorial se “degenera”, y en eso produce el efecto de un retorno a algo *anterior*, una forma descentrada del sujeto: “Ausencia, ante todo, de un centro estructurante del sujeto, que se constituye en el lugar del Otro que le es preexistente; importancia del orden simbólico [como conjunto de elementos separados] (...) cuya estructura no tiene origen, que, si existe, no se puede hacer su génesis; que está siempre allí, puesto que los elementos sólo valen unos en relación con los otros”⁵⁵.

Entonces, no es casual que el pensamiento entre en relación con su propio límite, cuando lo que se trata de pensar es precisamente el cosmos. El pensamiento debe por lo tanto, literalmente, abandonar el “universo conocido”. El pensamiento, por así decirlo, se “desbarata”, y solo en este sentido se puede entender la *eficacia de los signos*, su poder configurador de lo insólito, en que el propio sujeto dispone el

⁵² *Ibíd.*, p. 20.

⁵³ Recordemos la tesis de Chiampì, según la cual la razón barroca es la “razón del otro”, que recorre la modernidad.

⁵⁴ Michel Foucault: *Las palabras y las cosas*, Editorial Siglo XXI, México 1968, p. 57.

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 27.

lenguaje para sostener una relación con lo que el pensamiento ya ha podido alcanzar, o está a punto de hacerlo. Es decir, el lenguaje es relación con el ser solo en cuanto es relación con el pensamiento, a cuyo extrañamiento el lenguaje sirve de medio y soporte. Lo propio del cosmos barroco consiste en que *carece de origen*, al menos de un origen trascendente, es decir, de un origen *en* el tiempo.

Mediante el concepto de inestabilidad, Sarduy señala el carácter epocal del Barroco, como propio de una cultura “degenerativa”. “Sea en el terreno restringido pero revelador de la física, sea proyectada al conjunto de conocimientos que se poseen sobre la organización de la realidad y de sus diferentes niveles en un momento dado, el proyecto o la fantasía de la unificación no deja de engendrar, como una respuesta destructora, su propia crítica o su negación”⁵⁶. Existe en cierto modo una analogía con la consideración que hace Eugenio d’Ors del Barroco eterno, propio de una modernidad que reconoce su plenitud “en otra parte” (Lo eterno y lo contingente de su manifestación: lo eterno existe en su contingencia, como variación, como des-pliegue, que es finalmente la eternidad del mismo despliegue, su infinitud en el tiempo). Debord también señala esa determinación “epocal” mediante el concepto de Barroco: “El conjunto barroco, que para la *creación* artística es una unidad desde hace mucho tiempo perdida, se encuentra nuevamente, en cierta manera, en el *consumo* actual de la totalidad del pasado artístico”⁵⁷. La unidad perdida es la unidad estallada.

Pero la subjetividad barroca es una obra, sólo existe en un cuerpo retórico de su despliegue, de aquí que su medio sea necesariamente el lenguaje: “la materia fonética y gráfica [y no la elipsis, como en el primer barroco] en expansión accidentada constituiría la firma del segundo [barroco]. Una expansión irregular cuyo principio se ha perdido y cuya ley es informable”⁵⁸. Un universo en expansión “accidentada” es una totalidad *aconteciente*, en que la contingencia ha suprimido el simple y eterno reposo del ser en sí mismo. Nada permanece igual a sí mismo. Ni siquiera se pretende tal cosa para las leyes de la ciencia, que corresponden a modelos y esquemas: “si perteneció el barroco a un contexto, por cierto inestable pero coherente aún, el

⁵⁶ *Ibid.*, p. 28.

⁵⁷ Debord: *La sociedad del espectáculo* par. 189, p. 123.

⁵⁸ Sarduy, p. 41.

neobarroco 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”⁵⁹. El carácter desbordante del neobarroco es claro tanto en Calabrese como Sarduy, pero en el primero se trata principalmente del desborde de los límites genéricos, complicándose entre sí el discurso del saber y el de la ficción. En Sarduy, en cambio, el desborde consiste en la proliferación del artificio del signo, usurpando la dimensión del sentido. La expansión del estrato significante, en el que todo es texto, consiste en una operación de textualización con respecto a un significado original ausente. Es decir, no hay un significado en el origen, pero sí sigue habiendo algo así como un origen sin significado, de la misma manera que el *Big-bang* cosmológico borra el tiempo de la creación, pero no suprime el origen: “Esa explosión inicial constituye, por lo tanto, un origen ausente, un centro vacío del que sólo sentimos ecos que lo re-presentan”⁶⁰. La imagen del *Big-bang* recorre toda la novela *Pájaros de la playa*, publicada en forma póstuma en julio de 1993. Sarduy había muerto en junio de ese mismo año, a causa del Sida.

La enfermedad es el motivo central de *Pájaros de la playa*, una enfermedad mortal: “eran jóvenes prematuramente marchitados por la falta de fuerza, golpeados de repente por el mal”⁶¹. A este respecto, dos son los elementos que orientan el análisis que proponemos. Primero: Sarduy desarrolla una *estética de la finitud* de la condición humana, considerando la muerte misma como una enfermedad. Segundo: dada esa exigencia, la escritura deviene necesariamente en una poética de imágenes, una *proliferación significativa*, pues se ha alterado la escala “humanista” de la existencia hacia una escala cosmológica. La muerte se presenta como un acontecimiento absolutamente desmesurado; morir es demasiado, pero al mismo tiempo,

⁵⁹ Françoise Moulin Civil: “Inención y epifanía del neobarroco: excesos, desbordamientos, reverberaciones”, en *Obra Completa de Severo Sarduy*, Tomo II. Gustavo Guerrero-Francois Wahl (coordinadores), Sudamericana, Madrid, 1999, p. 1663.

⁶⁰ Roberto González Echevarría: “Memoria de apariencias y ensayo de *Cobra*”, *Severo Sarduy*, varios autores, Espiral / Fundamentos, Madrid, 1976, p. 75.

⁶¹ *Ibid.*, p. 20.

el hecho de que la existencia humana pueda ser el lugar de ese acontecimiento desmedido que es la muerte, hace de aquella un fenómeno cosmológico: "el astrónomo se había encerrado a pan y agua en su celda para redactar un diario sobre la extinción del cosmos y su metáfora: la enfermedad"⁶². Es decir, es precisamente la muerte aquello que termina por hacer de la vida misma algo que desborda todo límite. La muerte hace de la vida algo excepcional y muy improbable.

El motivo central de la novela es el cuerpo, pues con ocasión de una enfermedad mortal: "El cuerpo se convierte en un objeto que exige toda posible atención (...)"⁶³. Pero esto implica también, y debido precisamente al desmesurado examen del que será objeto, el cuerpo viene a constituirse en una especie de *significante ausente*, a la vez que en un simulacro. El cuerpo deviene el *lugar* de algo que ha comenzado a retirarse, y en eso comparece como simulación degradada, emergiendo como un grotesco cuerpo *significante*: "Mi espíritu ya no habita mi cuerpo; ya me he ido. Lo que ahora come, habla y excreta en medio de los otros es una pura simulación"⁶⁴. Las imágenes del cuerpo que dan cuenta de esa diferencia son implacables, y parecieran colaborar ellas mismas con la enajenación del cuerpo, como si las frases de desprecio fuesen aquí portadoras de un poder performativo, pero también haciendo del cuerpo caído de la gracia un *significante ausente*; una cosa en sí misma innombrable, por lo mismo poéticamente exigente⁶⁵.

El texto vuelve una y otra vez sobre el cuerpo como ropaje, pero sugiere también, en ocasiones muy puntuales, ser considerado como una liberación: "Deshabitado el cuerpo. Dejándolo como un paquete de ropa maloliente, algo que es no sólo inútil, sino molesto, insoportable. Ese abandono del cuerpo a los que lo escrutan es una desencarnación"⁶⁶. Es necesario entender el sentido de este término en

⁶² *Ibíd.*, p. 120.

⁶³ *Ibíd.*, p. 156.

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 21.

⁶⁵ "Detestan, los que las conocen, las figuras filiformes y caquíticas de Giacometti, anunciadoras, sin que el maestro tuviera la menor sospecha, de ese hombre de su mañana que es el nuestro de hoy: avanzan, hueso y pellejo, ahuyentadas por el vacío. Oyendo hacia él." *Ibíd.*, p. 75; "Soy un amasijo de huesos y quijada al revés, cubismo vivo, pero he visto lo que pocos hombres (...): la explosión de una supernova." *Ibíd.*, p. 111; "Basta con que el cuerpo se libere del protocolo social para que se manifieste su verdadera naturaleza: un saco de pedos y excrementos. Un pudridero." *Ibíd.*, p. 166.

⁶⁶ *Ibíd.*, p. 22.

Sarduy, pues no se trata de que algo así como un alma recupere su autonomía platónica desde la cárcel del *soma*, sino de que asistimos a la diferencia que se disimula y agita en todo signo. De hecho, tal diferencia se expresa precisamente en la escritura: "Nuestra escritura, por ejemplo, antes equilibrada y uniforme, en la que el pensamiento se encadenaba sin esfuerzo, legible como la partitura en el fraseo de un gran pianista, hoy se desvía de la línea, tiembla, exagera puntos, acentos, banderines y tildes. Todo es borrón, tachonazo incongruente, sanguinaria ballesta. Las letras ameboideas surgen solas, sin mano que pueda moderar su aceitosa expansión. Un pájaro de presa, ávido de nuestro propio desperdicio, se esconde en cada trazo"⁶⁷. Entonces, ¿quién o qué escribe? La escritura se encuentra alterada y expuesta en su trazo *significante*, el que ahora parece externo al pensamiento que quiere expresarse mediante aquél. Que el descontrol del cuerpo acontezca como una insubordinación de la escritura, como el exceso de tinta de ésta, re-fleja la condición originaria del cuerpo como cuerpo de un sujeto, *el trauma de la encarnación*, el trauma del nacimiento. La enfermedad expresa la originaria desavenencia del alma en la materia, domiciliada en el cuerpo, y cómo ello se ha disimulado y olvidado en la escritura mientras ésta operaba como dócil *medio* de comunicación. El cuerpo de la escritura comprende, pues, todo el misterio de la finitud de la existencia humana (esto es, tanto su condición sensible como mortal). El cosmos deviene caos y el ser parece penetrado por la nada.

La novela desarrolla una exigencia poética sobre la imaginación, llevando a imágenes el despliegue rizomático de la materia. El autor del texto aparece incorporado a la novela con el nombre de "el astrónomo": "el astrónomo se había encerrado a pan y agua en su celda para redactar un diario sobre la extinción del cosmos y su metáfora: la enfermedad"⁶⁸. Se trata de un universo que, en un tiempo lineal e irreversible, se despliega hacia el máximo desorden posible, hasta agotarse energéticamente y arribar al reposo absoluto y final. El cuerpo enfermo es la sintonía con la materialidad universal y su proceso general de fatal degeneración. En una clínica dos homosexuales enfermos de Sida, Caballo y Caimán, aguardan la muerte. Pero la nove-

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 135.

⁶⁸ *Pájaros de la playa*, p. 120.

la no narra simplemente esta espera, sino que hace de la enfermedad un recurso para representar el cuerpo a escala cosmológica y viceversa. También la escritura temblorosa del enfermo terminal se transforma aquí en una poética de la escritura neobarroca: "Nuestra escritura, por ejemplo, antes equilibrada y uniforme, en la que el pensamiento se encadenaba sin esfuerzo, legible como la partitura en el fraseo de un gran pianista, hoy se desvía de la línea, tiembla, exagera puntos, acentos, banderines y tildes. Todo es borrón, tachonazo incongruente, sanguinaria ballesta. Las letras ameboides surgen solas, sin mano que pueda moderar su aceitosa expansión. Un pájaro de presa, ávido de nuestro propio desperdicio, se esconde en cada trazo"⁶⁹. Sarduy ha hecho de su propia muerte un eco del *Big-bang*, un momento del fin del universo, originado hace 10.000 millones de años.

Séptima parte
Neobarroco hispanoamericano:
cuatro poéticas

⁶⁹ Ibid., pp. 134-135.

I. Poética del apocalipsis

La leyenda de los soles de Homero Aridjis

“Pero eso fue ayer, fue
hace quinientos años”
La leyenda de los soles.

La novela *La leyenda de los soles* [1993], del mexicano Homero Aridjis, desarrolla algunos de los aspectos que hemos señalado como esenciales a la escritura neobarroca hispanoamericana. Primero, el mundo en el cual transcurre la historia es absolutamente incierto, pues el *paisaje* —o habría que decir más bien, en este caso, el no-paisaje— corresponde a una modernidad que ha colapsado por el exceso que ella misma ha generado, llegando a hacer de la ciudad-capital *una gran cifra*. Este carácter incierto del mundo genera necesariamente una reflexión de los recursos representacionales, por lo que además de ser un contenido narrativo, es también un elemento significativo en constante proceso de elaboración. Segundo, la *alteración del tiempo* problematizando poéticamente la densidad significativa de los acontecimientos, en cuanto que se superponen líneas de tiempo que corresponden a teleologías heterogéneas entre sí. Tercero, la importancia del *cuerpo* como motivo narrativo cuya materialidad —que más que ninguna otra se torna especialmente desbordante en las situaciones de violencia— sirve al desarrollo de los recursos representacionales desplegados en la escritura.

Apocalipsis es un término griego que significa “revelación”. Corresponde, como es sabido, al último libro del Nuevo Testamento bíblico, escrito al parecer hacia finales del siglo I, durante la época de las grandes persecuciones a los cristianos¹. Se trata de un texto que se

¹ Se le conoce también como el “Evangelio de los últimos días”. La Iglesia Occidental

caracteriza por la intensidad y complejidad de las *imágenes* que describe y que deben ser necesariamente interpretadas. Aunque el término se asocia por lo general con escenas de catástrofes y desastres descomunales, lo cierto es que su sentido más propio se refiere al momento en que Dios-Cristo viene a la tierra para salvar a los justos y condenar a los pecadores. Desde el siglo XIII y especialmente ya entrada la Edad Moderna, adquiere gran protagonismo la idea del *Juicio Final*, al punto que comienza a ocupar un lugar central en la interpretación, aunque se trataba en principio más bien de un elemento teológicamente accesorio². Conjeturamos que esa importancia tiene su causa en el hecho de que se impone culturalmente una consideración cada vez más narrativa sobre el devenir humano en la modernidad. Es en este sentido que utilizamos el concepto de Apocalipsis para referirnos a la poética de Aridjis en la novela que a continuación analizamos. El carácter naturalmente catastrófico ya está dado con el recurso a la "leyenda de los soles", pero la novela sugiere que no se trata sólo de un ciclo energético, sino también, y ante todo, de una solución *narrativa* prescrita para una época en que reina el mal.

La historia acontece en un futuro próximo. Describe una catástrofe ecológica de magnitud mundial, incorporando como recurso intertextual la leyenda de los soles de la cultura azteca. Los aztecas concebían el universo como siendo esencialmente energía, y su dinámica consistía en un proceso cíclico de permanente destrucción y regeneración. "Cuatro edades habían ya transcurrido, y los mexicas se encontraban viviendo en la quinta, que debía terminar, al igual que las anteriores, con su destrucción, pero esta vez por medio de un terremoto"³. Según el cubano James López (traductor de la obra de Aridjis al inglés), *La leyenda de los soles* correspondería al concepto de

atribuye su escritura al evangelista San Juan. La iglesia Oriental y el arrianismo lo consideraron apócrifo, pero tras el fin del arrianismo en España y desde el Concilio IV de Toledo el Apocalipsis ha sido un texto fundamental para el cristianismo. De todas maneras, algunos estudiosos en la actualidad sugieren que el evangelista Juan, señalado en el primer capítulo del Apocalipsis, no es el autor del texto que se inicia en el capítulo IV.

² Véase *Tratado de Iconografía*, de Juan Esteban Lorente, Istmo, Madrid, 1998, p. 256.

³ Yolotl González Torres: *El sacrificio humano entre los mexicas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994, p. 109. "Las crisis sobrevenían cuando había un desequilibrio de las fuerzas motoras del cosmos, y estaban íntimamente relacionadas con el ciclo anual de la naturaleza, que era el escenario de la continua regeneración de la energía cósmica a través de lo que aparece como nacimiento, crecimiento, muerte y renacimiento." *Ibid.*, p. 306.

novela *historicista*⁴, sin embargo no nos parece del todo claro la posibilidad de aplicar dicha categoría a esta novela de Aridjis. Con respecto al concepto de *nueva novela histórica* (expresión acuñada en la década del ochenta) Seymour Menton señala: "hay que reservar la categoría de novela histórica para aquellas novelas cuya acción se ubica total o por lo menos predominantemente en el pasado, es decir, un pasado no experimentado directamente por el autor"⁵. Y a continuación comenta de Aridjis sus novelas *1942: Vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla* (1985) y *Memorias del Nuevo Mundo* (1988), sin mencionar, por cierto, *La leyenda de los soles*. En esta novela, el recurso a la intertextualidad resulta fundamental, generando un cuerpo autónomo cuyos rendimientos de sentido sobre una posible realidad (presente o histórica) resultan en cierto modo externos a la obra misma. La leyenda azteca, el relato cristiano de salvación por un elegido y la información ficcionada acerca de la catástrofe ecológica hacia la que se encamina el planeta, constituyen los tres textos que confluyen en esta obra cuya lectura nos remite permanentemente al trabajo mismo de producción de sentido narrativo.

Cabe señalar que, a diferencia de lo que ocurre con novelas como *Cobra* de Sarduy o *El obscuro pájaro de la noche* de Donoso, *La leyenda de los soles* presenta una historia cuya narración transcurre conforme a un verosímil más o menos tradicional. Es decir, la escritura misma no resulta especialmente alterada en los límites entre la narración y lo narrado, y por lo tanto el lector puede seguir la historia sin enfrentarse necesariamente a las exigencias de análisis de segundo orden en el mismo grado en que lo plantean las otras dos novelas mencionadas. Sin embargo, la escritura de Aridjis alcanza en este caso un grado de *visualidad* que opera como una suerte de interrupción de la narración por el real, como si el "referente" de la novela (su

⁴ "Esta novela debe ser considerada dentro de la llamada corriente historicista de la novelística actual por participar de una novedosa percepción de la situación existencial y ontológica del hombre que se traduce en una narratología que privilegia la confluencia de tiempos y espacios históricos (y futuros) en conjunto abigarrados de corte escatológico, no simplemente a la manera de una narratología vanguardista, sino en un intento tenaz por evidenciar una esencia humana transhistórica." J. López: "El espejo humeante: texto, tiempo e historia en *La leyenda de los soles* de Homero Aridjis", *Revista de Humanidades* número 3 (45-48), Universidad Nacional Andrés Bello, Santiago de Chile, octubre de 1998, p. 46.

⁵ S. Menton: *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 32.

trascendencia) adquiriese presencia en la representación mediante la alteración del reflejo. Emerge, pues, el significante, el cuerpo retórico del signo, precisamente en cuanto que admite en el lenguaje aquello cuya presencia está más allá de las posibilidades del lenguaje que querría señalar una realidad previamente “dispuesta”. Esa visualidad de la escritura de Aridjis consiste en la *abundancia adjetiva* de una realidad que no logra ingresar en el plano de la representación. Ya en las primeras páginas se nos anuncia la intensidad que la recorre: “Juan de Góngora iba por las calles (...) con la sensación de andar ya en el futuro, de habitar un mundo desmesurado y ajeno”⁶. Ese carácter “desmesurado y ajeno” nombra, a nuestro juicio, el tenor de la novela en la lectura que Aridjis nos propone de la modernidad latinoamericana, articulada desde el motivo del *Apocalipsis*.

1. La catástrofe del paisaje

El personaje central de la novela, Juan de Góngora, es un artista que tiene el proyecto de pintar un paisaje de Ciudad de México, trabajo que permanece suspendido durante toda la novela. Este suspenso está en correspondencia con la ruina del paisaje que el autor “describe” ya desde las primeras páginas, lo cual produce el efecto de estar asistiendo a una historia cuyo escenario en situación de constante alteración permanece *el mismo*. El mundo se retira desde el plano de la representación, en una especie de Apocalipsis en el que *nada se revela*: “Corría el año 2027, la ciudad se estaba hundiendo y los volcanes se habían perdido de vista en el paisaje del altiplano. Y no sólo las montañas legendarias ya no se veían, del paisaje original del valle ya no quedaba huella”⁷. Se trata del fin estético de la naturaleza como trascendencia, como realidad no humana, proveniente desde otra parte; y entonces, el retiro de ésta significa la disposición total del espacio para ser ocupado por lo humano. La desmesura del mundo se debe a que lo humano *ocupa el lugar de la naturaleza*, ha

⁶ *La leyenda de los soles*, Fondo de Cultura Económica, México, primera reimpresión, 1994, p. 15.

⁷ *Ibid.*, p. 15. “A Juan de Góngora le costaba trabajo acostumbrarse a una geografía de ríos y lagos muertos, de selvas y bosques devastados, de silencios animales pesados como la muerte, acostumbrarse a la vasta geografía que era el espacio de la extinción biológica.” *Ibid.*, p. 123.

usurpado los límites de ésta deviniendo en ello “naturaleza” desmedida⁸. Esto es muy importante para entender el sentido de la ausencia del “paisaje”, pues no se trata simplemente de la ausencia de naturaleza dado que ésta se reconoce en una situación de desborde permanente (como veremos más adelante comentando el sentido del cuerpo en Aridjis), sino de que *los límites han desaparecido* y entonces la naturaleza ha ingresado en el espacio humano, desencadenando una especie de carnavalización generalizada.

La naturaleza ha abandonado sus límites “naturales”, y sin embargo en ello no deja de ser naturaleza, sino que, por el contrario, es allí en donde se manifiesta como tal. Se trata por lo tanto de los límites que hacen posible el habitar humano, los límites que corresponden a las condiciones de la frágil y precaria existencia de lo humano, en medio de una fuerza que es de suyo irrepresentable. Sólo con respecto a las condiciones de existencia de una humanidad que se piensa a sí misma como soberana de la creación podrían concebirse esas manifestaciones de la naturaleza como “desastres naturales”: “Avalancha de rocas en Chungar, Perú. Tormenta de granizo en Milán, Italia. Plaga de moscas blancas en Alicante, España. Fuertes terremotos en la Isla Espíritu Santo, en el Pacífico del Sur, y en Valparaíso, Chile’ —anunció la reportera de noticias”. Se ha roto el equilibrio, como una especie de acontecimiento irreversible, y en este sentido es posible concebir algo así como *la muerte de la naturaleza*, es decir, una catástrofe en los ciclos naturales de “muerte y renacimiento”, de manera que la naturaleza ha ingresado en un tiempo lineal, que es lo propio de la temporalidad humana histórica moderna. La catástrofe de los ciclos naturales es, pues, la emergencia de la estatura “natural” y desmedida de lo humano, en virtud de la cual la naturaleza ha ingresado del todo en el tiempo humano como tiempo sin redención, sin renovación, sin resurrección. Podría decirse que subyace a esta poética narrativa de la temporalidad la idea de que la historia humana no se sostiene a sí misma, y los acontecimientos

⁸ Encontramos también este tipo de descripción abismante en *El último Adán* (1986), del mismo autor: “Hacia el oriente un muro negro se edificaba sobre la arena negra; hacia el occidente se hacía una brecha dentada; hacia el sur se había formado un arroyo de agua metálica; hacia el norte un cráter de miles de metros de diámetro parecía un hocico circular. Flechas ígneas volaban hacia todos los puntos, abrían caminos incandescentes en el aire, en la tierra y el agua.” Joaquín Mortiz, México, 1986, p. 11.

⁹ *Ibid.*, p. 113.

abandonados a su gravedad secular sólo pueden describir el itinerario de la *decadencia*. Sin embargo, como ya se ha señalado en otro lugar, las mitologías de las culturas premodernas, con privilegio del tiempo circular, describen un universo de inmanencia, en el que toda energía semiótica está siempre reinvertida en la economía general de la vida. Por lo tanto, la exigencia de una "remitologización" del universo sólo se hace verosímil desde la modernidad cristiana y su idea de redención más allá de la existencia material¹⁰.

En medio de aquel desastre ecológico, de proporciones que exceden toda representación posible, emerge una fuerza que corresponde al deseo, y que la novela en distintos momentos caracteriza como deseo sexual, en el que la vida y la muerte se indiferencian como los momentos de una fuerza que fluye más allá de toda finalidad conocida. La naturaleza misma sirve como recurso narrativo para "representar" ese otro equilibrio también alterado: "—Guerra de ranas —anunció el radio que se prendió por su cuenta—. En Singel Siput. Malasia, diez especies de batracios se han comprometido en feroz batalla amorosa, haciéndose pedazos en una orgía de reventones y desgarraduras. El ruido ha atraído a los sapos, quienes han emitido una secreción tóxica para las ranas"¹¹. Esta situación sugiere la dimensión natural de la figura del *sacrificio*, como una especie de comercio energético entre la vida y la muerte en el universo premoderno de los aztecas. En efecto, mediante una operación recurrente de desplazamiento en el plano significativo, la novela trae al plano narrativo de la representación el origen o fuente de la vida, en el que se han indiferenciado la vida y la muerte. Esta indiferenciación implica desbordar el horizonte de la existencia individual, que en la modernidad constituye un elemento esencial de los límites del sentido (en cuanto que lo individual es el coto a partir del cual el sentido es posible). Asistimos a dicho desplazamiento significativo, por ejemplo, en la escena de un parto que se representa como un sacrificio: "Es el día de mi fiesta [delira una parturienta], me traen una linda esclava, con ropas verdes y una

¹⁰ La muerte individual, atribuida sólo a la insuficiencia de recursos para mantenerse vivo, es representada también más allá de un equilibrio roto, en situación de colapso asistencial: "(...) las ambulancias y los vehículos habilitados para transportar heridos formaron colas hasta de diez kilómetros de largo." *Ibid.*, p. 186. La única manera de representar lo desmedido del desastre es recurrir a la medida desbordada.

¹¹ *Ibid.*, p. 131.

corona blanca. Dicen plegarias delante de mí, avientan tamborazos a mis pies. Oigo un grito de horror. El mío. La están sacrificando, me están arrancando el corazón. Me ofrecen la tuna sangrienta de su pecho, vaheando"¹². A diferencia de lo que ocurre en el cuento fantástico *La noche boca arriba*, de Cortázar (en que el lector asiste a un intermitente cambio de universo: entre un motoneta accidentado, conducido en una ambulancia hacia un hospital, y un prisionero conducido en andas por un largo túnel hacia el altar en que será ofrenda de un sacrificio azteca), en lo de Aridjis se trata de un recurso narrativo que permanece en el nivel de la forma, sin determinar el contenido de la escena contra el primer verosímil que lo refiere como un parto. Es decir, no se trata de subordinar el parto como mera representación con respecto a un contenido acaso "más real", sino que, por el contrario, el nacimiento de un niño es presentado aquí como la realidad de un mito: "En lugar de cara el recién nacido portaba una máscara labrada de pellejos. En vez de ojos miraba por dos aberturas estrechas y negras. Babosamente abría la boca. / El viejo corrió hacia ella, levantó al niño para observarlo bajo la luz del foco. Su cuerpo estaba revestido con piel humana. De puro horror, estuvo a punto de desvanecerse. Había procreado a Xipe Tótec, Nuestro Señor el Desollado"¹³.

En la situación de desastre y colapso generalizado que se describe a lo largo de toda la novela (de manera que lo indescriptible se pone en obra precisamente como un especie de descripción interminable), lo cotidiano adquiere un espesor de significación trascendente, especialmente aquello que se relaciona con la sexualidad y la procreación. O acaso se podría decir que más bien recuperan un sentido fundamental.

La ciudad colapsada se describe como un gigantesco organismo herido: "Las tuberías y los túneles de concreto que recorrían subterráneamente cientos de kilómetros parecían ahora los intestinos aban-

¹² *Ibid.*, p. 49.

¹³ *Ibid.*, p. 50. Xipe Tótec es una de las deidades de la fertilidad más poderosas en la mitología azteca, identificable precisamente por su máscara y su cuerpo cubierto con la piel de desollados. "Durante el mes azteca de veinte días llamado de Tlacaxipehualiztli, los hombres adoptaban la personalidad de Xipe Tótec vistiéndose con las pieles de las víctimas humanas desolladas en su honor. El significado de este rito es oscuro, aunque algunos interpretan que la piel representaba el nuevo despertar de la primavera que cubría la tierra", *Mitos Aztecas y Mayas*, Karl Taube, Akal, Madrid, 1996, p. 36.

donados de un animal fantástico del subsuelo”¹⁴. Es como si, precisamente en esa situación de desastre, en la que nada funciona, se restituyera lo natural de la vida, que se manifiesta como des-organización. En un punto se vienen a corresponder dos imágenes aparentemente contradictorias entre sí: de un lado, la ciudad como un conjunto de ruinas, un paisaje ausente del cual sólo han quedado escombros; de otro lado, la imagen de un organismo herido, pero que no presenta simplemente los síntomas de la muerte, sino del exceso en el cual consiste la vida misma como deseo y como trabajo incesante de un cuerpo biológico que consume y expulsa. Entonces, de una parte, y correspondiendo a la primera imagen, la ciudad como construcción humana ha perdido relación con la vida que la habitaba, y sólo permanece como un gigantesco ingenio, hecha de conexiones absurdas, fruto de una mente enloquecida: “Un México de calles en reparación sin previo aviso, cloacas sin tapadera, señalamientos de tránsito mal colocados o desorientadores, fachadas acribilladas por la última granizada de partículas metálicas, puertas de fuera de quicio, ventanas que ningún ingenio humano podía cerrar bien, obras públicas inconclusas o mal hechas, aberraciones de arquitectos y escultores chafas, ruinas contemporáneas no producidas por los desastres naturales sino por la mano inepta y corrupta del hombre”¹⁵. Obviamente estamos también ante una referencia irónica del autor al presente de las grandes urbes latinoamericanas —particularmente a Ciudad de México— y en general a la ciudad moderna en la que se manifiesta una contradicción entre el plan regulador y el deseo que ha de administrar. La ciudad misma se hace irrepresentable para sus habitantes¹⁶. La Zona Metropolitana ha devenido una cifra imposible de resolver. En ese momento, la ciudad es ya virtualmente una ruina arqueológica pues carece de mundo, yace caída de cualquier totalidad de sentido y su imposible espectáculo es el de un fracaso absoluto. No se trata de un regreso al origen de la vida ni de un

¹⁴ *La leyenda de los soles*, p. 17. hacia el final de la novela se repite esa imagen: “Las tuberías y los túneles de concreto que recorrían subterráneamente cientos de kilómetros parecían ahora los intestinos abandonados de un animal fantástico del subsuelo.” *Ibid.*, p. 195.

¹⁵ *Ibid.*, p. 143.

¹⁶ “Ningún habitante fue capaz de conocer su nomenclatura ni su cara, por más que hubiera pasado su edad recorriendo las calles, visitando las colonias nuevas, los conglomerados de miseria recientes.” *Ibid.*, p. 16.

desenlace revelador, sino tan sólo de una gigantesca *acumulación de cosas interrumpidas*. La catástrofe confiere a todos los objetos por igual la dignidad de lo antiguo y, simultáneamente, la banalidad de lo cotidiano: “Los movimientos afanosos de los rescatistas, de procedencia humilde en su mayoría, que extraían de entre las ruinas lo mismo una persiana que una taza de excusado, unas mallas de alambre que a una señora criandera, le resultaron tan ajenos como si sacaran objetos y gentes de una tumba maya o de una casa pompeyana”¹⁷.

Desde estas consideraciones, la situación adquiere un viso que parece propio del barroco europeo en la perspectiva benjaminiana: “—¿De qué moriré en un mundo así? De melancolía —se preguntó y se contestó [Juan de Góngora]”¹⁸. Pero incluso esa dimensión de muerte aparece en la novela con la gravedad de lo orgánico, que desplaza nuestra atención desde las ruinas hacia lo que entre *ellas fluye*: “Un olor nauseabundo flotaba en la ciudad, gatos, perros, gorriones y ratas aparecieron muertas en las calles, en los sótanos, en los patios, en las azoteas y en las trastiendas. Los únicos que corrieron con puntual fetidez fueron los ríos de aguas negras y los basureros líquidos, reminiscencias viles de lo que un día fue la Venecia americana”¹⁹. Este énfasis en la basura, en los despojos y desechos orgánicos, en los cuerpos descompuestos, refiere una materialidad que no es recuperable por el sentido, ni siquiera para el ánimo melancólico. Nos presenta un tipo de materia que no podría ser pensada bajo la figura de la ruina porque nunca tuvo mundo, carece de estatura cultural, y en una situación de desastre, de destrucción de todos los equilibrios que hacían posible y amable la existencia humana; dicha materialidad no es la huella de una ausencia, no corresponde a la estética de la pérdida, sino, por el contrario, es más bien la estética grotesca de una “presencia” irreductible que emerge precisamente con la catástrofe de las instituciones y de sus soportes de funcionamiento. En medio de la devastación emerge una realidad para los sentidos, la ciudad adquiere una intensidad inédita, en medio de una cotidianidad en estado de ex-

¹⁷ *Ibid.*, p. 187.

¹⁸ *Ibid.*, p. 164. “En todas partes se sentía el exilio, la inminencia del fin de una época, la nostalgia de un mundo que se había ido de las manos y los ojos sin que nadie lo hubiera vivido plenamente.” *Ibid.*, p. 123.

¹⁹ *Ibid.*, p. 19.

cepción, la ciudad da demasiado a sentir, *como un cuerpo*: "Quedó apretujada por hombres que olían a axilas y a cemento y a mujeres que hedían a sardina, a leche y bebé"²⁰. Esta intensidad que se da a sentir en los sentidos de la percepción excede los modos y las retóricas del deseo, desborda las posibilidades del sujeto y entonces, precisamente como una sensibilidad sin sujeto, carece también de objeto: "A cada momento la ciudad se hacía más ardiente, rebosaba un ardor sin sensualidad, una ebullición ubicua que pudría la fruta y fragmentaba la vista"²¹. La realidad cotidiana ha ingresado en un proceso de acelerada disolución, pero esto no significa el advenimiento de la nada, sino de una realidad otra, cuya presencia es mucho mayor, desbordando los rangos habituales de la experiencia del sujeto. Una nueva terminología viene al uso para nombrar esa realidad inédita, nunca antes percibida: "Antes aquí las gentes practicaban de las tolvaneras de febrero, de los aguaceros de mayo, de la luna de octubre y de los fríos de diciembre, ahora hablan de las partículas suspendidas, de las inversiones térmicas y de las concentraciones de ozono. Un nuevo vocabulario ha entrado en su lenguaje cotidiano —dijo Juan de Góngora"²². Es decir, lo real parece ser ahora algo que se sustrae a los sentidos, por lo menos a la territorialización de los sentidos, porque el lenguaje que sirve para nombrar la materialidad del desastre total exige imaginar —sin que sea posible representar— una dimensión que está más allá de las coordenadas espacio-temporales que organizan la experiencia cotidiana. La catástrofe del mundo es la catástrofe del sujeto que lo habitaba y organizaba desde la finitud de su experiencia posible. Ahora el mundo ha estallado materialmente en fragmentos que se acumulan como ruinas, pero también en múltiples percepciones cuya simultaneidad suspende toda correspondencia con los objetos y amenaza con traer la locura sobre los hombres. Para Juan de Góngora, sin embargo, el mundo en medio del caos conserva su diferenciación, su condición de ungido se manifiesta en que sigue siendo un sujeto capaz de experimentar las cosas sin estallar: "A solas consigo mismo y con las cosas, en otro cuarto él [Juan de Góngora]

²⁰ *Ibíd.*, p. 31.

²¹ *Ibíd.*, p. 180. "Todo sucedía en silencio, como en un mundo fuera del sonido." *Ibíd.*, p. 172.

²² *Ibíd.*, p. 42.

oyó distintamente la voz de la duela del piso, el gemido de la puerta de una alacena, la grasa de la leche, lo rancio de la mantquilla, la vibración de un vidrio"²³.

2. El cuerpo del deseo

La fuerza que en la mitología azteca sirve al movimiento cosmológico de la muerte y el renacimiento de la naturaleza, adquiere en la novela de Aridjis un carácter eminentemente sexual. La naturaleza deviene una gigantesca orgía, y entonces la sexualidad desborda los límites humanos de la representación, los cuerpos en la finitud de su deseo, de sus amores y cortejos, parecen ser sólo el medio que sirve a la realización de una fuerza sobrehumana: "—Me siento como si me hallara en el vientre de una vaca —le confió el novio. (...) Es como estar, como te diré, en una boca abierta, en tu boca abierta, si tu boca tuviera el tamaño del vientre de una vaca. (...) Él parecía más un comensal que un amante, ella más una criatura devorable que una objeto amado. (...) Dando ojos a la máscara, Juan de Góngora vio el pene y la vagina en el interior de ella, las lenguas unidas en la boca de él, los esqueletos abrazados debajo de la carne"²⁴. Este pasaje exhibe dos notas que caracterizan la puesta en escena del cuerpo humano en la orgía cosmológica: el apetito sexual como hambre y el verosímil de la *danza macabra medieval*.

Los hombres no son sujetos de su sexualidad, lo cual significa que el deseo sexual no corresponde a una necesidad humana, no viene a satisfacer una carencia o una falta localizada en el individuo, sino que manifiesta más bien una energía rizomática que pasa a través de los cuerpos, que los conecta entre sí como máquinas deseantes. *El deseo no es humano*. Ciertos pasajes sugieren narrativamente la idea de que criaturas fantásticas (fruto de una imaginación que combina

²³ *Ibíd.*, p. 61.

²⁴ *Ibíd.*, p. 153. Una situación inversa se describe al término de la primera parte de *El último Adán*: "Sí, ahora han cerrado los ojos ya sin párpados; se aprietan en un beso sin labios; se entregan totalmente a sí mismos, para sentirse en lo sucesivo, tal vez, sólo en el ser. Inmersos en un sueño incorpóreo en el que la carne no es otra cosa que una tristeza orgánica, que un despojo en el paisaje yerto. Sí, descarnados los cuerpos, sólo queda el amor." *Op. cit.*, p. 17.

mitología y ciencia ficción) traen a la tierra ese deseo insaciable²⁵, pero la idea de un *deseo insaciable* contradice toda forma de sujeto. Pues, en efecto, ¿qué podría ser un “deseo insaciable”? Un “sujeto insaciable” debiera comportar una carencia infinita, una necesidad indeterminada, pero ello no es posible. En el pasaje citado más arriba, los amantes no pueden representarse el deseo que los embarga si no es con otro cuerpo, es como si se encontraran en un cuerpo animal —una vaca— *deseando con el hambre de un cuerpo otro*. Es decir, no se trata sólo del deseo dirigido hacia otro cuerpo como objeto, sino de que es otro cuerpo (desmedido, irrepresentable) la fuente de ese deseo que *pasa* por el individuo enloquecido. Se trata de un deseo que se renueva constantemente, sustraído al tiempo lineal no admite una historia con principio y final, y todo aquello que proviniendo de una temporalidad narrativa entra en relación con esa fuerza cósmica, degenera en su representación.

Desencadenada la orgía en la ciudad invadida por el deseo, asistimos a una carnavalización en que lo grotesco hace manifiesta la naturaleza excesiva —irrepresentable— del apetito sexual, como deseo carente tanto de sujeto como de objeto determinado: “En pleno frenesí erótico, algunos *tzitzimime* hacían el amor a objetos inanimados, a un poste, a una botella, a la manga de una camisa, confundiéndonos con cuerpos humanos. (...) Los machos [*tzitzimime*], en estado permanente de erección, parecían burros excitados, llevaban en ristre una quinta extremidad, un órgano muscular autónomo del cuerpo. Algunos, como si fuera una correa para perro, se fajaban el largo pene a la cintura. Otros, cuidadosamente peinados y envaselinados, daban la impresión de dirigirse a una fiesta”²⁶. Esta situación de locura generalizada describe precisamente el fluir de un deseo que no puede satisfacerse de ninguna manera en este mundo, y entonces producto de esa misma imposibilidad cualquier cosa podría ser un cuerpo humano para aquellos agentes de una naturaleza desbocada. Aquí la carnavalización conduce el acto sexual hacia lo grotesco, pues las conductas desenfrenadas de los personajes parecen describir más

²⁵ “—Criaturas extraterrestres están seduciendo a nuestras esposas. Sátiros espaciales tienen un apetito insaciable por nuestras hijas —dijo una voz en la radio.” *Ibíd.*, p. 180.

²⁶ *Ibíd.*, p. 170. Los *tzitzimil* (plural de *tzitzimime*) eran genios maléficos de la oscuridad que continuamente amenazaban con destruir el mundo, luchando eternamente contra el sol.

bien una parodia: “Dos [*tzitzimime*] personificaban a conquistadores españoles tuertos y bubosos, se proponían a las mujeres que encontraban en su camino y querían arrastrarlas hacia las ruinas para hacerles clamor. Pero la cópula era irrealizable. Por más que se montaban sobre sus grupas y las sujetaban de las orejas, no lograban introducirse en su interior”²⁷. En este descontrol emerge el cuerpo humano como instrumento fallado del deseo, como si la sede del deseo no fuera ya el cuerpo, pues se ha roto el equilibrio que hacía posible el deseo dentro de los límites y la retórica del cuerpo. Ha sido aniquilada toda gracia del sujeto.

Más aún, podría decirse que el cuerpo mismo aparece como retórica del deseo desbordante, y sería ésta otra manera de leer lo que se denomina la insubordinación del significante (y que en tal insubordinación emerge precisamente alterando el cuerpo del signo). El *cuerpo como disfraz*, hecho de jirones, de restos, de lo que queda o de lo que apenas pudo llegar a ser, el cuerpo de los sobrevivientes: “Por la calle de Moneda venían soldados españoles, remedos fantasmales de aquellos que participaron en la conquista de México. Venían viejos, cojos, mancos, con las armaduras melladas, las espadas rotas, las caras calavéricas. En la noche se arremetían unos a otros, se hendían el corpazo espectral, se recomponían y tornaban a herirse, víctimas de una violencia recurrente”²⁸. El disfraz comparece en escena como el cuerpo del cuerpo, esto es, que hacía posible la aparición del cuerpo, pero que ahora ha devenido resto. Porque la corriente del deseo ha estallado (como el torrente en una cañería), y los cuerpos parecen entonces inútiles prótesis que sirvieron no sólo al deseo como placentero instrumento de realización, sino al mismo sujeto que en ese cuerpo se reconocía como soberano de su deseo, en cuanto que dueño de su cuerpo. Pero la carnavalización dice que el deseo no tiene dueño, que el cuerpo no es de *uno*, y que la realidad metafísica de ideas tales como sujeto, conciencia, ser, no es sino el efecto de un cuerpo disimulado por la gracia de los modales gobernados por el sentido. ¿Por qué el cuerpo, su gravedad, su peso inercial, su organismo, se restan al espesor retórico de las apariencias, como una realidad irreductible? “El *tzitzimil* [desafiado por Bernarda] se desvistió. Se quitó la tilma, el *maxtlatl*, los huaraches, las patas. Se quedó des-

²⁷ *Ibíd.*, p. 172.

²⁸ *Ibíd.*, p. 169.

jarretado, casi transparente. Exhibió su cuerpo lleno de desfiguraciones, mutilaciones, cicatrices. Cuando se hubo despojado de las caderas, el pecho, los ojos, la cabeza, no hubo nada²⁹. En una primera lectura se podría concluir de este pasaje que el cuerpo no es una realidad irreductible, sino que tiene la misma levedad del ropaje. Pero lo que aquel pasaje sugiere es más bien que *el cuerpo es precisamente el límite de este mundo*, que no hay conciencia más allá del cuerpo, porque despojarse del cuerpo es despojarse del mundo. Entonces, en la carnavalización del mundo (del tiempo oficial), el cuerpo tiene un protagonismo central porque se trata precisamente de *actuar los límites del mundo*, desde donde éste deviene escenografía, remedo, recurso en cierto modo insuficiente, y la exhibición grotesca del cuerpo corresponde a ese efecto buscado.

Lo anterior se contrapone en cierto modo al cuerpo apariencial barroco. En efecto, en el "carnaval barroco" —como recurso de la narrativa hispanoamericana— se reduce la diferencia temporal que hace posible la idea misma de historia (cuya matriz es la historia "universal" europea), ingresando todos los *protagonistas* en un mismo presente absoluto. El resultado es muy interesante, a la vez que curioso, pues responde a una lógica que parece estar más allá del propio motivo narrativo: suprimida la distancia entre las épocas, porque se ha llegado al final, los protagonistas de la historia devienen *personajes*. El advenimiento del final, no como desenlace, sino como término temporal de la historia (por ende, como interrupción) contradice la naturaleza misma del presente y por lo tanto produce necesariamente una catástrofe en el curso ya acontecido de la historia. Ingresando en el tiempo vacío del puro curso cronológico de los hechos, se disuelven las jornadas del sentido y ahora, expuestos en la intemperie de una escena sin guión, sus identidades han devenido ropajes, el cuerpo se hace uno con la identidad retórica del disfraz. El cuerpo es el disfraz, el rostro es la máscara³⁰.

²⁹ *Ibid.*, p. 173.

³⁰ "El bosque parece ser una calle principal a la hora de la afluencia, una terminal del metro, un estadio durante un juego y un carnaval al mismo tiempo. (...) En el gentío desfila la historia y el hombre común: Cristóbal Colón, Dante Alighieri, Hernán Cortés y La Malinche, William Shakespeare y Miguel de Cervantes (...) los hijos de la Coatlícué y vendedores callejeros, sacerdotes, locutores, el Pie y la Mano." *Espectáculo del Año Dos mil, en Gran teatro del fin del mundo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994., p. 11.

El cuerpo desnudo es el cuerpo exhibiendo sus cicatrices y desfiguraciones, es el cuerpo como desvío, como inclinación desde la gracia; esto es el cuerpo neobarroco: el cuerpo exhibiendo el peso invalidante de la retórica que lo constituye. El cuerpo como ruina, como resto de un agotamiento total, como festiva decadencia: "Las carlotas, bailarinas septuagenarias, celebraban un aniversario más de doña margarita Mendoza, la Miss México de las Piernas de Oro de 1992"³¹. En efecto, toda la novela puede ser leída en clave carnavalesca, en el sentido de que el rostro grotesco y, a ratos, obsceno, de la decadencia corresponde a una estética de lo secular abandonado a sus propias fuerzas. Perdido todo sentido trascendente, los significantes envejecen de puro cuerpo, y entonces, caídos desde la gloria, permanecen como la ruina de un presente que nunca volverá a ser un hoy. El cuerpo como significante decadente deviene necesariamente espectáculo, porque deviene pura apariencia, *apariencia desnuda*. Es clave comprender que el cuerpo neobarroco es lo otro que la naturaleza del cuerpo glorioso desnudo, que el cuerpo glorioso (pleno de fuerza y belleza) es un cuerpo "vestido", y que, por lo tanto, en el cuerpo neobarroco la naturaleza se ha retirado, dejando en su lugar el espectáculo de una obra de grosera sofisticación: "Volvió la música de la orquesta, y la bailarina, con las piernas delanteras y traseras abiertas, se meció igual que si fuera a sentarse en el aire. Un chalequillo negro, atado con correas, le sujetaban los pechos. Su cara era una máscara. / (...) la bailarina de cuatro piernas, de espaldas al público, mostró sus hombros anchos, sus caderas enormes. Frente a Juan de Góngora se quitó la máscara, le enseñó su cara de virgen barbuda"³².

3. El tiempo del fin del tiempo

La catástrofe implica la inminencia del *fin del tiempo*, en el sentido de que se está llegando al fin de una época. El desastre ecológico da a saber y a experimentar la cercanía de ese límite en la forma de una catástrofe del espacio cotidiano, pero que sin embargo no termina con la necesidad cotidiana de referentes. Es decir, la *intemperie* se manifiesta en el hecho de que ha variado la escala de referencias espa-

³¹ *La leyenda de los soles*, p. 74.

³² *Ibid.*, pp. 82-83.

cio temporales: “—Donde había encinos y fresnos hay hierbas rastrojas; donde había fauna silvestre hay hormigas, ratas y cucarachas. En las familias antes se decía: ‘Cuando murió Jorge’, ‘Cuando Fernando tuvo tifoidea’, ‘Cuando Lorena se fue a España’, ‘Cuando Francisco salió de la Universidad’. Ahora se dice: Cuando desapareció la Selva Lacandona’, ‘Cuando murió el Mar Mediterráneo’, ‘Cuando no volvieron las tortugas marinas’, ‘Cuando se fueron para siempre las mariposas monarcas’, ‘Cuando el río Lerma agonizó’”³³. Resulta absolutamente desproporcionada la relación entre los hechos humanos que se necesita situar en el tiempo y los descomunales hechos naturales, cataclísmicos, que se refieren con esa finalidad “orientadora”. Lo propio del tiempo lineal es su carácter irreversible, pero para ello es necesario en la escala de lo cotidiano que ciertas cosas permanezcan, precisamente como estacas o referentes orientadores. Por el contrario, en el cataclismo en cámara lenta que describe la novela, los hechos más gravitantes lo constituyen precisamente la desaparición de esos referentes: “Tú y yo, Chánoc, pertenecemos a la generación humana que verá viva por última vez a la Laúd, la especie de tortuga marina más grande que se conoce”³⁴. Es decir, la experiencia de la finitud implica desde siempre un itinerario existencial lleno de contingencias, plagado por doquier de “últimas veces”, un itinerario que habla precisamente de la finitud de la existencia humana, la finitud de un testigo que ante cada espectáculo maravilloso presiente su propia ausencia en un futuro no muy lejano³⁵. Pero aquí lo que está desapareciendo es el mundo mismo, la naturaleza —cuyo equilibrio la inscribe desde antiguo en una temporalidad circular, reservando la historia para los mortales— ha ingresado en el tiempo de lo *irreversible*, que es siempre un tiempo de discontinuidad y muerte³⁶. En esta

³³ *Ibid.*, p. 121.

³⁴ *Ibid.*, p. 70.

³⁵ Es lo que ocurre, por ejemplo, en *El otoño del patriarca* de García Márquez, cuando el protagonista contempla el paso del cometa Halley y entonces anticipa su propia ausencia pero con ello, ante todo, la ausencia del dictador, confrontada la existencia de éste con una realidad cuya existencia pertenece a otra escala.

³⁶ “En las páginas interiores del diario [sin fecha] halló información sobre cosas extrañas que estaban sucediendo en la Tierra. Sobre guerras ecológicas entre países del Cuarto Mundo, sobre hambrunas en el desierto más grande del planeta, el de la Amazonia; sobre las exequias simbólicas del Mar Mediterráneo, sobre ríos biológicamente muertos, sobre emergencias ambientales en El Cairo, Atenas y Santiago, sobre terremotos y erupciones volcánicas en Colombia, Perú, Estados Unidos, China, Japón, Irán, Grecia, Turquía, Italia y Portugal.” *Ibid.*, p. 85.

catástrofe del mundo se manifiesta a la experiencia humana, con todo, un orden trascendente de las cosas, no precisamente en el fin, sino con respecto a la *inminencia* del fin, como en la inminencia de la revelación de algo cuya “naturaleza” está reñida con las condiciones mismas de toda representación posible. Se trata, pues, de la inminencia de lo que significa *usurpar el horizonte de lo posible*, coincidir con los límites trascendentales del mundo de la experiencia humana. Cabe conjeturar la experiencia negativa de la trascendencia del ser mismo, que se dispone atterradoramente con la extinción de los objetos.

A partir de ahora, la naturaleza misma admite acontecimientos, lo cual implica que se desplaza desde el fondo inadvertido hacia el primer plano de la narración. Esto implica que la naturaleza ingresa en el tiempo finito, portador de un final, abandona el “tiempo” circular de los ciclos y se hace a la linealidad de lo que un día deberá terminar. Pero aclarar de sentido narrativo el curso temporal de la naturaleza, su irrupción es siempre una *interrupción* de la historia. La cuestión fue expuesta, como se sabe, de modo ejemplar por Nietzsche en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (1873), cuando describe la existencia de los hombres que por un instante habitan el planeta, el minuto más soberbio y mentiroso de la “Historia Universal”. Pero luego la tierra se enfrió, y los “animales inteligentes” tuvieron que morir³⁷.

Al destruirse la distancia entre los planos del espacio, el espacio narrativo se hace problemático, quedando incorporado a la historia como plano también signifiante. Esta suerte de catástrofe del espacio narrativo deja sólo el tiempo como recurso orientador de los acontecimientos, pero el tiempo se aproxima a su fin. La lógica de la novela articula entonces dos temporalidades esencialmente distintas: el tiempo de la naturaleza “caída” —que ha usurpado el espacio/tiempo humano— y el tiempo cosmológico de la mitología azteca la leyenda de los soles. La articulación de ambas temporalidades permite interpretar el tiempo de la catástrofe ecológica como cumpli-

³⁷ “La escatología basada en la ley de la entropía es más pesimista que la escatología apocalíptica convencional, pues el antropomorfismo del Apocalipsis con su sentido implícito de la historia que corresponde a acciones tanto humanas como divinas, cede ante el yermo mecanismo de un mundo puramente físico cuya energía está llegando irreversiblemente a su fin.” Louis Parkinson Zamora: *Narrar el Apocalipsis. la visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 72.

miento de un orden de cosas trascendente, prescrito en un orden sagrado de los hechos. La leyenda se cotidianiza, pues se presenta a veces como algo sabido por todos: "El Quinto Sol, Signo Cuatro Movimiento, ha llegado a su fin —anunció una voz en el radio"³⁸. Entonces, el tiempo cósmico; mitologizado, pasa también a primer plano en la narración, dando a saber que el *tiempo no es humano*, que no es del hombre, sino que más bien los hombres son del tiempo. Porque el verosímil de una historia humana no es aquél que exhibe otros acontecimientos, sino ante todo otra temporalidad

Con respecto a la temporalidad misma, la diferencia entre el tiempo circular y el tiempo lineal no consiste simplemente en su dirección desde el origen, sino que supone en el primer caso —tiempo circular— que *la temporalidad es inmanente* a las cosas y a los acontecimientos (en este sentido no es humano). De otra manera no se podría pensar que el cumplimiento de algo en el tiempo sea un paso hacia el fin del tiempo mismo, a diferencia de lo que ocurre con el tiempo abstracto que opera más bien como cronología y, por lo tanto, como un orden temporal trascendente a los acontecimientos que con respecto a él se ordenan. En el tiempo cíclico el comienzo del tiempo es él mismo un acontecimiento, que no podría servir de referente para asuntos estrictamente humanos, dado que es precisamente en el origen y en el final que lo cotidiano no puede existir, cuando se produce, para decirlo de alguna manera, una relación de igual a igual con el suceder del tiempo, con la verdad intrínseca de lo que *sucede*.

Cuando lo humano usurpa la esfera de lo sagrado que corresponde al suceder mismo del tiempo circular, es decir, cuando lo humano parece alcanzar una escala cósmica y con ello un viso de eternidad, entonces el tiempo circular podría interrumpir su continuo renacer, y morir. La muerte del tiempo es su detención, es el fin de los acontecimientos *del* tiempo y el establecimiento de la muerte: el reino de la muerte³⁹. Así, la historia que podría dar curso narrativo a esa desmesura será necesariamente una historia de poder, pues no se trata sólo del poder de un dictador como tema o "contenido" narrativo de la novela,

³⁸ *La leyenda de los soles*, p. 20.

³⁹ "Juan de Góngora no quiso mirar mucho tiempo ese cielo supuestamente hecho por dioses y transformado por el hombre. Ese cielo demitologizado que un día sería la patria espiritual de su fantasma." *Ibíd.*, p. 36.

sino de que la dictadura es de suyo una desmesura con respecto a los límites modernos de la existencia social. La mitológica relación entre el tiempo humano lineal y el tiempo cósmico circular tiene en la modernidad una versión secularizada en la figura del poder absoluto como lugar del exceso. El lugar del dictador correspondería a ese espacio/tiempo mitológico irrepresentable, en el que dos universos de distinta naturaleza se encuentran sin dar lugar a un tercero. Instante de locura, de no-mundo o, más bien, del aún-no del mundo. El dictador es en este sentido una figura moderna del poder y del curso del tiempo, no es simplemente una excepción en el ejercicio democrático del poder ejercido conforme al liberalismo moderno, sino que puede ser considerado como la verdad del poder en la modernidad. El dictador no es la excepción, sino aquello por lo cual el estado de excepción —siempre presente, como una existencia siempre *actualmente* posible— emerge como catástrofe de lo cotidiano. Así, en la novela se entrecruzan dos tiempos, personificados desde un comienzo en el nombre del hombre más temido del régimen: el General Carlos Tezcatlipoca: "Si muere ella [la diosa azul, la diosa del sexto sol, el Sol de la Naturaleza], el general Carlos Tezcatlipoca tomará el poder para instaurar el reino del terror nocturno, el Sol del Espejo Humeante"⁴⁰. El exceso y la locura que el General significa en la historia, ingresan en la representación como el terror policial de la dictadura. La versión "humana" del dios Tezcatlipoca es una especie de punto ciego, como personaje tiene *la densidad del origen* y en ese sentido adquiere la identidad de un semi-dios⁴¹. En este sentido podría decirse que el general Tezcatlipoca es el *recurso* fundamental de la narración, concentra un pensamiento y una sensibilidad que no son humanas⁴². Tezcatlipoca es imposible como personaje, porque carece de toda dimensión moral, es en cierto modo la encarnación del mal radical, sin objetivos particulares sino en corres-

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 40.

⁴¹ "Cuando los dioses crearon el Quinto Sol el jaguar, él, nació en las tinieblas." *Ibíd.*, p. 38.

⁴² Encontramos en algunos pasajes de la novela el trabajo que el mismo general realiza para su deshumanización, como por ejemplo desplazar a uno de sus esbirros la condición de hijo: "—En mi vida anterior ella fue mi madre (...) A partir de hoy tú serás el hijo de esa persona, irás a verla cada semana y le preguntarás qué necesidades tiene — le indicó Carlos Tezcatlipoca. (...) / Me entrené para el olvido, Jaime." *Ibíd.*, pp. 55-56. El trabajo del olvido, como pérdida de una identidad hecha en el tiempo lineal de los hombres, es también la condición para ingresar en el tiempo de la fatalidad de la existencia, que es el presente eterno de aquél que *todo lo sabe*.

pondencia con la fatalidad de la existencia que asola a los cuerpos sobre la tierra: “—Mis nacotecas [dice Huitzilopochtli] me han dicho que se le ve a usted en varias partes de la ciudad a la vez, que posee el don de la ubicuidad. / —El de la muerte, señor presidente [responde Tezcatlipoca], es el único don que poseo, y ése es común a todos los hombres”⁴³. La relación con el General Tezcatlipoca sólo puede ser externa, siendo la fatalidad misma su constitución interna; no es posible atribuirle propiamente deseos o decisiones individuales. El General es, en efecto, el centro de la narración, lo cual nos sugiere el carácter dudoso de la socorrida noción de “personaje central”, por cuanto el centro (como fuente de gravedad narrativa de la historia) y la subjetividad del personaje se excluyen entre sí. El personaje por definición se encuentra descentrado, y en esa diferencia se desarrolla su historia, su devenir narrativo.

Toda la novela acontece en el *umbral del tiempo* que significa la muerte del Quinto Sol, es un instante de locura que se prolonga durante varios días, como un carnaval. Podríamos decir que en sentido estricto no se han superpuesto dos temporalidades distintas (dado que, de hecho, tal cosa no sería posible entre un tiempo circular y otro lineal), sino *dos relatos* distintos, dos concepciones distintas del universo y del lugar del hombre en ello: la leyenda de los soles y la visión cristiana de la historia. Pues, en efecto, la relación entre ambos tiempos debe interpretarse como la relación entre dos *textos*, es decir, se trata de una relación en el plano signifiante, en virtud de la cual ninguno de los textos termina por subsumir totalmente al otro llegando a transformarlo en un mero recurso metafórico⁴⁴. El desenlace

⁴³ *Ibíd.*, p. 53. “Tezcatlipoca (...) es el reconocimiento de una realidad: el fenómeno de la fragilidad e inseguridad de toda vida humana. (...) Con ese realismo que es uno de los subfondos del pensamiento mágico acepta el hecho de que el hombre, por su culpa o sin ella, está expuesto a la desgracia, a la perdición, al aniquilamiento. (...) su poder destructivo está previsto en el plan del cosmos. (...) Lo que amarga y envenena la vida humana no es la existencia de la muerte, es la de Tezcatlipoca, la convicción del hombre de no ser dueño de su destino.” Paul Westheim: *La Calavera*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983, p. 16.

⁴⁴ El inicio de *El último Adán* es una especie de Génesis bíblico, pero invertido: transforma la creación del Universo por obra de Dios en la destrucción del planeta por obra del hombre. “Al adoptar las formas discursivas del Libro del Génesis bíblico para narrar una historia apocalíptica, se establece desde el comienzo la unión de contrarios como figura básica de la novela.” Eduardo Thomas: “Perspectiva apocalíptica y viaje en dos novelas de mediados y fin de siglo: Yáñez y Aridjis”, en *Revista de Humanidades* de la Universidad Nacional Andrés Bello (19-28), octubre de 1998, p. 25.

de la novela repite la imposibilidad de discernir absolutamente la relación entre ambos textos: “Para Juan de Góngora, una sola cosa era cierta, el sol cotidiano que los había mirado durante los últimos mil años los seguiría mirando mil años después. O, ¿quizás, no? Porque las montañas, como las piedras y los soles, también mueren”⁴⁵. Habiendo salvado el cumplimiento del ciclo cosmológico y habiendo, por lo tanto, nacido el Sexto Sol, se ha restituido también el tiempo lineal. Se ha restituido la escala humana de la temporalidad y, en eso, la finitud que hace posible el sentido.

⁴⁵ *La leyenda de los soles*, p. 198.

II. Melancolía neobarroca

Farabeuf de Salvador Elizondo

“Es curioso comprobar cómo el afán de retener un recuerdo es más potente y más sensible que el nitrato de plata extendido cuidadosamente sobre una placa de vidrio y expuesto durante una fracción de segundo a la luz que penetra a través de una combinación más o menos complicada de prismas”¹.

1. La disciplina de la contemplación

Desde una perspectiva narrativa, la novela *Farabeuf* de Salvador Elizondo se desencadena a partir del siguiente hecho (el que será evocado reiteradamente durante toda la narración): una pareja de enamorados, después de correr por la playa en un lujoso balneario, vuelven a su habitación y encuentran sobre una mesa un sobre del que extraen una antigua y borrosa fotografía en la que se ha registrado el momento en que un criminal es sometido al *Leng Tch'e*. Consiste en un antiguo suplicio chino, en que el condenado a muerte, atado a una estaca y expuesto al público, debe ser cortado en cien pedazos². Los personajes asumen la “tesis” de que la fotografía ha registrado el instante mismo en que el supliciado muere, de aquí el subtítulo de la novela (*Crónica de un instante*, curiosamente eliminado en ediciones recientes). Ahora bien, la novela especula con la idea de que es en el *instante de la muerte* cuando un individuo sabe realmen-

¹ Salvador Elizondo: *Farabeuf*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, quinta edición, p. 25. Es la primera novela de este escritor mexicano (n. 1932), publicada en 1965.

² La fotografía en cuestión fue tomada en 1901 y corresponde al descuartizamiento del asesino del Príncipe Ao-Ovan en la China de los boxers.

te quién es. Debido a esto el proceso de muerte habría de ser lento, como si se tratara de un ceremonial de iniciación en un misterio.

La compleja estructura narrativa de la novela, cuya linealidad en dirección hacia un desenlace (que de hecho lo tiene) es permanentemente alterada por una memoria difícil de determinar, aquella estructura decimos, “comunica” al lector las reflexiones de los dos personajes principales —la pareja de amantes— con respecto a lo que podríamos señalar como un “doble instante”: el supuesto instante de muerte, congelado en la fotografía y el instante en el que, después de un paseo por la playa, contemplaron la terrible fotografía y les fue en cierto sentido “anunciado” un misterio fundamental cuya revelación los obsiona. Los personajes han quedado prisioneros en ese instante de contemplación que es a la vez el instante de un misterio insondable: “(...) mi memoria sólo abarca ese momento en que tú me mostraste por primera vez las fotos del hombre”³.

Lo primero que ha de ocuparnos es intentar determinar qué es lo que ven en la fotografía, o mejor dicho, qué es lo que se alcanza a ver, pues en cierto modo es a partir de esa imagen que lo fundamental se escapa, mas no más allá de la fotografía, sino en la fotografía misma: “(...) una imagen imprecisa en la que se representaba, borrosamente, un hecho incomprensible, o tal vez terriblemente claro”⁴. Esta es, pues, una imagen a la vez que una *cifra*. Vemos en ella el desenlace de un movimiento *irreversible* hacia la muerte, pero el supuesto instante en el que el supliciado experimenta la fatalidad misma del desenlace es un momento de éxtasis. Este es el problema que quisiéramos desarrollar, a saber, ¿qué clase de experiencia es esa que tiene el espectador al *contemplar* a un individuo extático? “[Has deseado el olvido de ese momento pasado que no te pertenece más que en el delirio], en la angustia que te invade cuando miras esa fotografía, como lo haces todas las tardes hasta que sientes que tu pulso se apresura y tu respiración se vuelve jadeante. Aspiras a un éxtasis semejante y quisieras verte desnuda, atada a una estaca. Quisieras sentir el filo de esas cuchillas, la punta de esas afiladísimas astillas de bambú, penetrando lentamente tu carne. Quisieras sentir en tus muslos el deslizamiento tibio de esos riachuelos de sangre, ¿verdad?...”⁵. En la contemplación

³ *Ibíd.* p. 43.

⁴ *Ibíd.*, p. 16.

⁵ *Ibíd.*, p. 35.

se produce una relación con ese *acontecimiento* que se le escapa, porque sólo la escena es visible, la ceremonia, el ritual, en último término el espectáculo, pero no lo que en verdad está aconteciendo, en esa interioridad arrastrada hacia la sensibilidad por un dolor inimaginable. El acontecimiento opera como una singularidad absoluta (en este sentido irrepresentable), una intensidad corruptora de las representaciones, de modo que sólo la fotografía borrosa nos comunica que ha sido “quemada” por una presencia. El acontecimiento es como un “agujero negro” que sólo se presenta en la distorsión que exhiben las representaciones y registros de los cuerpos en torno.

Lo que no se alcanza a “percibir” en la fotografía es precisamente lo que no se alcanza a experimentar interiormente, pero en cierto sentido el acontecimiento, el instante, no es sino aquella *intensidad absoluta* (en la inminencia de un desenlace fatal) que escapa a las posibilidades de la conciencia porque significaría la aniquilación de ésta. La conciencia fantasea entonces con su propia catástrofe: ser capaz de asistir a su propia disolución. Bataille refiere una singular experiencia personal a propósito de aquella fotografía: “Al joven y seductor chino del que he hablado, entregado a manos del verdugo, yo le amaba con un amor en el que el instinto sádico no tenía parte: él me comunicaba su dolor o, más bien, el exceso de su dolor, y eso era justamente lo que yo buscaba, no para gozar con ello, sino para arruinar en mí lo que se opone a la ruina”⁶.

El acontecimiento cifrado en la imagen del supliciado es un acontecimiento salvador, que arranca a la existencia del plano banal, superficial y anodino de lo cotidiano, en la que no hay lugar para lo excepcional: “¿Qué es lo que te ha hecho volcar el destino de tu vida anodina —tu vida de mujer— hacia ese cauce en el que el conocimiento es una cifra, un signo trazado indiferentemente pero cuyo significado encierra la clave de tu entrega, la definición absoluta de tu muerte?”⁷. Pero la paradoja que recorre todo el texto consiste en que en sentido estricto no se trata del acontecimiento en sí mismo, sino de su *espectáculo*, todo el ejercicio subjetivo recae en la *contemplación del suplicio*: “Tienes que embriagarte de vacío: estás ante un hecho extremo. Tu cuerpo se queda solo en medio de esta muchedumbre que viene a presenciar el fin de un hombre y sólo tú partici-

⁶ Georges Bataille: *La experiencia interior*, Taurus, Madrid, 1972, p. 144.

⁷ *Farabeuf*, p. 159.

pas del rito, de la purificación que el testimonio de su sangre realizará en tu mente. (...) Aprende; la contemplación del suplicio es una disciplina y una enseñanza”⁸. La “purificación” es algo que sólo ocurrirá en la mente del espectador, pero tal ejercicio implica un hecho terrible, un hecho excesivo que la fotografía sólo puede sugerir pero nunca presentar porque es de suyo impresentable, lo excesivo es lo que en la misma representación la trasciende. La disciplina del que contempla apunta precisamente a franquear los límites de la representación.

Lo terrible no es sólo un hecho de sangre, sino ante todo una ceremonia, un ritual, una forma de proceder. Existe, pues, un contraste entre la disciplina en el proceder de los verdugos y el cuerpo del supliciado como un exceso de sangre en torno al cual se organiza la escena. El público, que da un marco en cierto modo festivo a la escena, es también un elemento fundamental a considerar. Podemos conjurar una relación entre el rigor y el cuerpo sangrante en función del espectáculo. Como señala Duvignaud: “Pocas civilizaciones han mostrado, al grado que la nuestra, esa fascinación por el sufrimiento infligido, por el espectáculo del individuo ajusticiado en público (...), [en] la soledad ‘bajo la mirada de Dios’. Es también el aislamiento bajo la mirada de una multitud”⁹. Es posible pensar que el rigor del suplicio, la disciplina de los verdugos produce un efecto de despersonalización en éstos, lo cual los hace parte de los anónimos y artificiosos mecanismos de la tortura. “La estaca ya está fija en el suelo desde antes. Quizá la han puesto allí desde el día anterior. Los mecanismos materiales de la justicia son, pudiéramos decir, imperceptibles. ¿Quién construye los cadalsos? ¿Quién temple la hoja de esas cuchillas? ¿Quién cuida que el mecanismo de la guillotina funcione con toda perfección? ¿Quién aceita los goznes del garrote? La identidad de los verdugos es inasible como el mérito de sus funciones. Es difícil relatar estas cosas porque son cosas que pasan sin que nos demos cuenta cabal de cómo pasan”¹⁰. Al no existir ninguna relación de interés por parte de los verdugos, la escena se abre totalmente, es decir, se esce-

nifica transformándose casi por entero en un espectáculo. En esta dirección del análisis, el acontecimiento consiste en *dar a ver*. Entonces no se trata sólo del espectáculo del sufrimiento, sino —como dice Duvignaud— del *sufrimiento infligido*, en el que el desinterés opera haciendo del verdugo un dispositivo en la producción de un espectáculo dedicado hacia un *fuera de escena*: el público¹¹.

Dado el protagonismo que adquiere de esta manera el público en la ceremonia, el acontecimiento parece estetizarse por completo, al punto de alcanzar un grado importante de irrealidad, sin embargo esto no reduce la expectativa del *acontecimiento*, en que el espectador asiste a algo *irreversible*.

Consideramos que el sentido de lo irreversible es una clave para acceder a lo que habría de fascinante en lo terrible del acontecimiento. En efecto, el sacrificio es una interrupción en el tiempo lineal del trabajo, gobernado por las relaciones de intercambio, de interés, consumo y provecho. Tal interrupción del tiempo oficial consiste no sólo en que se trata de un espectáculo, sino también en que —y esto es aquí fundamental— acontece en verdad algo irreversible, pues en la ceremonia una fatalidad se ha puesto en curso, una fatalidad que habrá de consumarse en el *cuerpo* del supliciado. Lo que ocurrirá, incluso como espectáculo, no puede ser recuperado en el tiempo cotidiano, precisamente porque ha acontecido algo que se sustrae al mero espectáculo, pero se sustrae en el espectáculo mismo. He aquí la importancia del instante como temporalidad “originaria” inasible, inmanente, cerrada a la banalidad de lo cotidiano. La novela de Elizondo está cruzada de principio a fin por la obsesión que produce el instante inaprensible, ese tiempo en el que las cosas verdaderamente ocurren y que escapa incluso a la mirada atenta: “Es posible que el supliciado no se dé cuenta cabal de lo que está sucediendo. Así pasan las cosas. Uno mira de frente y sin embargo, cuando súbitamente brotan los goterones de sangre de la herida, no sabríamos decir en qué momento se produjo el tajo. Las cosas pasaban así”¹². El aconte-

⁸ *Ibíd.*, p. 130-131.

⁹ Jean Duvignaud: *El sacrificio inútil*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979, p. 171. “Fíjate en las diferentes actitudes de los espectadores. Es un hecho curioso que en toda esta escena sólo el supliciado mira hacia arriba, todos los demás, los verdugos y los curiosos miran hacia abajo”, *Farabeuf*, p. 142.

¹⁰ *Farabeuf*, p. 137.

¹¹ En el capítulo 14 de *Rayuela*, Cortázar describe el suplicio chino, y en el capítulo siguiente el personaje rechaza ver una película en la que se habían registrado ahorcamientos realizados por las fuerzas del Eje en la Segunda Guerra Mundial. Al respecto reflexiona: “Que ahorcaran a alguien era-lo-que-era, sobraban las palabras, pero si ese alguien había sabido (y el refinamiento podía haber estado en decirselo) que una cámara iba a registrar cada instante de sus muecas y sus retorcimientos para deleite de diletantes del futuro...”.

¹² *Ibíd.*, p. 138.



Suplicio chino Leng Tch'e (detalle de un grupo de observadores), fotografía de 1901.

cimiento se sustrae ante todo para el que mira, por lo tanto el sacrificio ofrece al espectador el instante del acontecimiento, pero se le ofrece precisamente como lo que *se le escapa*. He aquí el lugar del aparato fotográfico: "(...) para fotografiar a un moribundo es preciso que el obturador del aparato fotográfico accione precisamente en el único instante en el que el hombre es un moribundo, es decir, en el instante mismo en que el hombre muere"¹³. Pero la fotografía es sólo el documento visual que acredita que la "ceremonia" tuvo lugar, el instante en ella se sustrae, por eso que se destina ahora a una contemplación infinita, todas las tardes.

2. El olvido del instante

Es precisamente el instante de la muerte lo que escapa al tiempo lineal del trabajo cotidiano, y esta reserva es lo que en la novela se dispone como un saber: saber del instante con respecto a la muerte, saber de la muerte con respecto al instante. Y si se propone como un enigma, como una cifra y, por lo tanto, como un saber *posible*, ello se debe a que una vez se manifestó, en el destello del instante. Por eso la muerte escapa al tiempo lineal de lo cotidiano y escapa también a la *articulación narrativa* de la novela. Esta se constituye y se desarrolla precisamente en relación a eso que se le escapa en cada momento, pero no se trata —hemos de insistir en ello— de una decisión narrativa, sino de una imposibilidad constitutiva de toda ficción. En efecto, si en la narración se trata de dotar de necesidad a la existencia anodina, si el asunto del "contar historias" es poner en curso una *fatalidad* que más allá de las voluntades conscientes exprese la gravedad de un orden de cosas sobrehumano, entonces todo se juega en ese *fuera de la ficción* al que ésta no cesa de remitirnos. Ese *fuera* es el instante, la muerte, el *acontecimiento*. Pero el acontecimiento al que los personajes tratan de volver es el de aquel instante en el que algo fundamental, algo que acaso podría ser salvador, les fue revelado o anunciado al contemplar la fotografía del suplicio chino. "Cuando abriste el sobre [dice ella] y me mostraste aquel rostro inesperado y extático, había caído la noche. Era como si esa mirada llevara consigo la noche a todas partes. (...) Tus palabras entrecortadas eran como

¹³ *Ibíd.*, p. 26.

gritos arrancados en un suplicio milenar y ritual, y tu mirada, entonces, era igual a la de aquel hombre de la fotografía¹⁴. Y ya en ese mismo instante la *memoria* opera como elemento esencial de la experiencia: "Mira... —dijiste mostrándome aquella imagen terrible—. Mira —decías poniéndola ante mis ojos y yo trataba de recordarla y de olvidarla al mismo tiempo"¹⁵. Ella recuerda que en ese instante quería olvidar y recordar al mismo tiempo. Y en cierto sentido eso es todo lo que podría decirse de ese momento, porque lo terrible, lo excesivo del acontecimiento de la fotografía hace que éste no pueda ser simplemente recordado, sino más bien *evocado* en el momento de una experiencia.

"—Sí, hay algo que su memoria persiste en mantener en el olvido— todas esas cosas que están hechas de olvido: esa mosca que golpeaba contra el cristal tratando de huir. Pero eso lo ha olvidado porque él le había dicho: 'Un día, tal vez, recordaremos este momento por el zumbido de una mosca golpeando contra los cristales.' Y ella hubiera querido olvidar ese momento porque era un momento colmado con la presencia terrible de un hombre supliciado, surcado de gruesas estrías de sangre, atado a una estaca ante la mirada de sus verdugos, de los espectadores indiferentes que trataban de retener esa imagen terrible dentro de un meollo de sensualidad; una imagen para ser evocada en el momento del orgasmo"¹⁶. Las cosas "hechas de olvido" son las pequeñas contingencias que acontecen fuera de toda necesidad, caídas de todo relato, como la mosca que trataba de huir golpeando el cristal cuando en aquella habitación miraban al supliciado por primera vez. En este sentido se diría que casi no acontecen. Pero he aquí que el zumbido de aquella mosca es lo que permite a la memoria del melancólico retener un momento terrible que hubiese querido olvidar, y tal vez de hecho lo ha olvidado. Es esencial a la

¹⁴ *Ibíd.*, p. 43.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 52.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 105. Una especie de delirio interpretativo hace de la existencia el espiral de una cifra en el que cualquier cosa, incluso *lo insignificante*, podría disponernos en la inminencia de una revelación. Como escribe el propio Elizondo: "Una frase escuchada al azar, proferida por un desconocido, en algún lugar remoto, puede revelarnos, si tenemos la presencia de ánimo de considerarlo inscrito dentro de nosotros como una posibilidad de ser expresada, la clave de todo un universo literario potencial", *Cuaderno de escritura* (1969), citado por Christopher Domínguez Michael en su *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, Tomo II, Fondo de Cultura Económica, segunda edición, México, 1996, p. 40.

melancolía la disposición de lo banal en torno a una ausencia que proyecta trascendencia sobre las cosas al tiempo que las hace estallar en sus singularidades, dispersas en un universo caído en una temporalidad lineal que espera eternamente una solución. En este sentido, la melancolía es constitutiva de lo que podría denominarse como subjetividad moderna, especialmente barroca, acaso diferenciada de la tristeza por su pasión hermenéutica.

La imagen del Leng Tch'e no puede ser simplemente retenida, sino para hacer algo con ella: evocarla en el momento del orgasmo como instante de muerte, porque creen ver en el rostro del moribundo la expresión de un orgasmo interminable¹⁷. La fotografía da demasiado a ver y debido a esto llega, paradójicamente, a operar como un signo que hay que descifrar. Hay algo perdido en ese exceso que corresponde al *horror vacui* producido por la saturación ahogante de la imagen barroca¹⁸. El orgasmo y en general la vida erótica de los personajes quedará para siempre remitida a ese terrible momento en el que *les fue revelado algo que han olvidado*. El orgasmo se transforma en una promesa de plenitud, en la inminencia de una total aniquilación que aún no se cumple, que en cierto modo no puede cumplirse porque exige la muerte, pero no la muerte en sí misma, sino como el desenlace fatal que se impone en el instante del orgasmo: "[amor extremo:] con el paroxismo de un dolor que está colocado justo en el punto en que la tortura se vuelve un placer exquisito y en que la muerte no es sino una figuración precaria del orgasmo"¹⁹. No se trata de que efectivamente aquella fotografía sea evocada en las circunstancias señaladas, sino de que ella hace pensar en el momento del orgasmo, como el momento en el que esa imagen deberá ser evocada. Podría en este punto conjeturarse que, precisamente al quedar total-

¹⁷ "Era preciso entonces, saber quién era él, ese ser prodigioso que se debatía sonriente en medio de su propio aniquilamiento como en un océano de goce, como en un orgasmo interminable." *Ibíd.*, p. 117.

¹⁸ Como ha señalado Severo Sarduy a propósito del efecto erótico del objeto perdido en la imagen barroca: "En el erotismo la artificialidad, lo cultural, se manifiesta en el juego con el objeto perdido, juego cuya finalidad está en sí mismo y cuyo propósito no es la conducción de un mensaje —el de los elementos reproductores en este caso— sino su desperdicio en función del placer. Como la retórica barroca, el erotismo se presenta como la ruptura total del nivel denotativo, directo y natural del lenguaje —somático—, como la perversión que implica toda metáfora, toda figura", "El barroco y el neobarroco" en *América Latina en su literatura* (pp. 167-184), coordinación e introducción de César Fernández Moreno, Siglo XXI, México, 16 edición, 1998, p. 182.

¹⁹ *Farabeuf*, p. 41.

mente erotizada la vida de los amantes, se ha suspendido toda actividad sexual, pues se han concentrado en la preparación de una ceremonia que sólo tendrá lugar una vez, en el final. La ceremonia del suplicio chino hace pensar en el orgasmo precisamente como una ceremonia, como algo que ha de ser preparado con mucha antelación como se prepara algo que sólo va a acontecer una vez. En efecto, el lector comienza a descubrir en el curso de la lectura que el asunto de la novela es tanto la recurrente evocación de la fotografía del Leng Tch'e como la cuidadosa planificación de una sanguinaria ceremonia que habrá de tener lugar hacia el final de la novela. Con respecto a este punto puede resultar esclarecedor considerar la importancia que tiene en la novela la *primera vez* en que la fotografía se ofrece a la mirada de los amantes.

El instante en el que se contempla la fotografía por primera vez es el momento de una curiosa revelación pues consiste en la experiencia de un misterio: "(...) fija [la memoria] en la imagen del suplicio voluptuoso que inunda el mundo como un misterio exquisito y terrible. ¿Recuerdas?"²⁰. La escena del suplicio opera a lo largo de toda la novela como un signo que hay que descifrar, considerando incluso la disposición espacial de los verdugos y de los espectadores²¹. Sin embargo, lo esencial de este enigma consiste en el hecho de que fue revelado *una vez*, en un instante cuyo asunto fue olvidado. En esto consiste la relación que el misterio tiene con la terrible intensidad de una experiencia, una experiencia que sólo tuvo lugar una vez primera, una única vez a la que se intenta volver, un instante que divide la vida de los amantes entre un antes y un después²². Sin

²⁰ *Ibid.*, p. 40. Este pasaje corresponde al modo en que la fotografía obsesiona al propio Elizondo cuando la descubre en *Les larmes d'Eros* de Georges Bataille: "Esta imagen se fijó en mi mente a partir del primer momento en que la vi, con tanta fuerza y tanta angustia, que a la vez que el sólo mirarla me iba dando la pauta casi automática para tramar en tanto a su representación como historia, turbiamente concebida, sobre las relaciones amorosas de un hombre y de una mujer, me remitía a un mundo que en realidad no he desentrañado totalmente: el que está involucrado con ciertos aspectos de la cultura y el pensamiento de China", *Salvador Elizondo* (1967), de S. Elizondo, citado por C. Domínguez Michael en *op. cit.*, p. 40.

²¹ "En esta imagen yace oculta la clave que nos libra de la condenación eterna. Es preciso estudiar ese diagrama, ese dodecaedro cuyas cúspides son las manos y las axilas de todos los hombres que se afanan en torno al condenado", *Ibid.*, p. 143.

²² "¿Por qué?", dijiste sin pensar que esa pregunta revelaba el misterio de nuestra existencia, dominada ya para siempre por la imagen de un criminal supliciado, cuya carne sangrienta y desgarrada era para nosotros el símbolo de una profanación exquisita", *Ibid.*, p. 107.

embargo, en cierto sentido la obsesión por recuperar ese instante (que es también la obsesión por los signos) es al mismo tiempo la obsesión por una pérdida, la infinita seducción que ejerce sobre los amantes el instante de una reserva absoluta, pues lo verdaderamente seductor es el misterio, y con ello también la expectativa de la *salvación*. Que la salvación sea un asunto de saber leer, de saber descifrar, esta es la cuestión. [La tabla ouija tiene dos palabras en sus extremos: SÍ en derecho y NO en el izquierdo] "¿No alude este hecho a la dualidad antagónica del mundo que expresan las líneas continuas y las líneas rotas, los *yang* y los *yin* que se combinan de sesenta y cuatro modos diferentes para darnos el significado de un instante? (...) tú tienes que hacer un esfuerzo y recordar ese momento en el que cabe, por así decirlo, el significado de toda tu vida"²³. Ese significado se sustrae permanentemente a la conciencia, porque no puede tener lugar en el tiempo narrativo, es decir, se sustrae a la forma inmediatamente disponible para acogerlo, que es la de la historia. Pero, a la vez, como ya lo hemos sugerido, sólo con respecto a una narración posible podría tener lugar, precisamente como lo que se le sustrae permanentemente, en el sentido de que a la historia se le sustrae el inicio y el final, pero también en el sentido de que el final no podría ser sino la repetición del comienzo, la *puesta en escena* nuevamente de aquella sangrienta ceremonia. La matriz *cristiana* de esta historia no puede ser más explícita²⁴. Con la noción de *ekfrasis* Alberto Moreiras se ha referido a la sustracción del sentido en la literatura por la operación alegórica. Analizando precisamente la novela de Elizondo, Moreiras habla de una *escritura sádica*, que consiste en que un signo en el plano de la representación deviene jeroglífico al abundar en éste lo terrible: "*ekfrasis* traduce una literatura sin objeto, una literatura donde el objeto se ha retirado para dar paso a la alegoría infinita"²⁵. Lo

²³ *Ibid.*, p. 10. Cf. de Severo Sarduy, "Del Yin al Yang", en *Ensayos generales sobre el Barroco*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1987, pp. 229-247 (incluye un párrafo sobre el *Favabeuf* de Elizondo).

²⁴ La repetición del sacrificio, como puesta en escena, tendría que ser interpretada en este caso como profanación pagana del misterio cristiano, pues finalmente lo verdaderamente decisivo no sería aquí el saber que redime (en virtud del cual la conciencia individual alcanza su mayor exigencia y plenitud), sino la reedición de un *acontecimiento*, la que opera como una especie de droga antes que como una efectiva redención.

²⁵ Alberto Moreiras: *Tercer espacio: literatura y duelo en América Latina*, Lom ediciones / Universidad Arcis, Santiago de Chile, 1999, p. 324. "El sentido opaco del jeroglífico es el sentido que la ekfrasis a la vez difiere y revela. El lugar de esa opacidad, de esa

terrible es un corrosivo de la representación, opera en la trasgresión de ésta hacia la enigmática realidad del acontecimiento y del instante (el que no debe entenderse simplemente como la puntualidad fugaz de “un segundo”, sino como el tiempo detenido en su devenir narrativo). Pero precisamente porque en lo terrible la representación ha sido franqueada, aquello se constituye por entero en un enigma y en una cifra, de aquí que la catástrofe de la representación no nos deja ante una suerte de realidad desnuda sino, por el contrario, ante una alegoría infinita.

3. Lucidez y melancolía

Los personajes de la novela de Elizondo presienten su naturaleza ficcional, sospechan, pues, que acaso sean precisamente eso, personajes de una novela. Esto implica el pensamiento de que en verdad nada de esto ocurre, pero también la sospecha de que no somos los que creemos ser, o mejor dicho, que sólo creemos ser lo que somos, que *somos sólo seres que creemos*²⁶. La melancolía barroca es, pues, la melancolía del individuo (cuya conciencia soberana con respecto a los decorados, las escenografías, los libretos y a la teatralización del mundo en general, lo constituye a la vez que lo exilia), melancólica lucidez del personaje. “Este individuo —escribe Elizondo en otro lugar— vive presa de una fantasía morbosa consistente en concebirse a sí mismo y al mundo como un hecho narrado”²⁷. La subjetividad moderna es portadora de

carencia sustantivada de objeto, es el lugar del signo terrible: el lugar donde signo y referente se encuentran como mutua destrucción”, Loc. cit.

²⁶ Si sólo somos los personajes de una novela, entonces tal vez sólo seamos los lectores de una novela (como ocurre al ingenioso caballero de Cervantes), que han olvidado que los acontecimientos a los que asisten y que padecen están siendo leídos por ellos. Los lectores experimentan a través de otro, para salvarse, para redimir su anodina existencia, pero esta “salvación” de segunda mano los sumerge en la melancolía, porque son historias que hablan más bien de una pérdida irrecuperable antes que de una plenitud porvenir. La propia identidad es una especie de disfraz que cubre aquello que sólo se restituirá con la muerte: “(...) si te hubieras asomado a su superficie manchada hubieras visto aparecer, detrás de tu mirada, una calavera radiante y espléndida”, *Farabeuf*, p. 46.

²⁷ S. Elizondo: *El Hipogeo Secreto*, Fondo de Cultura Económica, México, 3 edición, 2000, p. 56. En esta novela Elizondo lleva al límite la puesta en obra de la lucidez en la literatura con respecto a sus propios recursos de construcción narrativa. En esta reflexión, el personaje resulta ser un medio del escritor para conducir(se) hacia un hecho extremo. Sobre la relación entre escritura e identidad —aunque en otra dirección que

la contradicción: “[Un hecho que no debe ser dejado de lado al hacer cualquier apreciación sobre la existencia propia o ajena:] me refiero al hecho posible, aunque desgraciadamente improbable, de que nosotros no seamos propiamente nosotros o que seamos cualquier otro género de figuración o solipsismo —¿es así como hay que llamar a estas conjeturas acerca de la propiedad de nuestro ser?— como que, por ejemplo, seamos la imagen en un espejo, o que seamos los personajes de una novela o de un relato, o, ¿por qué no?, que estemos muertos”²⁸. Esta peculiar conciencia de la apariencia es característica del barroco. En el primer barroco esta conciencia hace de la apariencia un texto visual que debe ser interpretado, por lo que ésta no pierde simplemente sustancia, sino que opera, por ejemplo, como una *cifra*, por ejemplo como alegoría. En el segundo barroco (el denominado neo barroco), por el contrario, la lucidez tiene un efecto disolvente de toda sustancia, la apariencia ya no opera como lugar de manifestación de una realidad más fundamental, una realidad trascendente, sino que es precisamente la trascendencia la que tiende a ser anulada en un mundo inmanente y sin magia, la apariencia deviene en sentido estricto *espectáculo*²⁹. El comportamiento de los personajes se debe a un libreto³⁰. De pronto

la que aquí proponemos— puede revisarse “Dramatización, lectura e identidad en *Farabeuf* de Salvador Elizondo” de Sergio Holas V., en *Cuarto seminario nacional de estudios literarios*, Universidad Católica de Valparaíso, Publicación de la Oficina de Promoción y Desarrollo, Valparaíso, 1986, pp. 171-182.

²⁸ Farabeuf, p. 61. Es decir, tal vez los personajes sean recurso para hacer pasar el tiempo cuando nada pasa: “¡habremos de admitir la posibilidad de ser un personaje en el relato tramado por unos vagabundos en torno a una fogata!”, *El Hipogeo Secreto*, p. 105-106.

²⁹ Escribe Sarduy: “el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia”, op. cit., p. 183. Como ha señalado Dermot Curley: “El texto [*Farabeuf*] nos lleva a China, a París, a Honfleur en la costa de Normandía, siempre para volvernos de nuevo a la página, siempre para recordarnos que lo que estamos leyendo es una ficción, y más que una ficción, un texto, una escritura”, *En la isla desierta. Una lectura de la obra de Salvador Elizondo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990, p. 91.

³⁰ Considérese la relación entre *El gran teatro del mundo* de Calderón y el *Gran teatro de fin de siglo* de Homero Aridjis: “Terminada la representación, los personajes vuelven a su existencia de palabras y los comediantes recobran su verdadero rostro. Unos y otros, por un momento del Tiempo, confundieron su irrealdad, resolvieron su historia, se vistieron de sueños ajenos, anduvieron con pasos prestados, juntaron su porción de vida y su ración de olvido”, *Gran Teatro del fin del Mundo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994, p. 291.

los personajes son conscientes de protagonizar una novela, de estar atrapados en un tiempo narrativo y entonces no pueden dejar de sospechar que alguien se ha propuesto algo con ellos: “¿Cómo era posible todo esto si nunca habíamos salido de aquel cuarto y aquel cuarto pertenecía a una casa y esa casa estaba situada en una calle, conocida y precisable, de una ciudad de tierra adentro? (...) ¿somos la materialización del deseo de alguien que nos ha convocado, de alguien que nos ha construido con sus recuerdos, con sombras que nada significan?”³¹. La contemplación de la fotografía del Leng Tch'e provoca la expectativa de una salida, pero no se trata sólo de la salida como desde una escenografía, sino de una salida desde el personaje que ellos mismos son en la novela. Por lo tanto, quien desea la salida no es el personaje, sino un *otro* que habita en éste. ¿Quién es ese otro? “No en vano había yo contemplado durante tantas horas aquella fotografía borrosa cuya visión había despertado en mí a otro ser desconocido —tal vez presentado— (...)”³². Paradoja de una subjetividad que trabaja afanosamente su propio vahído. ¿Acaso la contemplación de la fotografía no está animada también por la búsqueda de un hecho extremo? Pero se trata de una búsqueda cuyo recurso es de alguna manera la representación. Es inevitable la comparación con los ejercicios espirituales de San Ignacio³³. “Sólo se alcanza el punto dramatizando”, escribe Bataille comentando precisamente los *Ejercicios*. La relación con una interioridad desnuda exige la experiencia, pero aquí “el objeto de la experiencia es, en

³¹ Farabeuf, p. 119. “Podrías ser, por ejemplo, los personajes de un relato literario del género fantástico que de pronto ha cobrado vida autónoma.” *Ibid.* pp. 91-92. ¿Qué sería la autonomía en este caso sino la reflexividad que posibilita la distancia con respecto a la máscara que constituye al personaje? La autonomía neobarroca se realiza en la pregunta: ¿quién es el del espejo?, el despertar del otro en el personaje.

³² *Ibid.*, p. 29.

³³ “[Meditación interior con la disposición absoluta de los sentidos a su servicio] El primer preludeo consiste en componer el lugar y ver con los ojos de la imaginación la longitud, amplitud y profundidad del infierno... El primer punto es contemplar con la imaginación las vastas llamas del Infierno, y las almas cautivas en sus cuerpos ardientes; el segundo, oír los lamentos, las voces, los gritos y blasfemias procedentes de allí; el tercero, oler el humo, el sulfuro y las heces en descomposición; el cuarto, probar el sabor de estas cosas, las más amargas: las lágrimas, el rencor, el remordimiento de la conciencia; el quinto, tocar de algún modo el fuego en el que las almas se queman; y así, mientras hablamos con Cristo, esas almas acudirán a nuestra memoria, así como sus terribles castigos, sus oprobiosos pecados”, San Ignacio de Loyola, *Exercitia spiritualia 1: Hebdomada quintum exercitium*, citado por David Freedberg en *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Cátedra, Madrid, 1992, p. 205.

primer lugar, la proyección de una pérdida de sí dramática”³⁴. Búsqueda dramática de una experiencia no discursiva, habiendo discursivamente dispuesto la interioridad para el éxtasis. Lo de Bataille es la reedición cristiana del sacrificio, esto es, el sacrificio como representación (también como un signo que se trama con el cuerpo mismo del suplicado) y por ende destinado ante todo a provocar una experiencia *contemplativa*, una experiencia interior. Se trata por lo tanto de la búsqueda de una experiencia extática que supone la autoconciencia (como interioridad autoconsciente y dispuesta desde sí), de modo que el orden de la inmanencia a las culturas sacrificiales pre modernas se transforma aquí en anhelo de trascendencia.

Es esta conciencia afectada de lucidez (una lucidez que torna anodino el devenir de una existencia cuya gravedad está “fuera” de ella) la que exige y busca una salida, hacia el *acontecimiento*. Esta salida es su propia aniquilación, pero para que ésta pueda ser experimentada ha de ser puesta en obra *en otro*, ha de ser, pues, una falsa salida, una ilusión, intensa pero ilusión al fin. Es posible en este punto conjeturar que Elizondo pone en escena la expectativa que anima al lector de ficciones en general. Es decir, en cierto modo el personaje busca desde la narración precisamente lo que el lector melancólico busca en ella desde su existencia extra literaria: ser conducido hacia *un hecho extremo*. La salida es el lector, ese otro que es el lector cuando despierta de la fábula por la lucidez de los personajes que le recuerdan que sólo asiste a un espectáculo. Acaso la melancolía corresponda a eso que Elizondo ha denominado “tristeza profunda” que curiosamente sobreviene después del espectáculo: “La misma sensación de tristeza profunda se experimenta entre bambalinas de los teatros después de la función, en el éxodo sombrío de la plaza de toros después de la corrida, en el ámbito circense: la tristeza del payaso, del tigre y de la mujer barbada es proverbial”³⁵.

Mas, no debemos desatender el hecho de que la novela, mejor

³⁴ G. Bataille: *La experiencia interior*, p. 140-141. “De todas formas, no podemos proyectar el punto-objeto más que por el drama. He recurrido a imágenes conmovedoras. Particularmente me fijaba en la imagen fotográfica —o, a veces, el recuerdo que tengo de ella— de un chino que debió ser ajusticiado viviendo yo. (...) Al final, el paciente, con el pecho desollado, se retorció, con los brazos de punta en la cabeza, espantoso, horrible, rayado de sangre, hermoso como una avispa.” *Ibid.*, p. 143.

³⁵ S. Elizondo: *Camera lúcida*, Fondo de Cultura Económica, Tercera edición, México, 2001, p. 130.

dicho, el libro se inicia con una fotografía terrible del suplicio chino. La fotografía opera, pues, en el inicio como una pregunta que habrá de ser desarrollada y respondida por la novela de Elizondo. Pero ¿cuál es la pregunta? Si se trata de un acontecimiento que excede cualquier respuesta posible, entonces cabe considerar también que la pregunta no puede ser enunciada: "(...) hemos recordado la respuesta a una pregunta que ha sido olvidada"³⁶. La imposibilidad de inscribir la interrogante en el cuerpo reglado de la enunciación se debe al exceso que radica en la contemplación misma del Leng Tch'e, la fotografía opera como un epígrafe que en el inicio traza el horizonte de un texto como aquello que dándole a éste un asunto, al mismo tiempo lo desborda. "La novela, crónica de un instante, quiere aparecer, así, como producida por un golpe fotográfico y en actitud de saturar los modos posibles de dramatización de un signo"³⁷. Este es precisamente el punto, que la lectura de la novela es la lectura de un espectador, es una lectura que porta en su seno una imagen como un cuerpo extraño, como un espectáculo que debe darse a leer.

4. Proliferación y profanación del signo

Para ese *otro*, en el que los personajes y el lector se reconocen, se prepara un sacrificio como se prepara un espectáculo muy complejo, un espectáculo que ha de exhibir también esa complejidad como ingrediente a su desmesurada visualidad. Porque el espectáculo no es sólo el cuerpo lacerado, sino el sometimiento de éste a la complejidad de los recursos que han sido desplegados, los que vienen entonces a operar como recursos representacionales, pero de una representación barroca, esto es, de una alegoría que sólo puede ser contem-

³⁶ Farabeuf, p. 89. Una imagen, particularmente una imagen terrible, es algo que una novela no puede resolver. El lector es dispuesto en el comienzo como un espectador, y esta condición no lo abandonará durante la lectura de la novela. Es esa fotografía en el inicio el recurso mediante el cual Elizondo complica al lector con los personajes, permaneciendo ambos vinculados a un instante que debe ser descifrado: "Recuerdo la hora exacta en que te mostré la fotografía porque a partir de aquel momento tu mirada ha cambiado y ella o tú se ha vuelto un rostro impreciso, inidentificable, esperando para siempre, fijo en esa tabla mágica ante la cual está o estás sentada, la respuesta a una pregunta que ha sido olvidada", *Ibid.*, p. 89.

³⁷ Héctor Libertella: *Las sagradas escrituras*, Sudamericana, Buenos Aires, 1993, pp. 80-81.

plada en tanto que asunto de una interpretación, objeto de un trabajo de desciframiento. El espectáculo del suplicio *ha de ser leído*, ha de ser ante todo descifrado (de aquí que, como se ha señalado, su contemplación sea una disciplina y una enseñanza). Por eso es que la imagen interviene recurrentemente en el transcurso del texto, porque ella misma es un texto cifrado: "No quieras cerrar los ojos cuando los verdugos gesticulen en torno a su cuerpo desnudo. (...) el suplicio es una forma de escritura. Asistes a la dramatización de un ideograma; aquí se representa un signo y la muerte no es sino un conjunto de líneas que tú, en el olvido, trazaste sobre un vidrio empañado"³⁸. La novela se inicia con una escena que prepara el final: la espera de la llegada del Dr. Farabeuf, el que habrá de realizar en aquella casa un hecho que es a la vez una intervención quirúrgica, un suplicio, una ceremonia. Mientras transcurre la espera, la mujer interroga una tabla Ouija y traza sobre el vidrio empañado un signo inquietante, aparentemente chino, cuyo significado, sin embargo desconoce³⁹. Hacia el final este misterio se aclara: "Es el número seis y se pronuncia *liú*. La disposición de los trazos que lo forman recuerda la actitud del supliciado y también la forma de una estrella de mar, ¿verdad?"⁴⁰. La estrella de mar nos remite a otra escena de la novela. Cuando los amantes corren por la playa, antes de llegar a la habitación en donde descubrirán las fotos, ella recoge una estrella de mar que luego arroja con asco al mar, como anticipando en ella la imagen de lo terrible. Porque las mujeres, dice la novela, no pueden comprender la esencia del suplicio⁴¹.

¿Qué es la esencia del suplicio? Por una parte, ya se ha señalado suficientemente la importancia de su carácter ceremonial, tratándose

³⁸ Farabeuf, p. 130.

³⁹ "Sí, entonces comenzó a llover y yo había escrito un nombre que ya no recuerdo, con la punta del dedo sobre el vidrio empañado. Era un nombre o una palabra incomprendible —terrible tal vez por carecer de significado— un nombre o una palabra que nadie hubiera comprendido, un nombre que era un signo, un signo para ser olvidado." *Ibid.*, p. 49.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 148.

⁴¹ "Las mujeres no somos capaces de comprender la esencia del suplicio." Estas palabras no sirven para escapar. La vida de las mujeres es una sucesión de instantes congelados. '¿Me amas?' ¿Es esta la pregunta que en tu mente me dirigías cuando de pronto te detuviste después de alejarte de mí corriendo junto a las olas? ¿Cómo saberlo si cuando me lo preguntabas eras otra! Y tenías en la mano una estrella de mar que te dio asco. La arrojaste a las olas cuando tuviese ese presentimiento de la imagen que ahora se realiza." *Ibid.*, p. 132.

de un complejo ritual que implica procedimientos e instrumentos. De esto se sigue otro elemento tan esencial como los anteriores: el cuerpo ha de estar en una determinada *posición*, atado a una estaca (que en realidad son dos maderos atados entre sí como una x). Esto es precisamente lo que hace del cuerpo mismo del supliciado un *signo*, porque la escena en cierto modo radicalmente material, alcanza en otro sentido una máxima idealidad, sugiriendo la imagen de Cristo: “Esa cara... ese rostro es soñado... no existe... ese rostro... es el amor... la muerte... es el rostro del Cristo... el Cristo chino”⁴². Sin embargo, en virtud de una operación típicamente barroca, la imagen varía⁴³ y, en este caso, se erotiza, al considerar la posibilidad de que el supliciado sea una mujer: “Por primera vez... por primera vez... es posible sentir toda la belleza que encierra un rostro... sí, por supuesto... es una mujer... una mujer bellísima... la mujer-cristo...”⁴⁴. Y casi inmediatamente después la idea de la mujer cristo sugiere una feria de novedades: “¡Pasen, señores, pasen! ¡Vean las maravillas del mundo! ¡Los monstruos que asombran! ¡La beldad que enloquece! ¡El Mal que hiela! ¡Pasen, señores., pasen! ¡Pasen a ver a la mujer-cristo!”⁴⁵. Hay aquí una especie de carnavalización de la pasión de Cristo y, en general del rito de salvación, pues si bien la escena nos sugiere primero un rito pagano, lo cierto es que la banalización de la ceremonia como *espectáculo* opera permanentemente como la ironía de una época que ya no cree, que es por lo tanto consciente del cuerpo retórico de su propio afán por creer⁴⁶. La crucifixión de Cristo es un *acontecimiento* que se espectaculariza en el barroco, en cambio la ceremonia del Leng Tch’e, tal como es puesta en obra en la novela, nace como espectáculo y nos propone entonces

⁴² *Ibid.*, p. 145.

⁴³ Sarduy denomina *proliferación* a esta operación típicamente barroca: “consiste en obliterar el significante de un significado dado pero no remplazándolo por otro, por distante que éste se encuentre del primero, sino por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo al significante ausente, trazando una órbita alrededor de él, órbita de cuya lectura —que llamaríamos lectura radial— podemos inferirlo”, op. cit., p. 170.

⁴⁴ *Farabeuf*, p. 146.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 146.

⁴⁶ “En un tono festivo se invitaba [en un periódico] a los residentes europeos a presenciar este suplicio que databa de la ascensión de la dinastía manchú al trono del Celeste Imperio en el siglo dieciocho y que ya no se aplicaba con frecuencia.” *Ibid.*, p. 94. El acontecimiento ha devenido espectáculo, y lo esencial en este caso consiste en que se ofrece una ceremonia que data de otra época, en cierto modo una ceremonia extinta.

la pregunta acerca del sentido de salvación que puede tener algo que es sólo un espectáculo barroco (al que cabe denominar en este sentido neo barroco). De hecho el Dr. Farabeuf se propone mediante los procedimientos propios de la cirugía perfeccionar el Leng Tch’e, reduciendo así todo vestigio de torpe o burda materialidad: “El *Leng Tch’é*, por el contrario [esto es, a diferencia de la cirugía de campaña], es la exhibición tediosa de una inhabilidad manual extrema (...). Sus suplicios no tienen siquiera la nitidez y la perfección de tajo de nuestra guillotina. (...) Uno de los principios fundamentales de la cirugía —como de la fotografía— es la nitidez. (...) Con una cuchilla bien afilada se puede cortar cualquier cosa. Con una cuchilla suficientemente bien afilada se puede cortar en dos, inclusive, otra cuchilla”⁴⁷. En cierto sentido, es la sofisticación técnica y procedimental de la cirugía lo que permite a Farabeuf poner en obra la esencia del suplicio, pero esto no sería posible sin la proliferación del signo que admite la variación.

5. El fin del espectáculo

Pero lo que el Dr. Farabeuf ofrece en sentido estricto es un espectáculo bajo el nombre de *Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf*. Incluso en la novela se menciona el detalle de que al maestro le gustaba escuchar una música “en extremo banal”, música de cabaret de su época de estudiante de medicina. Lo que se ofrece plantea en toda su radicalidad la compleja relación entre la realidad y la ilusión, dado que de una parte el espectáculo es totalmente irreal y de aquí se sigue la seducción que los propios mecanismos y dispositivos del Teatro Instantáneo (los recursos para lo que podríamos denominar como los “efectos especiales”) ejercen sobre los espectadores, pero por otra parte es demasiado real, es terriblemente real: “El Teatro Instantáneo de Farabeuf es una alucinación, un sueño cuya realidad no puede dejar de ser puesta en duda. Se trata de un delirio momentáneo causado por la distorsión del espacio producida en la superficie de ese espejo

⁴⁷ *Ibid.*, p. 74-75; “(...) aquellos hombres realizaban un acto semejante a los que usted realiza en los sótanos de la Escuela cuando sus alumnos se han marchado y usted se queda a solas con todos los cadáveres de hombres y mujeres. Sólo que ellos aplicaban el filo a la carne sin método. En ellos descubrió usted una pasión más intensa que la de la simple investigación (...)” *Ibid.*, p. 68.

manchado al que la luz del crepúsculo llega con un reflejo que todo lo vuelve confuso, inclusive aquello que somos capaces de concebir metódicamente en la imaginación⁴⁸. En efecto, la realidad del Teatro Instantáneo consiste en su *intensidad*. Todo el complicado despliegue de recursos apunta al hecho de que el acontecimiento sea, incluso más allá de la representación, pura intensidad en el espectador⁴⁹. Acaso porque una nota constitutiva de la subjetividad melancólica sea precisamente la sensibilidad perdida, la sensibilidad misma como objeto del deseo, en correspondencia con una insobornable lucidez con respecto al carácter escenográfico de la existencia moderna. En cierto modo el melancólico no siente, pues su existencia transcurre entre fantasmagórica rememoración de una experiencia pasada que nunca se ha tenido y la expectativa de una experiencia futura que nunca termina de cumplirse. Entonces entendemos que *la salvación es la sensibilidad*, una experiencia fantaseada como intensificación de los sentidos. Mas no la sensibilidad del supliciado, sino del espectador del suplicio. En Eugenio d'Ors, por ejemplo, no es barroco el hombre primitivo aterrado en una naturaleza indómita y desconocida, ni el loco que con cabriolas profiere un discurso delirante, sino el ilustrado que dominicalmente, experimentando la nostalgia del "paraíso perdido", se deja fascinar por esos personajes. Así también, Vico, en la intimidad que le procuran la soledad y la enfermedad, imagina una época primera en la historia de la humanidad, habitada por gigantes atormentados de tanta sensibilidad.

Pero la novela sugiere recurrentemente la figura más radical del espectador como espectador del orgasmo de la mujer. Y habrá que insistir: *el orgasmo como espectáculo*: "Ahora serás tú el espectáculo.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 126.

⁴⁹ "(...) al fondo se había improvisado un pequeño escenario. El estrado que se elevaba apenas unos cuantos centímetros del nivel del piso del salón, estaba colocado frente a un enorme espejo que pendía en el muro del fondo y el decorado estaba también constituido por otro espejo que reflejaba al infinito su propia imagen reflejada en el espejo del fondo del salón. Nosotros estábamos, entonces, colocados entre las superficies de los dos espejos. (...) la extraña sensación que tal espectáculo [*Teatro Instantáneo del Maestro Farabeuf*, en el que la Enfermera proyectaba una imagen fotográfica aterradora] interminable producía en los espectadores era, sin duda, algo memorable", *Ibid.*, p. 123-125. El hecho de que lo decisivo sea la sensibilidad de los espectadores está también sugerido cuando se señala que la sensibilidad del supliciado estaba en buena medida suspendida: "(...) los hombres suplicieron el cuerpo, pero no los sentidos (porque le habían administrado previamente una fuerte dosis de *iapiann*, 'rebanada de cuervo', como dice Farabeuf) del magnicida (...)." *Ibid.*, p. 83.

Ese juego de espejos hábilmente dispuestos reflejará tu rostro surcado de aparatos y mascarillas que sirven para mantenerte inmóvil y abierta hacia la contemplación de esa imagen que tanto ansías contemplar. No desfallecerás. (...) ¿Con qué fin? Con el fin de encontrar una respuesta: con el fin de encontrar en tu imagen, en la imagen de tu cuerpo abierto mil veces reflejado en el espejo, la clave de este signo que nos turba. Y él [Farabeuf] la encontrará⁵⁰. Esta es la solución al hecho de que el supliciado deviene primero en el Cristochino y luego en la mujer-Cristo, porque el melancólico no puede creer en la resurrección, pues careciendo de expectativas carece por completo de futuro, sólo tiene pasado y, además un pasado que nunca ha acontecido, o mejor dicho, un pasado que no ha acontecido *todavía*, un pasado que ha demorado todo el futuro⁵¹.

Ese *otro* en el cual el lector y los amantes se encuentran es el otro del deseo, despertado en un instante por una imagen terrible y excesiva. Una imagen que provoca las preguntas: ¿Qué es eso? ¿Quién es ese? ¿Por qué? Se trata, pues, de un deseo que se despliega como deseo de saber, pero que no tiene tanto que ver con el saber como con la sensibilidad: "Es preciso recordarlo ahora, aquí: la identidad de ese cuerpo mutilado que de pronto había surgido ante nuestros ojos y que nosotros hubiéramos querido apresar en un abrazo inútil de muñones descarnados que nada alcanzaban a asir de otros cuerpos íntegros, pero deseosos de perderse en esa agonía lenta, hipnótica, inmóvil y erecta. Por eso hay que repetirse mil veces la misma pregunta: ¿de quién era ese cuerpo que hubiéramos amado infinitamente?"⁵².

El desenlace de la novela consiste precisamente en un sacrificio que está pronto a realizarse. La mujer será sometida por su amante a un suplicio quirúrgico en el Teatro Instantáneo del enigmático Dr. Farabeuf. En este sentido podría decirse que el desenlace *en* la novela es la inminencia del desenlace, con lo cual la escritura se suspende en los límites de una representación que (se) finaliza al corresponder a una presencia que, más allá de la última página, tensiona y distorsiona al texto desde lo otro que la escritura. Ésta se encuentra de principio a fin descentrada.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 176.

⁵¹ La novela tiene un epígrafe tomado de un texto de Cioran (*Breviario de podredumbre*). En él se lee: "La vida no tiene contenido sino en la violación del tiempo... la imposibilidad del instante es la nostalgia misma." La violación del tiempo, como violación de la narración, es el instante. El sadismo opera aquí como violación de la representación.

⁵² *Farabeuf*, p. 54.

Mientras ambos esperan en la misma casona en la que los encontramos al inicio de la novela (pues ésta no ha sido sino el barroco despliegue de la memoria de los amantes), él induce en ella vagos recuerdos, en sentido estricto imágenes cuya variación la va conduciendo hacia el instante en que la fotografía de un suplicio chino transformó sus existencias en una pregunta que pronto será respondida: “En tu mente van surgiendo poco a poco las imágenes ansiadas. Un paseo a la orilla del mar. El rostro de un hombre que mira hacia la altura. Un niño que construye un castillo de arena. Tres monedas que caen. El roce de otra mano. Una estrella de mar... una estrella de mar... ¿recuerdas?...”⁵³. Todo está, como ya lo sugeríamos, a punto de resolverse, más allá de la representación, de la habitación en la que los personajes han permanecido sin moverse, inmediatamente después de la última página. Pero no resulta descaminado conjeturar que después de la última página sólo se encuentra el lector, que levantando la mirada desde el libro se pregunta ¿qué es *Farabeuf*?

⁵³ *Ibid.*, p. 177.

III. Cuerpo y escritura *Cobra*, de Severo Sarduy

“En todo sacrificio de sacralización está implícita necesariamente una desacralización porque de otro modo los restos de la víctima no podrían ser utilizados.”

H. Hubert y M. Mauss: *Magia y sacrificio*.

El hecho de hablar de una *escritura* neobarroca, antes que de una “literatura” neobarroca, implica tres elementos fundamentales en nuestra investigación.

Primero: la conciencia que el mismo desarrollo narrativo de la novela impone con respecto a la emergencia de la *articulación de los signos* en la literatura. Es decir, el curso de los acontecimientos se sigue en la lectura siempre remitido al nivel de la producción del sentido y, por lo tanto, al trabajo con el lenguaje que altera la comprensión del sentido en la misma medida en que abandona su anonimato.

Segundo: la distinción entre la literatura y la escritura neobarroca orienta este concepto hacia la *producción misma de significación* en el plano signifiante, antes que hacia un determinado concepto de obra, y en este sentido podemos reconocer *lo neobarroco* en novelas a las que no necesariamente cabría denominar como “obras neobarrocas”.

Tercero: acaso la escritura neobarroca no corresponda necesariamente a cierto tipo de “obras”, sino a una dimensión que sería propia de la literatura en general, la relación entre la reflexión sobre el lenguaje y la expectativa de sentido que se intensifica precisamente cuando el curso narrativo se ha “complicado” por *el acontecimiento de cierta visualidad* imposible: “imágenes” que requieren el concurso de la imaginación sólo para desbordarla inmediatamente a continuación. En esta dirección, se puede interpretar lo que se ha denominado

como la "obsesión por el cuerpo" en Sarduy. Porque la literatura que reflexiona a la literatura conduce al lector hacia el plano en que el sentido está siendo producido, lo cual comprende la materialidad misma de la escritura. En efecto, en el trabajo de producción de sentido el cuerpo es un motivo privilegiado, pero no se trata simplemente de ciertas *representaciones* del cuerpo, sino del trabajo mismo de hacer ingresar el cuerpo en el plano de la representación. Como ha señalado Yuri Lotman, se trataría de "una ley esencial: cuanto más lejos está un campo por su naturaleza de la esfera de la cultura, más se empeña el hombre por insertarlo en esta esfera"¹. Ese campo corresponde en nuestra lectura de Sarduy al cuerpo y su insaciable finitud.

1. El cuerpo y la variación infinita

"La literatura —escribe Sarduy— es (...) un 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 herida, sin pérdida. Para que la masa informativa se convierta en texto, para que la palabra comunique, el escritor tiene que tatuarse, que insertar en ella sus pictogramas. La escritura sería el arte de esos *grafos*, de lo pictural asumido por el discurso, pero también el arte de la proliferación. La plasticidad del signo escrito y su carácter barroco están presentes en toda literatura que no olvide su naturaleza de *inscripción*, eso que podía llamarse *escripturalidad*"². El cuerpo no es sólo un motivo temático en la narrativa neobarroca, sino que también opera como un recurso de producción de sentido en el trabajo mismo con el lenguaje. Sin embargo, Sarduy refiere el carácter barroco presente en toda literatura que no olvida la "escripturalidad", por lo que cabe considerar entonces lo barroco como la puesta en obra de la reflexión de la literatura sobre sí misma. Si esta reflexividad es característica de la literatura en el siglo XX, ¿qué sería lo propio de la escritura neobarroca?

Consideremos la distinción que hace Sarduy entre señalar y nombrar, correspondiendo éste a la operación propiamente neoba-

rroca de escritura. En efecto, en el nombrar lo nombrado emerge travestido de "su" nombre, que de esa manera permanece como lo otro que el nombre, como una suerte de *alteridad* con respecto al lenguaje, pero que sólo acontece como tal alteridad en el lenguaje. Esto se produce en la escritura precisamente por el *exceso* del cuerpo retórico del nombre, que exhibe en eso su propia condición de artificio; despliegue de las posibilidades de significación liberadas en el plano signifiante³. El desarrollo del artificio no quiere decir aquí vaciamiento de sentido (hemos insistido en ello), sino potenciación de la significabilidad del texto. Ciertamente, resulta en principio paradójico que la emergencia del artificio sea todo lo contrario de un desmantelamiento del signo, pero se trata del artificio que *demora* en el signo, que retiene al lector en el espesor signifiante de la escritura, haciéndolo esperar por el sentido. La figura predominante en ese trabajo de significación es la alegoría. "La paradoja de la alegoría reside en que fija y desplaza simultáneamente el significado, aplazando y desplazando un momento de plenitud que va dejando una serie de significantes huecos, vaciados —representando mediante ese proceso las leyes de su propia constitución"⁴. Hay que considerar, pues, con todo rigor la idea de *desborde*. La escripturalidad⁵ desborda la diferencia —interna al signo— entre cuerpo y sentido, diferencia a partir de la cual es posible la subordinación de los recursos a la idealidad del significado. Esta insubordinación signifiante hace ingresar en la escritura misma la diferencia entre la soberanía del autor (otrora trascendente y propietario del sentido) y la escritura como representación de una presencia. La presencia es precisamente lo que se suprime ahora.

El poder del artificio depende de que la generación del cuerpo lingüístico excesivo sea el resultado una proliferación sin solución de

³ "La instancia neobarroca se deja reconocer en este proceso de artificialización que Sarduy define a partir de tres mecanismos precisos (la sustitución, la proliferación y la condensación) cuyo funcionamiento afecta al lenguaje en sus múltiples niveles, desde el primero: el signo." Françoise Moulin Civil: "Invencción y epifanía del neobarroco: excesos, desbordamientos, reverberaciones", en *Obra Completa*, Tomo II. Severo Sarduy. Gustavo Guerrero-Francois Wahl (coordinadores), Sudamericana, Madrid, 1999, p. 1665.

⁴ Roberto González Echevarría: "Memoria de apariencias y ensayo de *Cobra*", en *Obra Completa*, Tomo II. Severo Sarduy, p. 83.

⁵ La escripturalidad nombra la dimensión material del signo, olvidada necesariamente en toda comunicación en que el cuerpo del signo se subordina a la idealidad del significado.

¹ Y. Lotman: *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Gedisa, Barcelona, 1998, p. 183.

² S. Sarduy: *Ensayos Generales sobre el Barroco*, p. 266.

continuidad en el plano significante. Es como si la generación de lenguaje estuviese animada por un afán de corresponder a la *intensidad* de lo real, asumiendo que el lugar de la alteridad en la modernidad es la subjetividad. Lo real mismo es impresentable, no puede acontecer miméticamente en la representación, sin embargo es precisamente esa impresentabilidad lo que acontece en el exceso de la representación, cuyo objeto de esa manera se pierde en el cuerpo superabundante, en que la diferencia misma entre lo necesario y lo accidental, entre lo esencial y lo anecdótico o aleatorio es borrada por la operación del *derroche*.

Lo esencial de la "trama" —si cabe decirlo así— de la novela *Cobra* consiste en lo siguiente. Cobra es un travesti. Sus pies no le gustan y los somete a diversos procedimientos muy dolorosos para intentar corregirlos. De esas sesiones nace, como una misteriosa emanación de su propio cuerpo, la enana Pup. Cobra ha decidido someterse a una operación de cambio de sexo. Ingresa en una pandilla de motociclistas para realizar el viaje que debiera culminar con su transformación. Durante este viaje, Cobra muere, pero entonces el texto sugiere el sentido de una transformación radical de otra naturaleza con características iniciáticas. Todo lo demás en la novela es asunto de interpretación, pues la escritura desarrolla una variación permanente de escenas, identidades, historias, a partir de ese núcleo de narratividad que aquí sintetizamos⁶.

Considerando lo anterior, el cuerpo viene a ser un recurso privilegiado para llevar a cabo esa operación (el acontecimiento de la alteridad del lenguaje en la representación mediante la operación del exceso). En efecto, el cuerpo es considerado en un primer momento como motivo narrativo, pero luego es posible intervenir el devenir lineal del sentido, suspender en cierto modo la historia, por una escena que implica a la vez algo aterrador, seductor, salvador y extraviante. La escena es abismante, pero a la vez, en cuanto que ha suspendido el sentido, al margen de lo narrativo propiamente tal, lleva todo a la superficie. Cuando el cuerpo es violentado, supliciado, sacrificado, cortado, conforme a un procedimiento ritual en una ceremonia (todavía como motivo narrativo), el acontecimiento en su desmesura (lo terrible) emerge hacia

⁶ Como indica Julia A. Kushigian: "Tanto en la actuación travestí como en la escritura, el sujeto /héroe /protagonista es siempre un lugar de posibilidades", en *Obra Completa*, Tomo II. Severo Sarduy, p. 1608.

la superficie del lenguaje, precisamente porque la puesta en obra de ese "sacrificio" no tiene otro sentido que no sea la *seducción por el lenguaje mismo* que lo pone en escena.

El suplicio es un espectáculo, y Sarduy lo trabaja como tal en varios pasajes de *Cobra*: "Atado a un árbol. Triángulos de ligaduras en el pecho. Dos surcos sanguinolentos le hinchaban las rodillas y los puños, le cercenaban los tobillos. Se alejaron para mirarlo. No está mal —dijo Tundra—. Preparen la cámara./ Flash: icono lacerado por los infieles// máscara fang, blanca contra las placas blancas del árbol/ / actor ceniciento que se pliega bajo el peso de sus ornamentos y cae sobre un tambor// máscara mortuoria, de yeso; conjuros en tinta verde"⁷. Como si el objetivo del suplicio fuese precisamente el espectáculo, y por lo tanto el rigor del procedimiento es el requerido por su teatralización. Es necesario entender aquí en qué sentido el suplicio es una operación *literaria*. En efecto, lo esencial al suplicio es la fijación del cuerpo; esta condición aparentemente externa al suplicio (si se piensa que éste sólo acontece después de la fijación del cuerpo) puede ser considerada como el suplicio mismo, como su esencia literaria. Cuerpo fijado contra "su" voluntad, que en eso emerge insubordinado porque la conciencia soberana ha sido ahora asimilada al cuerpo, en el sentido de que debe atenerse a éste. Esta fijación en el proceso de escritura, opera como *fijación del signo*, detención del lector que entonces deviene espectador, que contempla en espera del sentido. O, mejor dicho, que contempla porque el sentido se hace esperar, mientras el lector permanece fijado a los signos. Avanza en la lectura, pero su "comprensión" no es contemporánea de aquella.

Es claro el privilegio que tiene el cuerpo humano en este proceso, pues en cierto modo todo cuerpo sometido a este procedimiento es siempre un cuerpo humano: "*Alterador* —Sea un murciélago alibierro: clavarlo en una tabla. Entretenese haciéndolo fumar. Se ahoga. Chilla. Darle fuego. Sea un conejo: desangrarlo por los ojos. Sea un hombrecillo que sonríe, atado a un madero. Atracarlo con opio. Uno a uno, sin sangre —en los tendones de las articulaciones breves tajos—, separarlo en pedazos, uno a uno, hasta cien. Que un traficante, fumando en pipa, lo señale. Una foto. Que una mujer ría"⁸.

⁷ *Cobra*, p. 521.

⁸ *Ibid.*, p. 492. Se trata obviamente de una cita a la fotografía del suplicio del Leng Tch'e.

Un murciélago, un conejo, un hombrecillo, en cualquier caso un cuerpo que es siempre el mismo. Porque la disposición del cuerpo, atado, clavado, en todo caso dispuesto en un soporte, se transforma en un signo, pero en *un signo que se da a ver*, y entonces deviene una *cifra*. Porque la figura de un cuerpo fijado en un soporte es la de un ser humano introducido en "su" cuerpo. Hipótesis: un cuerpo cualquiera, fijado al soporte de su sacrificio, deviene signo. Da que pensar entonces en lo humano mismo, en el hecho de que no sabemos qué sea lo humano si ha sido posible que quede de esa manera fijado. Así, el cuerpo se dispone como cuerpo de escritura, escritura sobre un cuerpo.

La operación en el plano significante, que describe algo imposible de escribir (algo "demasiado terrible y claro a la vez"), tiene como referente "real" la alteración del cuerpo, mortificación de la carne que, insistimos, es la vez un proceso (en el tiempo) y un procedimiento (una técnica), en el devenir de un tiempo lineal pero no narrativo. Así, la literatura encarga a la imaginación la constitución de la alteridad. En un pasaje se describe el estado en el que se encuentra la enana Pup, comparada metafóricamente con una "enana blanca". El epígrafe del capítulo es una cita del libro *La Astronomía*, de Fred Hoyle, en el que se señala: "la densidad según la cual se aglomera la materia en el interior de una enana blanca es extremadamente elevada, tan elevada que no puede compararse a nada conocido sobre la Tierra. (...) las enanas blancas son estrellas que han alcanzado el final de la evolución"⁹. Esta cita nos entrega información acerca del sentido de Pup en la novela, no acerca del "personaje", sino más bien con respecto a la manera como opera en la escritura. Cuando se prepara la intervención quirúrgica que habrá de producir la metamorfosis de Cobra, el cirujano expone una exigencia: "Sabrá que no uso anestesia. Es capital, o mi práctica, al menos, así lo configura, que el mutante, en el tránsito, no pierda la conciencia. / Si en el estado intermedio el principio conocedor del sujeto se desvanece puede que zozobre en ese limbo, o que al volver en sí no se reconozca en su cuerpo reestructurado. Para lograr esa vigilancia hay que disipar todo signo de dolor, lo cual se logra con la transferencia analgésica, simple ejercicio de concentración, con soporte distante, que des-

vía hacia un chivo emisario los relámpagos neurálgicos"¹⁰. Entonces la enana Pup es dispuesta, atada a un madero, como *el cuerpo del cuerpo* de Cobra, y se menciona a los maestros sufíes, cuyos discípulos debían sufrir por ellos. Cobra tiene un instructor que le enseña a dirigir el dolor hacia la enana, una instrucción que bien puede ser leída como una *iniciación en el desprecio*: "Igualmente destructores son el ejercicio del bien y el del mal. Has eliminado de ti la piedad. Con todas tus fuerzas dirige ahora el dolor hacia la enana: ella es diabólica, menesterosa y fea, ¿qué más da lo que pueda sucederle? No es más que tu desperdicio, tu residuo grosero, lo que de ti se desprende informe, la mirada o la voz. Tu excremento, tus senos falsos, ¡qué asco!: cuerpo de ti caído que ya no eres tú"¹¹. Pup es el cuerpo caído de Cobra, el *otro* cuerpo, que ha debido ficcionarse como poseedor de una conciencia para así eliminar definitivamente el dolor. Alguien ha debido sentir, una conciencia ha tenido que padecer esa sensibilidad imposible para que ésta se aleje definitivamente, para que se territorialice en otro y no pueda ya retornar de ninguna manera. La realización estética de esa conciencia imposible opera como el cierre de aquella sensibilidad sobre sí misma: alguien debe sentir el dolor, y entonces éste se encapsula en un cuerpo.

Pup será sometida, pues, en la narración, a una dolorosa transformación, pero en la escritura esa transformación está permanentemente aconteciendo, constituida por una cadena de adjetivos y calificaciones que diseminan su identidad —su unidad subjetiva interna— en el lenguaje que la nombra: "frijol podrido", "aborto fétido", "gusarapo hediondo", "una lagartija", "la Gorgojo"¹². Esta serie de adjetivos parece insistir en lo mismo, y habría que preguntarse acerca de cómo opera esa adjetivación, de qué intensidad es portadora, de qué manera opera sobre el cuerpo produciendo precisamente una acumulación y una intensidad por la variación. En suma, cuál es el sentido de la correspondencia entre los nombres y lo nombrado, considerando que se trata de un objeto finito, un cuerpo que soporta, que absorbe la insistencia adjetiva. Traído al plano adjetivo, el cuerpo se retira precisamente para servir —como *alteridad*— a esa proliferación literal y figurativamente ofensiva del lenguaje. Es decir, este

⁹ Citado por Sarduy en *Cobra*, p. 450.

¹⁰ *Cobra*, p. 487.

¹¹ *Ibid.*, p. 493.

¹² *Ibid.*, pp. 461-464.

exceso de lenguaje no podría tener lugar si no fuera en correspondencia a algo también excesivo en el cuerpo que nombra sin poder agotar(se). Luego, preparada para el proceso de transformación, dispuesto su cuerpo como materia de ejercicio médico, se dispone también para la variación significativa: “hinchada por todas partes, ella, que ya de por sí no era muy proporcionada que digamos, ahora menos pétrea, menos densa de materia en su interior, ampollada, humana a fuerza de nalgadas y galletazos. Por las muñecas y los tobillos la han amarrado a las patas del mueble, con cadenetitas. Apenas respira la infeliz. Y por la boca”¹³. Entonces deviene en: “la torturadita”, “la exigua”, “Majita Amarrada”, “la engarzadita”, “la Contraída”¹⁴.

Especialmente relevante en relación al cuerpo como signo es el diálogo que en la novela los compañeros de viaje de Cobra sostienen con un sacerdote a propósito de la transformación quirúrgica a la que ésta ha decidido someterse. “[Amonestó el Padre] Y, una vez convertida en su contrario y enterradas debidamente (como ordena la Iglesia que se hagan con los dedos y aun con las falanges sueltas) las sobrantes partes pudendas, el Día del Juicio ¿con qué faz y natura aparecerá la deshadada ante el Creador y cómo la reconocerá éste sin los atributos que a sabiendas le dio, remodelada, rehecha, y como un circunciso terminada a mano?”¹⁵. La reorganización del cuerpo es algo reñido con la obra de Dios, es decir, reñido con la creación como *origen*. No es reconocible. El cuerpo transformado habría devenido así campo de ejercicio del deseo, como deseo de apariencia, pero también como apariencia del deseo, *cuerpo del deseo*, cuerpo que se quiere a sí mismo completamente dedicado al otro, como retórica de la seducción. En este sentido, la transformación médica se hace pertenecer con el *maquillaje* a una misma serie de variaciones que recorren la novela: “Empezaba a transformarse a las seis para el espectáculo de las doce; en ese ritual llorante había que merecer cada ornamento: las pestañas postizas y la corona, los pigmentos, que no podían tocar los profanos, los lentes de contacto amarillos —ojos de tigre—, los polvos de las grandes motas blancas”¹⁶. También la *metamorfosis*: “Desde los pies hasta el cuello [Cobra] es mujer; arriba su

¹³ *Ibid.*, p. 464.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 464-469.

¹⁵ *Ibid.*, p. 475.

¹⁶ *Ibid.*, p. 428.

cuerpo se transforma en una especie de animal heráldico de hocico barroco. Detrás, la curva del tabique multiplica sus follajes de cerámica, repetición de crisantemos pálidos”¹⁷. El cuerpo de Cobra aparece y, a la vez, “desaparece” en el cuerpo retórico que resulta en cada caso, como si se tratara sólo del soporte de variaciones que tienden a infinito en el plano significativo. El cuerpo en sí se reserva y aparece, o mejor dicho, se reserva porque aparece infinitamente, porque es en cierto modo sólo aparecer.

Podría conjeturarse que ese aparecer infinito del cuerpo (como expresividad en constante variación, visible plasticidad de una interioridad inagotable), o de lo que en el cuerpo se reserva, es algo que se despliega cuando el “aspecto humano” (articulación del cuerpo desde el origen, desde “el centro” que acota el horizonte posible de lo que cabe reconocer como humano) se indica como una variación, como la territorialización del organismo. Pero no es suficiente esto para dar cuenta de lo humano como aspecto divino, como impronta de lo que se decidió en el origen. [Cf.: Kant: “figura humana” en la tercera *Crítica*]. Porque el cuerpo humano es el aspecto antropomórfico de lo Uno (de la identidad de la conciencia), que debe ser violentado, o al menos alterado para que se inaugure la variación barroca. “Escorpión: Para que veas que yo no soy yo, que el cuerpo no es uno, que las cosas que nos componen y las fuerzas que las unen son pasajeras —y se corta con un vidrio la palma de la mano, que luego se frota contra la carne; chupa su sangre (riéndose)”¹⁸. Es decir, si de lo humano se reconoce ante todo su aspecto, se podría entonces pensar que lo humano es precisamente ese aspecto, esa *estética* del organismo. Moulin Civil escribe: “el travestismo no se limita a ser un juego de apariencias y artificios: quiere ser la expresión de una búsqueda más profunda e infinita”¹⁹. En efecto, una vez que el cuerpo ha ingresado en la lógica de las apariencias, deviene el soporte de una varia-

¹⁷ *Ibid.*, p. 497.

¹⁸ *Ibid.*, p. 508. “El cuerpo, mi estimada, se inscribe en una red (...).” *Ibid.*, p. 465. En una obra temprana, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Nietzsche escribe: “¿Qué sabe, en realidad, el hombre de sí mismo! ¿Es que él ha sido capaz de percibirse a sí mismo como si estuviese colocado en una iluminada urna de cristal, cuando menos una vez por completo? ¿La naturaleza le oculta la mayor parte de cuanto hay, incluso su propio cuerpo, para proscribirlo y encerrarlo en una conciencia orgullosa y prestidigitadora, separado de las sinuosidades de los intestinos, del rápido flujo de la corriente sanguínea, del complejo estremecimiento de sus fibras!”

¹⁹ F. Moulin Civil, op. cit., p. 1672.

ción infinita, la cual sería simplemente absurda y arbitraria si no estuviese animada por una búsqueda cuyo objeto se ignora, una correspondencia sin modelo. El origen divino se suprime en la lógica del simulacro, pues aquí sólo hay *variaciones* sin modelo originario.

El aspecto humano, su faz, como decíamos, opera como dimensión expresiva en la medida en que no se identifica con lo que expresa, el rostro —por ejemplo— se despliega como expresividad desde el silencio, desde la posibilidad de expresar en cada caso otra cosa o de no expresar nada, y oponer entonces hacia el exterior una reserva absoluta. Ese “grado cero” del rostro es la posibilidad de la expresión, en virtud del cual el rostro tiene la máxima cercanía con lo que se expresa en él, pero a la vez se trata de una naturaleza radicalmente distinta. De lo contrario, se caería en el contrasentido de asistir a una expresión sin que nada [otro] en ella se exprese. Lo humano es, pues, expresión y reserva a la vez, siendo cada uno condición del otro. En este sentido, el cuerpo es lenguaje, disponiéndose como articulación con *sentido*. Esto es fundamental para entender el cuerpo como superficie de inscripción infinita, y por lo tanto como escritura, como *cuerpo inagotable de la escritura*. Una gran intuición ha tenido Samuel Beckett respecto de este problema, cuando señala: “Sólo las palabras rompen el silencio, el resto ha callado. Si me callase ya no oiría nada más. Pero si me callase los demás ruidos volverían a empezar, aquellos a los que las palabras me han vuelto sordo, o que realmente han cesado”²⁰. El *medium* de las palabras es el silencio, es decir, el silenciamiento del mundo, de aquí que, en otro lugar, Beckett ha escrito: “El silencio, una vez roto, no se recompondrá, nunca”.

Alterado el curso narrativo de los acontecimientos, desorientado el lector ante una interminable proliferación de simulacros, de imágenes de imágenes, la escritura parece por momentos carecer de asunto. Como si la abundancia retórica del texto correspondiera a una estética de un “vacío lleno”. Como si en verdad nada ocurriese en la novela. En efecto, suprimida o radicalmente alterada la diferencia entre la escritura y el asunto trascendente en ella misma narrado (diferencia que hacía posible al lector asistir a los acontecimientos de la ficción), el espacio y el tiempo de la novela parecen detenidos sin por ello anularse: un mismo espacio / tiempo subyace a la procesión

de los simulacros. “Así como Cobra es siempre un hombre, a pesar de las toneladas de pinturas, de joyas, de ropas que se echa encima (el travestido es siempre una imagen doblada en que lo masculino resulta más subrayado por la misma ficción femenina), también el texto es siempre el mismo a pesar de las metamorfosis de episodios, personajes, lugares. Tiempos y espacios cambian, las figuras que los pueblan cambian vertiginosamente: el texto sigue inmovilizado en su propia superficie cambiante”²¹.

El lenguaje es ahora el cuerpo, el ruido y la visibilidad de las cosas. Pero el lenguaje no podría dar lugar a la infinita alteridad del universo si no fuera porque el lenguaje mismo se hace otro en la escritura, en la articulación y en la producción de imágenes de las cosas. Esta alteridad exige plantear el problema del motivo, del “contenido”, en suma, del *asunto* de la escritura, que la altera.

2. Buscando una salida

Debemos referirnos aquí a la condición misma de la escritura como proliferación del cuerpo del sentido y, luego, al cuerpo “humano” como superficie de escritura y, por lo tanto, como superficie que adquiere una profundidad de sentido (como si se tratara de una página).

En la novela abundan los ejemplos de una escritura cuyos signos se despliegan materialmente allí en donde pareciera que la letra es sólo materialidad neutra. “En una mesa había una balanza y una biblia [sic] abierta cuyas iniciales eran hipogrifos mordiéndose la cola, sirenas y harpías; entre las letras saltaban liebres. Junto al libro un reloj de arena”²². Se describe la naturaleza esencialmente significativa del cuerpo de la letra, una especie de puesta en fuga del sentido, pues allí en donde el sujeto espera el cuerpo material del signo que le devuelve la palabra, ahora como interpretación, dicho cuerpo restituye con insistencia su dimensión significativa. Entonces no se trata simplemente de un texto que se ofrece a una interpretación infinita, sino de un texto que sustrae al sujeto hermeneuta el *punto de inicio* de su trabajo de interpretación, pues el cuerpo del signo recupera la

²⁰ Samuel Beckett: *Textos para Nada* [1958], Tusquets [Traducción de Ana María Moix], Barcelona, 1983, p. 47.

²¹ Emir Rodríguez Monegal: “Las metamorfosis del texto”, en *Severo Sarduy*, varios autores, Espiral / Fundamentos, Madrid, 1976, p. 40.

²² *Cobra*, p. 435.

profundidad para sí, allí en donde debía desarrollarla el sujeto²³. Los objetos, dispuestos en la mesa, se ofrecen como una alegoría visual a la interpretación: la balanza y el reloj son instrumentos de medición, que sólo adquieren importancia decisiva para la vida cotidiana desde los linderos de la Edad Media; por otro lado, la biblia, cuyos significantes proliferan en una suerte de microcosmos del lenguaje, se ofrece como texto, o dicho acaso más precisamente, el carácter sagrado del “libro de los libros” es desplazado por su condición de texto. Entonces, se produce el efecto en principio paradójico de la *inmanencia del sentido*, pues en cuanto que el texto no termina por cerrarse nunca sobre su muda materialidad como soporte del lenguaje —dado que los signos proliferan sin solución de continuidad—, el sentido resulta ser algo que se genera hacia el “interior” del texto, de sus pliegues en el sentido que Deleuze da a este concepto tomado de Leibniz.

El concepto de microcosmos debe ser aplicado no sólo como una metáfora, sino como una descripción material de un cuerpo significante que prolifera en lo ínfimo: “En un bar rococó (...), William Burroughs le escribió en un ticket, en jeroglíficos, la biografía exhaustiva de Ktazob: (...)”²⁴. El lenguaje se hace lugar en la falta de espacio, pero la condición parece ser que el signo, aún reconociéndose como lenguaje, por lo tanto como articulación, sea portador de un *sentido cifrado*. ¿Cómo opera en este caso la cifra? La cifra no sólo retrasa el sentido, sino que precisamente en ese retraso dispone el paso de un signo a otro, e incluso de un plano significante a otro plano también significante. La cifra es la condición clave de lo que en otro lugar hemos denominado el “relacionismo general” (tomando la expresión de Hauser). Esta noción no se aplica simplemente a fenómenos de acumulación, sino que implica el paso de un plano a otro, como el paso de una página a otra, o de una habitación a la siguiente, o de un texto a un hipotexto, etc. Planos sucesivos. Es precisamente en ese paso de un plano a otro que el sentido opera de manera inmanente, la totalidad se despliega en ese “recorrido”. “Desaparece [Cobra] entre mapas mu-

²³ Esta operación se puede encontrar en algunos textos de Borges, aunque más bien como un tema narrativo, por ejemplo en el cuento “El libro de arena”, un libro de anticuario, con dimensiones normales pero de infinitas páginas. En efecto, la infinitud de éstas sólo se manifestaba al tratar infructuosamente de encontrar la primera página del libro que siempre parecía sustraerse a los dedos que lo hojeaban.

²⁴ *Cobra*, p. 482.

dos,/ lumínicos fundidos,/ puertas giratorias trabadas,/ flechas al revés,/ rampas que se derrumban,/ pasajes sin salida,/ urinarios encharcados,/ distribuidores de pasteles rancios,/ vendedores de periódicos roídos,/ puestos de flores carnívoras,/ ascensores sin cable,/ teléfonos sin línea,/ policías drogados,/ limpiabotas locos”²⁵. Cobra recorre un mundo excesivo, un universo que corresponde más bien a la categoría de lo in-mundo, absurdo, agresivo, desecho; un universo en proceso de desorganización que sólo puede ser puesto en el lenguaje mediante *interminables enumeraciones*, por lo tanto siempre incompletas. Ocurre como si el sentido de la enumeración fuese precisamente abrirse a su incompletud esencial, y sólo de esa manera entrar en relación con una realidad trascendente que *emerge en la inmanencia de un lenguaje proliferante*. La escritura neobarroca hace fluir el sentido por una cadena interminable de significantes que sólo se articulan por *lo que fluye* a través de ellos, a saber, la pesquisa del sentido que realiza un sujeto abismado por una escena, una visualidad excesiva. Este exceso, esta intensidad de “contenido” encuentra un motivo privilegiado en los procesos de des-organización, en virtud de los cuales la realidad se fragmenta, se disemina, se descompone su carácter unitario de “mundo”. Pero no se trata de un mundo que exhiba necesariamente un proceso *narrativo* de descomposición (como ocurre en Aridjis), sino, como ya lo hemos señalado, un mundo que deja ver *otros planos de sentido* en donde se creía terminado el camino de la interpretación.

Con respecto a lo anterior, el cuerpo puede ser considerado como una multiplicidad de planos superpuestos al infinito, y en ese sentido como soporte de la escritura. En otro lugar de esta misma investigación hemos desarrollado la poética del “cuerpo sin órganos”, por ahora lo que queremos exponer es que la relación entre cuerpo y escritura no consiste en la obviedad de utilizar el cuerpo “como” página —condición en la que podría disponerse cualquier objeto—, sino que implica una relación interna en la que lo sexual parece ser especialmente importante. “[Vencedores a Tótem] Tu sexo es el más grande y en él están escritas, como en las hojas de un árbol sagrado del Tibet, la totalidad de los preceptos búdicos. Sin que nadie los haya cifrado, partiendo en espiral del orificio, alrededor del glande se inscriben los signos de toda posible ciencia”²⁶. El pasaje sugiere que

²⁵ *Cobra*, p. 498.

²⁶ *Ibíd.*, p. 515.

el sexo de Tótem se encuentra totalmente escrito, como si fuese algo "natural", la carne de un saber secreto en una zona íntima del cuerpo. El privilegio de esta zona para la inscripción de una cifra tendría que ver con el "contraste" entre su función como órgano y como cuerpo de saber, acaso sugiriendo que la relación sexual es también la iniciación en un saber. Pero el verdadero motivo de esta suerte de poética de la cifra no es el saber "contenido" en los jeroglíficos, sino el cuerpo mismo del sentido cuya significabilidad se potencia con lo insólito del soporte: "(...) Otro negro oculta un brillante en la bomba interior del WC y luego se traga una lista de sentencias búdicas, otra de miembros del Soviet Supremo —que previamente se copia con tinta blanca, pero traducida al swahilí, en los pliegues de los testículos— y otra, en colores, con los diseños clandestinos de la moda de invierno)"²⁷. La importancia mundana de la información misma varía entre la sabiduría, el espionaje y la moda. De esta manera, la escritura de Sarduy altera una y otra vez la expectativa de un sentido narrativo que viniera al cabo a reintroducir jerarquías, un *logos* teleológico que opere restableciendo la diferencia entre forma y contenido²⁸. Podría decirse que la escritura de *Cobra* consiste en el trabajo sostenido por devolver la trascendencia a la inmanencia del lenguaje, lo cual significa subsumir todo objeto en una *escritura en proceso*. Escritura buscando o ensayando una salida, pero al modo de una "línea de fuga"²⁹.

Escritura en proceso, inmanencia del lenguaje, des-organización del universo, expectativa de sentido como de *una salida*, que es precisamente lo que empuja a pasar sostenidamente de un plano a otro. Entonces, preguntémosnos, ¿cómo se articula el tiempo en la novela, si en el proceso de la escritura, permanentemente aplazada la salida hacia los objetos, todo acontecimiento parece suspendido? Consideramos que el tiempo transcurre de una manera no narrativa (no trascendente), sino inmanente a la lectura misma de la novela. Es lo que hemos señalado como el desplazamiento de un plano a otro, que en verdad corresponden a planos del lenguaje mismo, que

se disponen en el hecho mismo de la lectura³⁰. El universo desmesurado, intenso, excesivo es el mundo o el cuerpo des-organizado en el lenguaje, mediante una proliferación significativa que procede mediante enumeraciones y adjetivos que ofrecen precisamente esa desmesura, a la vez que no abandonan nunca el cuerpo retórico de la escritura cuyo sentido último se ha aplazado indefinidamente.

3. Los planos del universo

La novela desarrolla una arquitectónica de la catástrofe. Es como si la escritura que se despliega en una radical y sostenida lucidez con respecto a sí misma, implicara necesariamente, desde un punto de vista "narrativo" un clima post, un tiempo que transcurre a partir de un pasado que se ha cerrado sobre sí. Esta catástrofe que sustrae narrativamente el inicio de la novela, opera también sobre el lenguaje mismo, en la medida en que las ruinas, desechos y residuos parecen llenar el escenario presente. El resultado es una escena que desborda las posibilidades representacionales de la imaginación, pues el lenguaje articula en su propio cuerpo retórico el objeto imposible que parece describir: "Raíces aglutinadas los troncos; lianas deshechas abrazan las ruinas. La maleza ha invadido los fuertes de la capital abandonada. Pájaros anidan en la zarza que ciñe los capiteles, por los desagües de las albercas huyen ardillas negras. El monzón y la seca han resquebrajado los muros que sepulta el polvo. Monos furiosos derrumban piedra por piedra los minaretes, arrancan lacerías y letras. / Bajo la cúpula blanca de un mausoleo cuya linterna ha cegado el follaje, cal contra la cal, sin mover las alas, da vueltas uniformes un faisán"³¹. Pájaros, ardillas, monos, la maleza creciendo sin plan alguno, la naturaleza emerge transformando todo en ruinas, debido esto no necesariamente a un efecto de destrucción material, sino más bien por una operación estética en que parece haberse *suspendido la historia*, se ha interrumpido el curso de sentido que determina el paso entre las épocas. Entonces los objetos comparecen como cosas *cuyo mundo ya no existe*, tal es, en efecto, la esencia de la ruina. El universo excesivo e intenso que se describe es el resultado de la ausencia total

³⁰ Lo hemos visto, por ejemplo, en el *Viaje a la semilla*, de Carpentier.

³¹ *Cobra*, p. 569.

²⁷ *Cobra*, pp. 543-544.

²⁸ En la misma novela Sarduy hace una seña acerca de la insistencia del contenido: "(...) *la Señora*: Ah, porque la literatura aún necesita temas... Yo (que estoy en el público): Cállese o la saco del capítulo —no puede continuar este relato." *Ibíd.*, p. 440.

²⁹ En el sentido que le dan a esta expresión Deleuze y Guattari en su ensayo *Kafka. Por una literatura menor*.

de jerarquía, como si todo hubiese pasado a un mismo primer plano o como en una especie de *acumulación espacial de distintos tiempos*. Es reconocible así uno de los efectos de la operación barroca de carnavalización, en que se “restituye” la naturaleza mediante la alteración radical de los órdenes cotidianos de lo social, y cuya consecuencia más visible no es la comparecencia de una supuesta naturaleza “en sí”, sino, por el contrario, el despliegue de retóricas de todo tipo, como cuerpos históricos caídos del sentido. La escena de desorganización que se constituye con la carnavalización implica lo que, al menos en un primer momento, un cierto grado de obscenidad en la realidad que transcurre. Sin embargo, el efecto es más bien contrario, pues lo obsceno corresponde a aquella realidad que se muestra sin secretos, materia orgánica desnuda y en primerísimo plano. En cambio, el espectáculo recurrente en *Cobra* es el de un cosmos lleno de secretos, un universo hecho de vericuetos interminables, como ya lo hemos señalado: *planos que se comunican sin solución de continuidad*. “De las habitaciones más hondas —un dédalo de peldaños derrumbados, portezuelas irregulares y pasadizos húmedos del otro lado de cuyos muros se sentía el agua empozada— no salían ya los traficantes de blanca más que para distribuir sobrecitos y cajitas entre las ‘conexiones’ golosas y puntuales de Rembrandtsplein; sobre apiladas cajas de manzana se atragantaban de sardinas ahumadas, orinaban de prisa y en los rincones; acechando las delicadas metamorfosis, catando arenas cada vez más finas, juntando minúsculos cristales, tomaban agua de azúcar, dormían sentados. (...) Se iban hundiendo cada vez más; botaban escombros al canal para ahondar el calabozo, se adentraban en lo más húmedo, perforaban paredes, escarbaban — la luz llegó a ser un alfilerero y un erizo—; topos abriendo huecos./ Dormían envueltos en esteras. La oreja pegada al muro, escuchaban, del otro lado del sueño, el lento fluir del agua en el lecho del canal, la infiltración entre las piedras, el goteo de los aleros sobre la espesa lámina aceitosa, lentamente ondulante de la superficie, la supuración de las cloacas”³². La intensidad de este universo se ofrece a los sentidos, pues se despliega a partir de la finitud (sensibilidad) de quienes lo habitan, pero en ese exceso monadológico el universo se constituye en un objeto que al modo de una X parece estar más allá

³² *Cobra*, p. 554.

de los órganos de los sentidos, más allá de la sensibilidad territorializada y por lo tanto también más allá de la conciencia que se “informa” acerca del mundo a través de la percepción. La novela no narra simplemente un recorrido por ese mundo excesivo, sino que *la escritura misma es ese recorrido*. El principio del “mundo al revés” que caracteriza al carnaval medieval implicaba también la inversión de lo público y lo privado, pues lo propiamente natural de la existencia humana (correspondiendo a lo fisiológico y a lo corporal en general) tiene lugar en lo privado, retirado del espacio público de lo social.

La novela transgrede los límites entre opuestos, sin suprimir la oposición misma. Porque la carnavalización ejecuta una parodia de los órdenes que gobiernan la existencia conforme a contraposiciones entre elementos trascendentes que en el tiempo oficial se excluyen entre sí. La carnavalización opera un tránsito entre esos opuestos. Se podría pensar que la novela “propone” la anulación de aquellas diferencias, pero eso sería una recaída en la realidad natural, en el sentido de que la novela sería el soporte de una tesis³³. Lo que hace *Cobra* es más bien exhibir el cuerpo retórico del orden de las diferencias, lo que no debe interpretarse necesariamente como haber declarado simplemente falso dicho orden, acaso en nombre de otra “verdad” igualmente trascendente en su lugar.

En *Cobra* esa inversión significa el desplazamiento hacia primeros planos de múltiples microcosmos de la existencia, cuyo carácter laberíntico y orgánico refiere un universo voraz. Pero no se trata sólo de un gigantesco organismo, cruzado por la proliferación rizomática de interminables fluidos de todo tipo, sino también de una voracidad que se alimenta de las expectativas de sentido del lector. Mediante la variación significativa, tan pronto la escritura presenta un objeto determinado, casi de inmediato lo desplaza hacia otro “cuer-

³³ Por ejemplo, Julia Kushigian sostiene que en *Cobra* podemos leer una práctica de anulación de las oposiciones: “Cobra como personaje y obra literaria simboliza la disolución de las barreras entre lo sagrado y lo profano, el Oriente y el Occidente, lo lícito y lo ilícito. Al fundir las oposiciones el yo y el otro, hombre y mujer, se abre el espacio a otras posibilidades.” Op. cit., p. 1606. Y más adelante agrega: “La disolución del yo y su fusión con otros recalcan las normas del ritual budista al mezclar lo profano con lo sagrado, lo lícito con lo ilícito, con el propósito de encontrar lo sagrado en el momento propicio cuando se anulan las oposiciones.” *Ibíd.*, p. 1607. La lectura de Kushigian resulta un tanto difícil de seguir en este punto, por cuanto las ironías con respecto a las prácticas budistas se encuentran en muchos lugares de la novela. Por lo demás, la carnavalización no persigue la simple superación de la bipolaridad, sino su alteración radical.

po". Consideremos, por ejemplo, la descripción de una escena en la Tótem que trae a cuestras el cuerpo de Cobra: "Fosforece: menta salivosa, lo baña la baba verde del muerto; de humores concéntricos lo cubre un manto empalagoso. Encorvado avanza: mendigo holandés de madera, cazador que doblan los dones excesivos de la montería; no es un cadáver lo que carga, sino los patos cobrizos, tripas con agujeros y cuellos flácidos, cisnes perdigonados, pezuñas, plumas"³⁴. El texto opera una variación que inadvertidamente transforma al lector en espectador de una pintura de carnicería del siglo XVI³⁵. Cuerpo hecho de cuerpos de animales, naturaleza *desorganizada* en cuanto que ha devenido en una especie de retórica de la abundancia, ha multiplicado sus órganos, los géneros, las especies. El cuerpo "humano" de Cobra ha terminado por retirarse o retrotraerse en el cuerpo de muchos cuerpos.

La ceremonia que realizan los amigos de Cobra, a modo de homenaje y despedida, es el despliegue retórico de un ritual —un "espectáculo barato", como los que le gustaban a Cobra— que tiene como su centro el cadáver de Cobra. Dispuesto como un embrión-momia, fajado y recostado al refrigerador, el cuerpo produce ciertas emanaciones en los ámbitos de la materialidad y la idealidad de la existencia, como si el cuerpo fuese *desprendiéndose de su interioridad*³⁶. "[Tundra:] ¿Quieren que les trace su currículum mortis? Pues bien, contempla en este momento, insertas en concéntricos aros de fuego, a las cincuenta y ocho divinidades irritadas y detentoras del saber. Lo rodean llamas coléricas y chupadoras de sangre. Cuatro demonios desgredados y negros le hacen musarañas mientras devoran cuerpecillos a dentellones. Alrededor de esos monstruos colmilludos, babeando sangre y ganglios, le bailan, dando gritos en un arcoiris oscuro, animalejos con cabeza de pelícano y de sapo. / Pero, ¿Para algo tenían

³⁴ *Cobra*, p. 545.

³⁵ "La 'tentación de la carne', según la expresión que los teólogos usan para designar los peligros que tales ofertas implicaban, son a menudo el tema de drásticas escenas de carnicerías, las cuales al igual que los cuadros de Aertsen y de Beuckelaer todavía no constituyen ejemplos puros de naturalezas muertas, aunque comparten con ellos la tendencia característica a 'cosificar' las situaciones que representan". Norbert Schneider: *Naturaleza Muerta. Apariencia real y sentido alegórico de las cosas. La naturaleza muerta en la edad moderna temprana*, Taschen, Colonia, 2003, p. 34.

³⁶ "Tigre le revisó al cadáver las comisuras de la boca y los párpados, los orificios de la nariz y las orejas, del pene y el ano: supuraban un suero amarillo, un humor espeso y purulento." *Cobra*, p. 54 9.

que servir tantos dibujitos! Lo sabe el lamentado: ese espeluznante cinerama es una pura emanación de la parte baja de su cerebro"³⁷. El cadáver emana imágenes extremas, intensas, absurdas, tal es su "despedida" de este mundo. La ceremonia termina con la total destrucción del cuerpo, mediante un procedimiento violento: "Le cortaron la piel en bandas que clavaron a las piedras./ Le machacaron los huesos./ Mezclaron ese polvo con harina de cebada. Lo dispersaron al viento./ Repitieron por última vez las sílabas./ Lo abandonaron todo./ Para los pájaros"³⁸. Ciertamente, el final de Cobra refiere un universo insaciable, sacrificado su cuerpo al deseo, desaparece diseminado en un universo hecho de lenguaje, tejido con imágenes excesivas de destrucción pero, ante todo de deseo, un universo, pues, en el que todo deseo implica destrucción y que, en último término, se satisface en la retórica, en el artificio, en ceremonias cuya sacralidad ha sido desplazada por lo banal; en suma, se trata de un deseo que se realiza siempre como deseo de lenguaje. Y entonces cabría decir más bien que se irrealiza. La voracidad de este universo gobernado por el deseo es la *voracidad del lenguaje*, que ha de transformar todo en imágenes, imágenes cruzadas por la alteridad. Pero, también se trata de un proceso en el que todo se hace cuerpo, porque es simultáneamente la voracidad del cuerpo. Una imagen de *Pájaros de la playa* ilustra esta operación: "Luego lo imaginó envuelto en un círculo de animales que se devoraban unos a otros. Un caimán verdoso y voraz se atragantaba con una cobra que ondulaba en las manos de un dios indio, ésta se tragaba a un colibrí ingravido en el aire sobre un terrón de azúcar, y el pájaro a su vez, atraído por la fosforescencia, ingurgitaba de un solo bocado a un cocuyo. El Caballo centraba la deglución en cadena de los animales-emblemas: un círculo de ojos saltones, garras, plumas y escamas"³⁹. El pasaje implica una referencia, en estricto orden cronológico, a tres novelas del propio Sarduy: *Cobra* (1972), *Colibrí* (1984) y *Cocuyo* (1990), sugiriendo acaso que el flujo de la escritura es uno solo.

¿Por qué hablar de la "voracidad del lenguaje" y no más bien de lo insaciable del deseo, de lo ilimitado de la imaginación, de lo irre-

³⁷ *Ibíd.*, p. 551.

³⁸ *Ibíd.*, p. 552-553.

³⁹ *Pájaros de la playa*, Tusquets, Barcelona, 1993, p. 62. No abordamos en nuestro análisis el hecho de que el término "pájaro" sirve también para señalar la condición homosexual de un individuo.

frenable de la curiosidad? Porque deseo, imaginación y curiosidad refieren facultades del sujeto, y ocurre que en *Cobra* la subjetividad se ha diseminado en el lenguaje. La subjetividad no ha sido anulada ni sancionada como un error, y entonces el principio de unidad interna de autoconciencia sigue operando. Porque en este caso la lectura no consiste en "entregarse" al lenguaje, sino que dicha voracidad es más bien *resistida*.

En cierto sentido resulta verosímil decir que en *Cobra* el universo ha sido devorado por el lenguaje (porque el fondo emerge en la superficie del texto): "Texto sobre metamorfosis que se metamorfosea continuamente; narración que se interrumpe para definirse retóricamente y para hacer recordar al lector que no hay otra realidad que la del texto (...)"⁴⁰. Pero el texto de *Cobra* cuenta con la avidez de sentido de la subjetividad, se ha construido para ella, y entonces siempre algo está *pasando*, en cuanto que algo está pasando de un lado a otro⁴¹. La escritura transcurre, porque el lector se abisma en cada momento ante imágenes, pero que como cifras lo seducen finalmente desde el sentido, siempre desde el sentido, como frases incompletas. Como alegorías.

⁴⁰ E. Rodríguez Monegal: "Las metamorfosis del texto", p. 50.

⁴¹ "En *Cobra*, el texto mismo se concibe como una serpiente, texto que se corporifica, que se fragmenta y nos remite incesantemente de una parte a otra, de un registro a otro." Leonor A. Ulloa y Justo C. Ulloa: "La obsesión del cuerpo en la obra de Severo Sarduy", en *Obra Completa*, Tomo II. Severo Sarduy, p. 1639

IV. La conciencia desdichada en *El obsceno pájaro de la noche*

"¿Cómo evadirse? ¿Hacia dónde?
Anularse. No desear ni ser deseado
por nadie."

El obsceno pájaro de la noche

1. Alienación y obscenidad

La posibilidad del nivel de "lectura concreta" está dada por la comparecencia de un universo pre-literario, habitado por la conciencia "creyente", que padece un mundo que no se *sabe* como mundo. La *textualización* de ese universo sin literatura es la operación que lo articula como mundo, disponiendo en general un verosímil narrativo¹.

La condición de la "encarnación" es el cuerpo de una conciencia "desdichada", escindida. Este último elemento es clave para el desarrollo propiamente narrativo del asunto en cada caso, pues la posibilidad de que el sentido penetre los acontecimientos y sea posible

¹ En *La noche boca arriba*, Cortázar hace transitar al lector, en el nivel de lectura concreta, entre dos universos, anclado en cada caso por la pasión de un cuerpo pre-literario (de un lado, un motociclista gravemente herido es trasladado en ambulancia, del otro lado, quinientos años antes, un prisionero es conducido al lugar en que será objeto de un sacrificio azteca). En el tránsito entre ambos mundos acontece la literatura. En el desenlace del cuento hay una relación entre ambas unidades espacio-temporales, que hace de este relato un cuento fantástico: "ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños; un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas." Pero lo que transita entre un mundo y otro es la conciencia lectora, encarnada en alternancia en dos cuerpos con muertes distintas. La "desorientación" es el recurso para que la conciencia comparta la patología del personaje, que sólo en el final del cuento se constituye como tal, quedando "del lado de allá" de la ficción.

entonces articular distintos momentos de su devenir, se debe al curso sostenido de una cierta fatalidad. La *fatalidad de un sentido en curso* significa que éste acontece más allá de la voluntad y el conocimiento de los personajes. Esta es precisamente la condición de la conciencia encarnada, que de ninguna manera podría abandonar ese mundo. Es éste el verosímil tradicional de la ficción, tal como lo encontramos ejemplarmente expuesto en la *Poética* de Aristóteles.

La condición, pues, del modelo tradicional de la ficción en occidente consiste en que la conciencia actante no sea nunca "consciente" de la ficción misma en la que su "existencia" transcurre. En este caso el mundo se mantiene siempre incólume a los acontecimientos que van teniendo lugar en él. El mundo opera como un marco de verosimilitud cuya estabilidad salvaguarda la diferencia entre forma y contenido, y con ello también la distancia de la conciencia "espectadora" del lector. Los acontecimientos y, en general, los contenidos, no hacen cuestión de las condiciones formales, estéticas, narrativas en que son presentados. En cierto sentido podría decirse que los recursos narrativos, al identificarse con las condiciones mismas de recepción del lector (como su "categorialidad"), corresponden a una "actitud natural" ante los acontecimientos, por lo tanto "desaparecen" tras el protagonismo casi exclusivo de los hechos mismos que parecen sucederse sin cuerpo retórico.

Sin embargo, el tratamiento moderno de la ficción (que dará precisamente origen a la literatura) exige la problematización de las condiciones mismas de la ficción, de tal manera que el lector es siempre consciente de leer una *configuración*. En este caso, los elementos propiamente significativos del texto literario cumplen, por así decirlo, una doble función. De una parte, poseen una significación o sentido particular al interior del devenir narrativo de los acontecimientos. Por otra parte, es explícito el rendimiento de esos elementos con respecto a la reflexión estética sobre los propios recursos de la creación literaria. Esto ocurre cuando el lector no sólo es consciente de estar asistiendo a una *operación* literaria —que corresponde a la forma misma de narrar (cosa que siempre es posible en el nivel del análisis)—, sino que esa conciencia de la operación es una condición interna al texto mismo para poder seguir el devenir narrativo de los acontecimientos. En *El obsceno pájaro de la no-*

*che*², el lector debe comprender muy pronto que, en sentido estricto, la voz que narra es la de una sola conciencia, que se desplaza a lo largo del libro entre las distintas patologías de los "personajes" que sirven a su encarnación en cada caso. ¿Cómo se constituye entonces la *unidad* de la conciencia que presta unidad al universo narrativo, sin disolverse en un excesivo "experimentalismo" literario? "Con frecuencia —escribe Carmen Bustillo— la crítica cae en la tentación de intentar una reconstrucción que adapte la ambigüedad de su discurso a un referente informado por los variados sistemas de aproximación que puedan ayudar a racionalizarla y clasificarla"³. Sin embargo, José Promis afirma que claramente "se pueden distinguir dos relatos paralelos que se plantean contradictoriamente"⁴.

Nos interesa especialmente el hecho de que la narración sea en esta novela de Donoso, permanentemente la puesta en obra del *recurso* literario; así, podría decirse que la estrategia por la cual se hace ingresar al lector en este universo consiste en esa conciencia extraviada entre distintos puntos de habla. Porque el universo obscuro es precisamente ese cuyo verosímil está en situación de catástrofe y entonces la conciencia habita un in-mundo, una realidad desmesurada, que tiende a una situación de intensidad permanente, en que la posibilidad de la experiencia necesariamente hace emerger el trabajo del lenguaje.

Lo que se desplaza permanentemente es el *punto de habla* de esa conciencia a través de la cual se narra la novela, fenómeno que se hace muy claro cuando tiene lugar al interior de una misma frase: "Hace diez años que la Madre Benita me mandó a condenar [clausurar] esas puertas para olvidar definitivamente esa región de la Casa, no volver a pensar en limpiarla y ordenarla porque ya no nos queda fuerza, Mudito, mejor que se deteriore sin inquietarnos"⁵. En cierto modo,

² José Donoso: *El obscuro pájaro de la noche*, Alfaguara, Santiago de Chile, cuarta edición, 2003.

³ Carmen Bustillo: *Barroco y América Latina: un itinerario inconcluso*, Monte Avila, Caracas, 1990, p. 206.

⁴ "Uno, el provocado por esta conciencia colectiva de muchas voces, entre las que destaca indudablemente la sensibilidad afebrada del Mudito, y otro, el relato de un testimonio escrito que se alterna con el anterior, donde con una lucidez meridiana y espantosamente objetiva se cuenta la historia de Boy y la creación y muerte del jardín de los monstruos de la Rinconada." José Promis: "La desintegración del orden en la novela de José Donoso", en *La Novela Hispanoamericana. Descubrimiento e invención de América* (varios autores), Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1973, pp.230-231.

⁵ *El obscuro pájaro de la noche*, p. 27.

el Mudito es el protagonista central de la novela, pero no en el sentido de que sea el personaje que concentra los acontecimientos, sino más bien como aquella conciencia cuya *ubicuidad* hace posible la articulación de una compleja narración⁶. La conciencia del Mudito es su habla, que es siempre interior, sumida en una reflexividad que sólo “abandona” en ciertas frases, cuando parece citar los diálogos de otros personajes. Humberto Peñaloza es el nombre propio, la identidad civil, el cuerpo público de esa conciencia a cuya desdichada lucidez asistimos desde un comienzo con el nombre de “Mudito”. Pero la *disponibilidad* servicial del Mudito como mayordomo de las monjas, como esclavo de las viejas, como secretario de José Azcoitia, *repite* la disponibilidad de la conciencia misma del Mudito para ser ocupada por todas las voces que cruzan la novela. Conciencia fragmentada, diseminada, descentrada, conciencia barroca⁷ a la que *se le ha develado el mal*. En efecto, podría decirse que una experiencia del mal radical en el mundo es lo que se encuentra a la base de esta novela, y es lo que atenta constantemente contra el orden clásico, jerárquico del mundo articulado sobre diferencias y relaciones simples.

Encontramos en la novela un contraste entre el mundo glorioso de una aristocracia decadente, gobernado por jerarquías de origen “divino”⁸, y el mundo intrascendente de la gente común, cuyas grises identidades se han mimetizado con el mundo de las cosas que se gastan sin llegar nunca a desaparecer del todo: “es el colmo que los sueldos sean lo que son y han sido siempre y la botella de vino de siempre, personas que jamás llegarán a ser personajes, gente tibia, incolora, intercambiable, sin nada de insólito reflexiona Emperatriz [entre mesas manchadas con tinto, restos de sándwich juntando moscas en un plato, servilletas de papel arrugadas, el tubo fluores-

cente parpadea y quiere apagarse] (...)”⁹. Personajes sin historia en un mundo que no exhibe la gloria del poder ni la insoportable materia caótica del no-mundo subterráneo. Se trata más bien de un mundo en el que todo se ha detenido, y por lo tanto, en sentido estricto, no hay personajes, sino sólo anonimato. El mundo de los sin nombre, de los “don nadie”. Este es el mundo en el que se forja el deseo de Humberto de llegar a ser alguien, o mejor dicho, es allí en donde recibe el deseo de su padre: “mi padre trazaba planes para mí, para que de alguna manera llegara a pertenecer a algo distinto a ese vacío de nuestra triste familia sin historia ni tradiciones ni rituales ni recuerdos (...)”¹⁰. Pero esta falta de una identidad, esta ausencia de ser, significa el deseo de una retórica, pues no existe otra forma de identidad para el deseo que no sea el de ser un *personaje*. ¿Y cómo podría el personaje acallar la voz de quien en su “interior” sabe de la imposición? Este es el dolor del padre de Humberto, el no ser nadie y que se expresaba en la *falta de rostro*: “Él tenía la desgarradora certeza de no serlo [un caballero]. De no ser nadie. De carecer de rostro. De ni siquiera poder fabricarse una máscara para ocultar la avidez de ese rostro que no tenía porque nació sin rostro y sin derecho a llamarse caballero, que era la única forma de tenerlo”¹¹. Esta es una constante en la novela, la relación entre la identidad del personaje y ciertos signos de los cuales sería portador el cuerpo. Esta relación es muy importante para entender el constante repliegue de la voz hacia una especie de interioridad esencial, que nunca puede coincidir con el exterior. Es decir, si la identidad lo es sólo del personaje, entonces su ser se debe a la mirada de los otros, y por lo tanto no existe más allá de la retórica del disfraz; la identidad es siempre de otro, o encubre —protege, salva, esconde— a otro¹². Entonces, en el preciso mo-

⁶ “La persona del narrador se fragmenta y se multiplica generando una total ambigüedad que a su vez no excluye la posibilidad de que sí sea una sola voz: la del Mudito a través de sus sucesivas transformaciones. Dichas transformaciones le otorgarían esa ubicuidad espacio-temporal que se expresa en el discurso por medio de la utilización aparentemente errática del ‘yo’, el ‘tú’, el ‘él’ y el ‘nosotros’.” C. Bustillo, op.cit., pp. 213-214.

⁷ Por “conciencia barroca” debemos entender aquí una forma de subjetividad cuyas operaciones son siempre actos de desvío, ávida de sentidos y significaciones que lejos de allanar el mundo, la sumergen en un universo laberíntico, como en un *infinito sin afuera*. Aunque, por cierto, cabe considerar cualquier modo de lo infinito precisamente como la imposibilidad de un afuera.

⁸ “Él [Dios] repartió las fortunas según Él creyó justo, y dio a los pobres sus placeres sencillos y a nosotros nos cargó con las obligaciones que nos hacen Sus representantes sobre la tierra.” *El obsceno pájaro de la noche*, p. 184.

⁹ *Ibíd.*, p. 487.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 109.

¹¹ *Ibíd.*, p. 110.

¹² Cuando Humberto toma el lugar de Jerónimo, su señor, y enfrenta a la turba (enardecida por la sospecha de un fraude electoral que favorecería a Jerónimo), tal transformación consiste en que Humberto se muestra como Jerónimo en el tejado, se lo *reconoce* como tal. De esa identidad usurpada en conveniencia mutua quedará una huella, una herida de bala, en el cuerpo de Humberto, pero éste sabe que no puede gozar públicamente de esa identidad, porque su conciencia insobornable siempre estará retirada en el interior, en un no-lugar irreducible: “La cicatriz se me pone dura como un nudo, sangrienta como un estigma. ¿Cómo no va a quedarme la marca que me recuerda que mil ojos, anónimos como los míos, fueron testigos de que yo soy Jerónimo de Azcoitia? Yo no robé su identidad. Ellos me la confirieron.” *Ibíd.*, p. 215. Se trata de

mento en que Humberto recibe una identidad, su cuerpo le es expropiado, enajenado. Es al final de cuentas siempre el cuerpo de otro, porque con la identidad no se puede tener una relación de propiedad. Para la conciencia desdichada, que se recupera a sí misma desde la alienación en el mundo, el encuentro consigo misma es el extravío, a la vez que sólo alienándose (identificándose la conciencia con ese cuerpo que la hace reconocible *para los demás*), puede ubicarse en el mundo¹³. Y esta es precisamente la diferencia entre la anónima personalidad de Humberto y su señor, Don Jerónimo: que éste puede apropiarse del traje de señor, usarlo en propiedad, con-fundirse con el cuerpo del héroe de la jornada, acallar la voz interior que sabe que no existen los personajes más allá del disfraz.

Entre la lucidez desdichada de Humberto (en la reflexión que no cesa) y la gloria alienada de Jerónimo (en la acción despiadada), la Madre Benita constituye un personaje que cruza toda la novela como una suerte de alter ego del Mudito. Se trata de un personaje clave en la construcción de la narración, pues permanece igual a sí mismo: "uno es lo que es mientras dura el disfraz. A veces compadezco a la gente como usted, Madre Benita, esclava de un rostro y de un nombre y de una función y de una categoría, ese rostro tenaz del que no podrá despojarse nunca, la unidad que la tiene encerrada dentro del calabozo de ser siempre la misma persona"¹⁴. La identidad de la Madre Benita está animada por el temor a salir de sí, porque sospecha del no-mundo que se extiende al infinito más allá de los hábitos y de la banalidad propia de una rutina que la protege¹⁵. Este es su gran miedo, encontrar la puerta de acceso a una dimensión infinita, una

una identidad socialmente sancionada, no sólo porque es conferida por la mirada de los otros, sino porque esa identidad existe como una singularidad cuyas condicionantes sociales y políticas la hacen necesariamente un bien escaso.

¹³ "él me la robó [la herida] durante la inconsciencia de mi desmayo, me la quitó sin consultarme, convencido de que mi herida, como todo lo mío, era de su propiedad. Al robármela, me dejó entero, sin herida. (...) fue él quien me convirtió en Jerónimo de Azcoitia (...)." *Ibíd.*, p. 221.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 165.

¹⁵ Podría decirse que la Madre Benita, como sirvienta de sirvientas, habita en medio de la brecha, trata cotidianamente con la fisura del mundo (que trataremos en el siguiente apartado), pero ha decidido no saber de aquello: "la mirada de la Madre Benita no penetra debajo de las camas ni en los escondrijos, es preferible comparecer, servir, permanecer a este lado, aunque eso signifique matarse trabajando como se ha matado usted durante años entre estas viejas decrépitas, en esta Casa condenada (...)." *Ibíd.*, p. 39.

inmanencia sin solución, sin límite con lo trascendente. Por eso se dice que prefiere permanecer del *lado de acá*. La conciencia territorializada de Madre Benita opera, pues, como un recurso que sirve a la territorialización intermitente del Mudito, como conciencia que dialoga con otro que nunca es suficientemente otra como para que se extravíe en esa "comunicación". La opaca mismidad de Madre Benita localiza por un momento, en el texto de la novela, la conciencia del Mudito como aquél que ha debido callar para recuperarse desde el mundo y acabar con el dolor de existir sin llegar a ser.

La lucidez del Mudito, desalienado con respecto al mundo, es también su delirio. El Mudito es lo que queda cuando la conciencia se ha retirado desde las formas sociales de la identidad que alguna vez ella misma fue, como Humberto Peñaloza. Se ha retirado del mundo como de los "personajes" que intentó representar, *variaciones* de un personaje imposible (el Mudito), replegado en un interior desde donde contempla la pantomima de la vida hecha de retóricas y figuraciones. Esta es la conciencia que articula el relato de la novela, o mejor dicho la pluralidad de sus voces; una conciencia sin cuerpo: "ella [la Peta Ponce] sabe que yo perdí mi origen, o más bien sabe la verdad, que el doctor Azula me extirpó el ochenta por ciento que incluía a Humberto Peñaloza escritor, a Humberto Peñaloza secretario del prohombre, a Humberto Peñaloza de capa y chambergo recitando versos en las cantinas, a Humberto Peñaloza hijo de profesor / primario, nieto de maquinista de un tren de juguete que echó tanto humo que no se puede ver más atrás"¹⁶. El Mudito es, pues, una operación narrativa que en el transcurso de la novela debe dar cuenta de su propia situación, de su origen, de su destino. En efecto, una pregunta anima insistentemente las expectativas del lector: ¿quién habla? Pero bien podría considerarse la posibilidad de que el Mudito no sea, después de todo, una realidad ella misma narrativa, sino la conciencia que al no llegar nunca a "identificarse" con uno de sus personajes¹⁷, al no consumir la alienación en la gloria del reconocimiento, permanece como una especie de personaje no-nacido, una conciencia no nata en su lucidez implacable. Ahora bien, esa gloria nunca

¹⁶ *Ibíd.*, p. 375.

¹⁷ "no existe Humberto Peñaloza, es una invención, no es una persona sino un personaje, nadie puede querer hablar con él porque tienen que saber que es mudo." *Ibíd.*, p. 461.

consumada corresponde a un deseo nunca satisfecho, un deseo que desborda todo posible sujeto de la variación de personajes, porque en sentido estricto se trata de un *deseo sin objeto*, al menos sin objeto en este mundo, porque *su objeto es el mundo mismo*. La conciencia, no correspondida en el mundo, se retira de éste, se repliega sobre sí y de esta manera el mundo en su totalidad deviene el "objeto" de su deseo. Entonces, el mundo está allí en lugar de lo que podríamos conjeturar como el objeto original del deseo no correspondido, y el mundo como objeto sólo repite figuradamente la imposibilidad de algo que ha quedado al mismo tiempo consignado y ausente en la narración. De hecho, toda la novela describe un universo animado hasta el delirio por un deseo que fluye por toda la variación de sujetos y objetos posibles, y cuyo objeto no se encuentra simplemente ausente, sino más bien cifrado¹⁸.

2. El tiempo del Detritus: finitud sin muerte

"Treinta y siete viejas, el detritus de treinta y siete vidas, pálidas, flacas, débiles, sucias, estrujadas (...)."

El obsceno pájaro de la noche

El mal es la intensidad caótica del mundo, y no sería descaminado relacionar este motivo con una experiencia que el mismo Donoso relata a propósito de la gestación de esta novela. Mientras la escribía, apenas dos semanas después de haber llegado a Colorado, en Estados Unidos, sufrió un ataque de úlcera y luego una reacción alérgica a la morfina que se le administró para mitigar el dolor. Donoso califica este acontecimiento como un "punto de quiebre" en el largo proceso que le tomó escribir *El obsceno pájaro de la noche*: "Tuve un increíble acceso de locura, con alucinaciones, paranoia y, sobre todo, un terror más ancho que la vida. Cada color, cada humillación, cada agravio, estalló en algo enorme. Era la esquizofrenia. La política, el sexo, los prejuicios raciales enterrados, todos esos elementos ad-

¹⁸ "¿Qué ocultaron los brazos del cacique al extender sobre el vano de la puerta la discreción de su poncho?" *Ibíd.*, p. 370.

quirieron en esas alucinaciones otra vida... más grande"¹⁹. El punto es que esta experiencia produce una peculiar comprensión de la profundidad infinita del mundo, una especie de lucidez cuyo rendimiento es "una perfecta construcción paralógica del universo"²⁰. A esto correspondería precisamente el universo neobarroco, en que el principio de la unidad del mundo se encuentra radicalmente alterado por efecto de un sentido fundamental que se ha retirado hacia el fondo mismo del mundo, generando en ello el efecto neobarroco en virtud del cual todo se relaciona con todo ("relacionismo"). En un "mundo" cuya verdad se ha retirado, los personajes devienen cáscaras, máscaras que señalan puntos de ubicación en el espacio y en el tiempo, pero son sólo eso, literalmente, "situaciones" por las que fluye un deseo sin sujeto. Quien desea es siempre otro, y la supuesta identidad de los personajes es sólo el lugar en el que se reflexiona el deseo que los excede, incluso más allá de la vida misma. Siempre uno ocupa el lugar de otro, o mejor dicho, *uno da al otro un lugar* en el mundo. Nadie es sujeto de su deseo, aunque el personaje es la condición de posibilidad para cualquier inscripción en un mundo. Podría decirse entonces que la conciencia tiene con los personajes una relación de territorialización, pero esto sólo es posible en la medida en que el personaje se inscribe en el itinerario de un sentido en curso cuya fatalidad lo excede desde un comienzo. "Y yo [dice misía Raquel] para cumplir con mi promesa le cedí [a la Brígida] mi nicho en el mausoleo para que ella se vaya pudriendo en mi lugar, calentándome el nicho con sus despojos para que los míos, cuando desalojen los suyos, no se entumescan, no sientan miedo (...), ahora no tengo miedo de que me quiten mi lugar, ella está ahí, reservándomelo, calentándomelo con su cuerpo como cuando antes me tenía la cama abierta y con un buen guatero de agua caliente (...)"²¹. Incluso después de muerta, la sirvienta sigue territorializada en su personaje, porque ha protagonizado una historia que no es la de ella, actúa una muerte que tampoco es la de ella. Podría decirse que Brígida, la sirvienta, aún no ha muerto, porque sigue haciendo lo que hacía en vida: *anticipar* el cuerpo de su patrona, para que ésta no entre en

¹⁹ José Donoso: "Claves de un delirio: los trazos de la memoria en la gestación de *El obsceno pájaro de la noche*", apéndice a la edición ya citada de la novela, p. 593.

²⁰ *Loc. cit.*

²¹ *Ibíd.*, pp. 24-25.

relación con la brutalidad de la materia de la existencia finita, sensible²². Brígida es *el cuerpo del cuerpo* de misía Raquel. Pero entonces también podría decirse que la diferencia misma entre la vida y la muerte le ha sido sustraída a la sirvienta, porque territorializada materialmente en su personaje, se ha bloqueado a los acontecimientos que podrían acercarla a la muerte. El personaje la protege de una forma radical de conciencia de la finitud, se interpone en la figura misma de la reflexividad de esta desdichada subjetividad, porque el personaje es el "aquí" de otro. Ahora en el nicho sepulcral de misía Raquel, continúa disponiendo su cuerpo a la finitud de su patrona.

Las viejas en el asilo son cuerpos sin mundo, porque las historias que han vivido hasta antes de llegar a este lugar, no eran sus historias. De pronto el cuerpo cae desde esa historia ajena, literalmente como un desecho, perdiendo definitivamente toda identidad. [Otra vieja] "Suplantará a la Brígida [en el asilo] como la Brígida suplantó a...no me acuerdo cómo se llamaba esa vieja silenciosa, de manos deformadas por las verrugas, que vivía en esta casucha antes que llegara la Brígida..."²³. Ahora yacen sin mundo, sin historia, sin biografía, sometidas a un cuerpo que ya no sirve como dispositivo de territorialización, porque sin mundo ingresa en el proceso de decrepitud y abandono de la materia. Ahora padecen las viejas un cuerpo que es *el mismo cuerpo*, sin señas ni distingos, y entonces la conciencia resentida se sabe "adentro", y da lugar a la reflexividad del mal. Porque la conciencia se hace sombría, habitante de la penumbra, se sabe de otro mundo que no es el diurno y el de la belleza, sino de un mundo de la oscuridad, de la profundidad; un mundo *desde donde se ve éste*. Coincide esto con el acontecimiento de la máxima lucidez en cuanto que la conciencia se hace por entero *distancia*.

El *cuerpo* tiene aquí una importancia fundamental con respecto a la manera en que se constituye y opera narrativamente esa conciencia "fragmentada" que articula la novela. Asistimos al desplazamiento de una conciencia permanentemente territorializada, siempre en estado de sensibilidad, alienada en otras conciencias y por lo tanto en las voces de otros. No se trata de lo que ocurre por lo general en la

²² "dicen que la madre de la Peta tenía un trasero descomunal y que en tiempos de plaga de zancudos la tendían de noche, completamente desnuda, a los pies de la cama donde dormía la abuela de Inés, para que así los bichos prefirieran cebarse en glúteos gordos, dejando limpia y lozana la carne de la dama que dormía sin molestia." *Ibid.*, p. 374.

²³ *Ibid.*, p. 37.

escritura de Beckett, por ejemplo en *El innombrable* (1949), en que efectivamente el habla se hace autónoma con respecto a cualquier forma de subjetividad y el mundo mismo desaparece en medio de ese "vómito de palabrería". En Beckett la conciencia se reconoce extrañándose en las voces de otros como si fueran una voz propia. Se trata de una especie de extrañamiento sin mundo: "¿Se creerán que creo que soy yo el que habla? También esto es de ellos. Para hacerme creer que tengo un yo mío y puedo hablar de él, como ellos acerca del suyo. También es una trampa, para que de pronto, crrac, me encuentre entre los vivos"²⁴. Podría decirse que en Beckett el principio de la unidad de la conciencia o, más precisamente, del yo, permanece, porque es precisamente la ilusión que se trata de problematizar estéticamente: el yo ("mi yo de dos letras") que se constituye por un efecto de trascendencia producido por el lenguaje. Toda trascendencia se disemina entonces en el lenguaje, en cuanto que éste genera el efecto de la unidad de un sujeto tratando de comunicarse²⁵. La trascendencia del yo en la obra narrativa de Beckett se produce por ese insubordinado afán de comunicarse, de intentar llegar a algún lado con las palabras. En último término lo trascendente (en el sentido de una trascendencia inmanente al lenguaje) es la voluntad misma de expresarse.

En la obra de Donoso, por el contrario, en el itinerario que sigue a través de distintos puntos de habla, la figura predominante de la conciencia es la del *testigo*, y en este sentido hemos señalado la distancia como una de sus condiciones intrínsecas. El testigo es el lugar de un saber acerca del mundo, por eso no existe sin una operación de territorialización, y entonces el yo se disemina (no se disuelve) en múltiples yoes, por la fuerza y la intensidad de una terrible revelación: el mundo como detritus. Pues bien, nuestra tesis en este punto es que el soporte narrativo de esa territorialización es el cuer-

²⁴ S. Beckett: *El Innombrable*, Alianza/Lumen, Madrid, 1979, p. 102.

²⁵ En este mismo sentido, encontramos en Beckett una poética de la inmovilización como recurso para la producción de sus personajes y situaciones. Incluso cuando se trata de las voces de conciencias que elaboran relatos a partir de recuerdos, la narración vuelve por lo general a una conciencia soberana que describe a la conciencia en esa especie de estado de contemplación vegetativa: "Completamente inmóvil pues calmo de nuevo perfecto en apariencia hasta que de nuevo se abren al día siempre aunque menos. Aquí tiempo normal girar la cabeza cien grados o casi y mirar fijamente el sol o desaparecido este último las luces mueren." "Inmóvil", en *Detritus*, Tusquets, Barcelona, 1978, p. 33.

po, lo cual nos exige determinar las distintas formas en que el cuerpo se constituye como dispositivo en *El obsceno pájaro de la noche*.

El cuerpo de las viejas encerradas en el asilo significa el cuerpo de la decadencia, tanto en un sentido estrictamente material como también en un sentido social e histórico²⁶. Como ya se ha señalado, las viejas sirvientas son como residuos de subjetividad sin mundo, pura emergencia del soporte como detritus, como fatalidad residual de la gracia de un mundo que ya no existe. Literalmente un cuerpo que ha llegado a ser puro *resentimiento*, progresivamente limitadas por el desgaste por el uso, como se desgastan las cosas.

El cuerpo se va cerrando al exterior, a la variedad del mundo diurno, y entonces se produce el curioso fenómeno de una pérdida de territorialización, sin que le siga a ello una desterritorialización. Porque no podría decirse que la conciencia encarnada en las viejas va terminando por "domiciliarse" en el cuerpo, pues éste en su proceso de degeneración significa más bien lo radicalmente otro, lo absolutamente infamiliar. Las viejas en silencio, quietas, *esperan la muerte*, lo que equivale a decir que esperan el momento en que hayan sido devoradas por entero por la fatalidad del cuerpo: "la Carmela espera lo que todas esperan con las manos cruzadas sobre la falda, mirando fijo a través de los grumos Teresina acumulados en los ojos, por si divisan eso que avanza y crece y comienza a taparles la luz un poquito al principio, después casi toda la luz, y después toda, toda, toda, toda, tinieblas de repente en que no se puede gritar porque en la oscuridad no se puede encontrar la voz para pedir auxilio y una se hunde y se pierde en las tinieblas repentinas una noche cualquiera como anteanoche la Brígida. Y mientras esperan, las viejas barren un poco como lo han hecho toda la vida, o zurcen o lavan o pelan papas o lo que haya que pelar o lavar (...), tomando el sol sentadas en la cuneta de un claustro, espantando las moscas que se ceban en sus babas, en sus granos, los codos clavados en las rodillas y la cara cubierta con las manos, cansadas de esperar el momento que ninguna cree que espera, esperando como han esperado siempre, en otros patios, junto a otras pilastras (...)"²⁷. ¿Cómo es que las viejas pueden al cabo encarnarse en la fatalidad? ¿Qué clase de historia es la que que-

da aún por vivir cuando ya toda posibilidad de una historia se ha agotado por completo? Cuando la posibilidad se ha agotado, en ese momento el cuerpo queda desnudo, caído de la narración sólo resta la muerte, sin mundo, una muerte cuyo desenlace no podría nunca coincidir con el cumplimiento de un sentido en curso²⁸. Acabada la historia familiar, la historia de un apellido en cuyo reparto un día fueron un "personaje secundario", ahora sólo resta simplemente terminar de acabarse, fuera de escena porque su papel ya fue cumplido. "Esperan la muerte", decíamos más arriba, pero ¿qué significa eso? ¿Qué es una muerte fuera de todo relato, incluso fuera de la biografía? Muerte sin mundo, pero en sentido estricto no existe la muerte fuera del mundo, y entonces cabe conjeturar que en cierto modo las viejas *ya están muertas*, y son como fantasmas o zombies, domiciliados grotescamente en los mismos "lugares comunes" que antaño les fueron propios. Las viejas viven de más en un mundo que sólo puede verlas como desechos.

Pero si, como lo sugerimos, ya están muertas, ¿cuándo murieron? ¿En qué mundo se grabó su falta, cómo hubo de recomponerse después de su ausencia, qué cosas dejaron de ocurrir con su desaparición? Encerradas en el asilo, han sido olvidadas y el mundo cuya servidumbre protagonizaron ya no existe, entonces no están muertas, *no han podido morir*, la muerte les ha sido arrebatada y ese es precisamente el sentido narrativo de la sobreexposición del cuerpo en proceso de *irreversible* decrepitud. Ésta describe lo que ocurre cuando no pasa nada, como el soporte de un tiempo que sigue marchando linealmente, en una misma dirección, pero ya sin asunto. En el asilo el tiempo marcha sin sentido²⁹. Pero el develamiento de esa posibilidad arrebatada no es sino una necesidad que se sigue de la función que desempeñaron en las vidas de otros, en una permanente *asistencia a las cosas*. Su propio envejecimiento acontecía fuera del mundo, porque al "personaje" que desempeñaban le era ajeno enve-

²⁶ Pero para Inés, en su condición de Doña y no de sirvienta, el envejecer sería una salvación, poder así ingresar en el tiempo lineal que conduce a la muerte y descansar del deseo: "estoy agotada, doctor Azula, quiero envejecer déme órganos y piel viejos, facciones de arpía, una cabellera rala y grisácea para gozar del descanso de peinármela en un moño que no aspire a la elegancia." *Ibíd.*, p. 469.

²⁹ "esta Casa se conserva igual, con la persistencia de las cosas inútiles. (...) Sólo tres monjas, y, claro, las viejas, que van muriendo y van siendo reemplazadas por otras viejas idénticas que también mueren cuando llega la hora de dejar sitio para que otras viejas que lo reclaman porque lo necesitan." *Ibíd.*, p. 64.

²⁶ [El Mudito a Madre Benita:] "increíble que la oligarquía de este país haya sido incapaz de reunir más que mugros aquí." *El obsceno pájaro de la noche*, p. 37.

²⁷ *Ibíd.*, pp. 35-36.

jecer, en verdad le era ajeno cualquier acontecimiento narrativo propiamente tal, en la medida en que su subjetividad se anulaba completamente al coincidir hasta la "identidad" con las tareas asignadas. Si había tal coincidencia absoluta, entonces no hay posibilidad de subjetividad alguna, no hay lugar para la reflexividad que implica siempre una no-coincidencia, una diferencia en el seno del mundo. ¿Había tal "identidad"? Las viejas representan una conciencia encerrada en un cuerpo que sólo envejece, que contempla como en un espejo el camino hacia su desaparición: "aquí [en la Casa] no hay nadie con la cara cubierta, no hay máscaras ni antifaces ni caretas ni mascarillas, no, aquí todos tienen su propia cara deteriorándose en el orden de un tiempo lineal, como debe ser"³⁰. Su único temor es, pues, la muerte que se manifiesta con paso lento y constante, de aquí que han tramado realizar un imbunche con el hijo que pronto dará a luz la Iris, una de las internas. Sobre el tema del imbunche —motivo absolutamente central en esta novela— nos referiremos más adelante. Por ahora nos interesa señalar el hecho de que la santidad que se han propuesto para ese niño consiste en impedirle toda experiencia del mundo³¹, y de esa manera salvarlo de la finitud, evitar que ingrese en el tiempo lineal que conduce a la muerte.

La poética del no-nacido como producción de una suspensión de la experiencia se expone en la novela con respecto a la figura de Boy, el hijo de Jerónimo de Azcoitia, nacido físicamente monstruo y al cual debía impedírsele descubrir su singular y terrible condición. La exposición de Donoso es, desde un punto de vista filosófico, muy rigurosa. Se trata de salvar al niño-monstruo de la finitud para impedirle descubrir la diferencia entre lo singular y lo universal (de manera que sería iniciado también en un mundo sin muerte, pero en donde esto último será una consecuencia lateral en caso de lograrse el objetivo principal referido a la conciencia de su aspecto). Lo monstruoso ha de ser la regla y esto nos conduce a la paradoja de que lo singular ha de ser la norma. Con esa "tesis", el padre de Boy fabrica un mundo en el que desde una perspectiva estética se han suprimido

las diferencias entre el caso y la ley, entre la dimensión de lo fenoménico y la Cosa en sí. Pues, en efecto, es conforme a esta diferencia que el sujeto se inscribe en el mundo finito de la experiencia, en relación con un mundo de esencialidades. La subjetividad que se propone producir, suprimida esta diferencia (propia de la filosofía moderna del sujeto), resulta imposible de pensar. Nos parece especialmente relevante para el análisis la consistencia filosófica del argumento a favor de esa conciencia que debía permanecer no-nacida al universo de la finitud: "Boy debía crecer en la certeza de que las cosas iban naciendo a medida que su mirada se fijaba en ellas y que al dejar de mirarlas, las cosas morían, no eran más que esa corteza percibida por sus ojos, otras formas de nacer y de morir no existían, tanto, que principales entre las palabras que Boy jamás iba a conocer eran todas las que designan origen y fin. Nada de porqués ni cuándo, de afueras, de adentro, de antes de después, de partir, de llegar, nada de sistemas ni de generalizaciones"³². Se busca anular el tiempo lineal y con ello suprimir toda necesidad o posibilidad de que exista no simplemente "otro" mundo, distinto de aquél que se le ha fabricado, poblado sólo por singularidades, sino un patrón de mundo que sancione y torne reconocibles las desviaciones³³. Se ha dicho que en *El obscuro pájaro de la noche* hay contenidas varias novelas, tramadas entre sí. La conciencia de Boy es una especie de "experimento mental", que ficciona las condiciones necesarias para probar una hipótesis. Se trata de un mundo en el que no se produzca la distancia entre el yo y la identidad que su cuerpo exhibe, y con respecto a esto el "monstruo" es un recurso, una "variable" del experimento. Las viejas en el asilo, por otra parte, preparan un experimento, de otra índole, pero también orientado a la producción de una conciencia sin identidad, sin yo, una conciencia que no se separa del cuerpo que la

³² *Ibíd.*, p. 254.

³³ "Boy debía vivir en un presente hechizado, en el limbo del accidente, de la circunstancia particular, en el aislamiento del objeto y el momento sin clave de significación que pudiera llegar a someterlo a una regla y, al someterlo, proyectarlo a ese vacío infinito y sin respuesta que Boy debía ignorar." *Loc cit.* Continuando con el verosímil filosófico del pasaje, podría acaso considerarse esa conciencia —habitando un universo de singularidades contingentes— como una conciencia "barroca", sin embargo ello no es posible. Pues en un universo sin normas que sean trascendentes al dominio fenoménico que ellas regulan, no es posible la desviación, ni siquiera la variación. *Lo barroco no puede ser nunca una realidad originaria*, aunque en ocasiones pueda proponerse como una poética de lo "originario", anterior al universo clásico de leyes, esencias y jerarquías.

³⁰ *Ibíd.*, p. 315

³¹ "Hay que buscar una pieza en el fondo de la Casa para guardarla escondida [a la guagua de la Iris], que nadie vaya a saber que el niño nació, y así va a crecer lindo y santo, sin salir jamás en toda su vida de esa pieza en que lo escondimos de los males del mundo." *Ibíd.*, p. 74.

“contiene” y encierra. En ambos casos *el tiempo lineal ha de ser conju-
rado*. Mundos sin literatura, podría decirse. Sin embargo, cabe al
respecto hacer dos observaciones. Primero, Humberto Peñaloza es
escritor, pero también en cierto modo no nato, pues todos los ejem-
plares de la edición de su libro se encuentran guardados en la casa
paterna. Segundo, la Peta Ponce tiene el poder de combinar histo-
rias, haciendo coincidir los tiempos para que la necesidad ingrese en
éstos³⁴. De esta manera, un personaje al interior de la novela resulta
ser esencial para que la novela misma sea posible. Es decir, las su-
puestas acciones sobrenaturales atribuidas a la Peta Ponce describen
las operaciones de la escritura misma, en el proceso de articular el
relato que contiene varias historias.

El papel de la servidumbre era anónimo, pero absolutamente
necesario, porque cumplía las tareas que servían precisamente a la
identidad del mundo consigo mismo, debía proteger el sentido, la
gracia de las jornadas de la voluntad contra la emergencia de la mate-
ria bruta, indecente y desgraciada que todo lo corrompe y degenera.
El sirviente es como una sutura permanente contra esa catástrofe
siempre inminente de la historia por la acción anónima y constante
de la materia. Las viejas saben de esa diferencia, la padecen, la encar-
nan hasta convertirse en ellas en una especie de saber.

3. La reparación de la brecha del mundo

Las viejas habitaban precisamente en el lugar de la diferencia
del mundo consigo mismo, y por lo tanto sus existencias transcurrie-
ron siempre en la posibilidad misma de la reflexividad, constitutiva
de toda subjetividad: “todas las viejas hacen paquetitos y los guardan
debajo de sus camas”³⁵. Podría decirse que mediante la figura de las
viejas en el asilo Donoso desarrolla un concepto de la subjetividad
como resultado de un proceso de *acumulación*, en que las viejas ate-
soraron los residuos de un universo cuya gracia debían conservar co-

³⁴ “Las viejas como la Peta Ponce tienen el poder de plegar y confundir el tiempo, lo multiplican y lo dividen, los acontecimientos se refractan en sus manos verrugosas como en el prisma más brillante, cortan el suceder consecutivo en trozos que disponen en forma / paralela, curvan esos trozos y los enroscan organizando estructuras que les sirven para que se cumplan sus designios.” *Ibid.*, p. 232-233.

³⁵ *Ibid.*, p. 41.

tidianamente, en un trato sostenido con lo inmundito. En ese trabajo
de asistencia al sentido desde el lado sombrío, los residuos no se
limpian simplemente, sino que se absorben, y en esto consiste preci-
samente la reflexividad de las viejas. Consideramos que aquí se va
elaborando una *poética de la subjetividad* como “resentimiento” que
resulta clave para la comprensión de esta novela.

La reflexividad al interior de una historia es la diferencia en el
seno del mundo, fisura que acontece como diferencia entre el *perso-
naje* y la conciencia “desdichada” del mismo, en virtud de la cual la
conciencia se constituye en testigo de un mundo cuya catástrofe de
sentido lo ha entregado al devenir de una temporalidad lineal en la
que un desenlace no está asegurado de antemano³⁶. Pero en el caso de
las viejas, el “personaje” que han debido desempeñar se define preci-
samente por la tarea de reparar y borrar esa diferencia, el mundo se
sostiene en esa alienación, porque la autoconciencia en semejante
tarea es literalmente imposible. Pero entonces, ¿cómo dar cuenta
narrativamente, en una novela, de una subjetividad que se resiste a
constituirse como tal, un personaje cuyo rol es la anónima funciona-
lidad de las cosas? Se trata, es cierto, de una subjetividad imposible
de pensar sin que ello implique en el acto identificar su reflexividad
con una catástrofe del mundo en el que había servido, no tanto por
lo que sabe, sino por lo que ha hecho. O mejor dicho: porque su
saber surge de lo que ha hecho. Esa conciencia resulta imposible
porque el sentimiento que la acompañaría sería el de un odio absolu-
to, es decir, no podría esa conciencia albergar el sentimiento que la
posibilitaría. “El poder de las viejas es inmenso. (...) Los servidores
acumulan los privilegios de la miseria. Las conmisericordias, las bur-
las, las limosnas, las ayuditas, las humillaciones que soportan los ha-
cen poderosos. (...) ¿Cómo no van a tener a sus patrones en su poder
si les lavaron la ropa, y pasaron por sus manos todos los desórdenes y
las suciedades que ellos quisieron eliminar de sus vidas? Ellas barrie-
ron de sus comedores las migas caídas y lavaron los platos y las fuen-
tes y los cubiertos, comiéndose lo que sobró. Limpiaron el polvo de

³⁶ “El universo textual es transformado en un espacio artificial, en una apariencia que
oculta una realidad caótica y ominosa. Hay varios factores dominantes en la configura-
ción del mundo en esta novela: la multiplicación, la fluidez de las fronteras, el despla-
zamiento de los materiales de un mundo a otro y la transformación de los eventos en
versiones de versiones.” Luis A. Torres: *Discurso Indeterminado / Discurso Obsceno (El
obsceno pájaro de la noche de José Donoso)*, Ediciones LAR, Concepción, 2001, p. 102.

sus salones, las hilachas de sus costuras, los papeles arrugados de sus escritorios y sus oficinas. Restablecieron el orden en las camas donde hicieron el amor / legítimo o ilegítimo, satisfactorio o frustrador, sin sentir asco ante esos olores y manchas ajenos. Cosieron los jirones de sus ropas, les sonaron las narices cuando niños, los acostaron cuando llegaron borrachos y limpiaron sus vómitos y meados, zurcieron sus calcetines y lustraron sus zapatos, les cortaron las uñas y los callos, les escobillaron la espalda en el baño, los peinaron, les pusieron lavativas y les dieron purgantes y tisanas para la fatiga, el cólico o la pena³⁷. Esa subjetividad imposible es la que constituye —en el mismo proceso vertiginoso que la explora— la novela que aquí analizamos. Entonces, siendo esa imposibilidad su asunto, el autor debe reflexionar al límite los recursos narrativos de la ficción.

En efecto, la condición apariencial del mundo emerge cuando la conciencia irónica reflexiona su propia condición, y se entrega a la desdicha, a la errancia, a la sospecha de que acaso, después de todo, este no sea un mundo. Pero es precisamente esta conciencia la que no puede llegar a ser un fenómeno generalizado, porque entonces el mundo narrativo de la novela misma entraría en una situación de catástrofe. Es normal que las conciencias de los personajes, en cada caso, van y vienen desde el mundo, retornan desde la alienación, para volver a ella nuevamente. Pero es siempre necesario que al menos en una conciencia ese retorno sea imposible, y en esa conciencia se sostiene el mundo. Conciencia empastada de la materialidad del mundo.

Una de esas formas de subjetividad la constituyen las viejas, pero he aquí los paquetitos que las viejas hicieron durante toda su vida, como una suerte de *reflexividad material*. Todo personaje, cualquier forma de subjetividad, conciencia o identidad en la ficción es siempre también una operación del texto, un recurso que se constituye y se desarrolla tramado internamente con la totalidad del mundo que va desplegando. Una característica de la literatura neobarroca consiste en que la operación emerge en el personaje, trayéndolo desde ese “fondo” de realidad que la narración parece irnos develando, hacia el nivel en el que el texto mismo se va generando. Las viejas, su perverso misterio, la maldad que pareciera provenir de su opaca subjetividad, puede ser interpretada como una proyección

³⁷ *Ibíd.*, pp. 75-76.

de la conciencia desdichada del Mudito, proyección de su culpa y de la lucidez que ésta trae consigo. ¿En qué consistiría esa amenaza que se proyecta en las viejas? “A veces siento que a pesar de que las viejas deberían estar durmiendo, no duermen, sino que están atreadísimas sacando de sus cajones y de debajo de sus camas y de sus paquetitos, las uñas y los mocos, las hilachas y los vómitos y los paños y los algodones ensangrentados con menstruaciones patronales que han ido acumulando, y en la oscuridad se entretienen en reconstruir con esas porquerías algo así como una placa negativa no sólo de los patronos a quienes les robaron esas porquerías, sino del mundo entero (...)”³⁸. No se describe ninguna acción verosímil que las viejas estarían tramando, sino que su sola existencia es una amenaza para ese mundo que no se sostiene a sí mismo, sino sobre la porquería residual. En ese sentido, en la conciencia del Mudito, “las viejas no duermen”. Pero es *en la conciencia* del Mudito que las viejas podrían ser una conciencia y, en eso, traer la catástrofe. Desde el punto de vista de la construcción misma de la narración se trataría en sentido estricto de una conciencia imposible, que se constituye y llega a existir como proyección y fantasía aterradora de otra conciencia que le sirve como anfitriona. Las viejas son la conciencia del “mal radical” en el mundo, pero en la novela no es posible separar simplemente el mal en sí de la conciencia con respecto a éste. Encontramos aquí nuevamente un asunto de contenido narrativo cuyo despliegue tiene incidencia en el plano significativo de la construcción del texto, dado que en este caso *el mal es la conciencia del mal*, en cuanto que el mal es la disolución del mundo, la catástrofe de las jerarquías que lo sostienen.

En este punto, proponemos la idea de que la novela de Donoso desarrolla la fantasía psicótica de una subjetividad *paranoica*. Por cierto, no utilizamos este término en su sentido clínico psiquiátrico, sino más bien en un sentido poético. La escritura construye aquí un mundo conforme a la proyección de una conciencia que presiente el fondo maléfico del mundo, implica por lo tanto la construcción de una subjetividad cuyos límites se han hecho inciertos. En este sentido, cabe considerar las teorías acerca de la paranoia como poéticas de la subjetividad, que describen sus procesos de construcción, es decir,

³⁸ *Ibíd.*, p. 76.

tales teorías pueden servir como patrones de construcción de la subjetividad alterada por el "retorno de lo reprimido".

En efecto, encontramos en la novela referencia permanente a ciertos procesos de acumulación de desechos de lo cotidiano, en su relación con procesos de constitución de la conciencia del lado oscuro de la realidad, una dimensión hecha de olvido, de desatención, de ignorancia con respecto al *destitutus* del mundo en su funcionamiento habitual. Pero esos desechos no son sólo objetos, pequeñas basuras o cosas caídas en desuso, sino corresponden también a determinados afectos y sentimientos (humillaciones, indiferencias, castigos), que han debido —como aquellas cosas— ser olvidadas, reprimidas para que fuera posible la conciencia soberana del sujeto normal. Esto significa, un sujeto que administra sus *relaciones con el mundo*.

La idea que desarrolla la novela al respecto es que en cierta subjetividad esos sentimientos, como cosas, se han *acumulado*, no han sido olvidados, resultando de ello una conciencia cuya esencia es el re-sentimiento. Pero con esto no se trata simplemente de la caracterización de un personaje determinado, sino de un acceso de lucidez con respeto al hecho de que la conciencia individual ha debido hacer un proceso de olvido e indiferencia para poder constituirse. Ahora bien, desplazado este problema (que tiene originalmente rendimientos en la psicología del individuo) hacia la construcción narrativa de una novela, encontramos que esa especie de "inconsciente" del mundo ha sido encapsulado en un personaje que no puede ser comprendido si no es como *una ficción dentro de la ficción*: [La Peta Ponce:] "Meica, alcahueta, bruja comadrona, llorona, confidente, todos los oficios de las viejas, bordadora, tejedora, contadora de cuentos, preservadora de tradiciones y supersticiones, guardadora de cosas insertables debajo de la cama, de desechos de sus patrones, dueña de las dolencias, de la oscuridad, del miedo, del dolor, de las confidencias inconfesables, de las soledades y vergüenzas que otros no soportan"³⁹. Esta acumulación de dolor resentido, al modo de un capital de dolor moral⁴⁰, produce una subjetividad infinita, que carece de rangos (límites) de percepción, de memoria, de juicio. El poder que se le attri-

³⁹ *Ibid.*, p. 223.

⁴⁰ "acuérdate de la fuerza de los miserables, del odio de los testigos, que existe aunque esté sepultado bajo la admiración y el amor, no te olvides de la envidia de los insignificantes y los feos y los débiles y los mezquinos (...)." *Ibid.*, p. 444.

buye a esta conciencia hecha de desperdicios y humillaciones consiste en su sola existencia, en la catástrofe de mundo que significa para la conciencia "normal" suponer o fantasear esa intensidad acumulada en algún lugar, como una brecha, una fisura o un boquete en el universo ordenado.

La novela se refiere a lo que está al otro lado de la brecha como "el mundo de abajo"⁴¹. Ese "mundo" oscuro, abundante, sin jerarquías ordenadoras, sumido en un plano de contingencias sin trascendencia, se presenta metafóricamente como una proliferación desbordante de acontecimientos alejada de toda forma de sentido: "Se desploma un silencio que no es silencio porque las arañas, los termites, los escarabajos, urden sus vidas en esos matorrales y esos árboles que le pertenecen a él [Jerónimo], arrastran un fragmento de hoja, cruzan la barrera ciclópea de una ramita caída, cavan agujeros cubiertos de una baba blanquizca, en unos minutos se multiplican en miles de generaciones que horadan galerías en un tronco o extienden la mancha herrumbrosa de la peste en el revés de una hoja, todo lo oigo en el silencio (...)"⁴². Se trata de una variación radical de la escala en espacio y tiempo, para dar a saber el carácter radicalmente irrepresentable de ese no-mundo sobre el cual se sostiene el mundo diurno. El no-mundo es pura facticidad inmanente, cuyo exceso la sumerge en un presente continuo, lo que la hace incomprensible conforme al tiempo lineal. Un universo que existe a una distancia infinita de la gracia, una forma inimaginable de maldad cuántica en un universo sin Dios⁴³. A nivel de contenido se repite la inmanencia que cruza toda la novela: un universo desde el cual es imposible salir, pero a la

⁴¹ "qué hacer [se pregunta Jerónimo] para romper la relación de Inés con el mundo de abajo, de la siniestra, del revés, de las cosas destinadas a perecer escondidas sin jamás conocer la luz." *Ibid.*, p. 193.

⁴² *Ibid.*, p. 230.

⁴³ "pero bajo ese discreto papel angélico, entre el muro y el papel nuevo y para protegerlo de la aspereza del adobe, yo pegué una camisa de papeles de diario como en las covachas de las viejas, noticias pavorosas desprovistas de urgencia pero con el pavor intacto, miles de prisioneros políticos olvidados en las cárceles desde hace treinta años, miles de vidas destruidas por las crecidas del Yang-Tse-Kiang, ultimados por wuarusi, hambruna en el nordeste del Brasil, rostros alarmantes y alarmados, manos clamando entre ruinas de ciudades asoladas por guerras y terremotos, ojos que imploran clemencia ante el horror de lo inevitable que ya llegó, que está sucediendo, gritos silenciados por la distancia y el tiempo porque el horror arrancado de su contexto es aun más horrible y más horrible convertido en papel de diario que uso para organizar un rompecabezas sobrecogedor bajo el papel pintado que lo cubre todo y mantiene intacto el espanto." *Ibid.*, p. 381.

vez en el que es imposible terminar de entrar, universo sin afuera y sin fondo. Las viejas, encargadas de por vida a la tarea ontológica de reparar permanentemente la brecha entre ambos universos —sobrepotejiendo en ello a la conciencia soberana de los patrones— saben de la continuidad entre el mundo y el no-mundo. Esto permite entender un aspecto muy curioso del trabajo de las viejas esperando al niño que va a nacer. Se trata de la elaboración de *miniaturas*, en las que van reproduciendo en otra escala el entorno doméstico: “en el fondo del pasadizo donde sólo se oía retumbar la palabra nada, nada, nada, no pienso en nada, el tamaño de esa ropa que para el niño las dos mujeres cosían fue disminuyendo y disminuyendo a lo largo de la perfección de esos cinco años, hasta que llegaron a coser y tejer ropa como para una muñeca minúscula. Además, con cartulina y maderitas frágiles obtenidas de cajas de fósforos, se entretenían en construir camas y mesas y sillas y cómodas y roperos y armarios y floreros diminutos de miga de pan pintada, todo haciéndose más y más pequeño a medida que Santa Rita de Casia, Patrona de Imposibles, y todos los demás poderes las desoían, hasta que llegaron a ser tan minúsculos esos objetos y esas ropas, Madre Benita, que hay que tomarlas con pinzas y mirarlas con lupa para apreciar la suntuosidad maniática de sus detalles”⁴⁴. Se trataría de una proyección del mundo hacia el reino ínfimo del mal, en los dominios de la insignificancia. El sentido de esta operación mediante la miniaturización de lo cotidiano, supone la continuidad entre los dos reinos del ser, hasta llegar a la creación de un universo doméstico que ya no puede ser habitado ni asistido (mundo que no secreta ninguna forma de detritus, pues en él se ha suspendido el tiempo), sino sólo *contemplado*. Un mundo que ha devenido absolutamente representación, como para conjurar estéticamente al mal, *repitiendo* el mundo doméstico en el ámbito que originariamente pertenece a la secreta e irrepresentable faralidad del deseo y de la materia sin sujeto⁴⁵.

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 220.

⁴⁵ La repetición opera como un conjuro del mal en cuanto que produce un entorno de objetos en los que la conciencia puede reconocer(se) lo mismo, suprimiendo el fondo oscuro de un universo en el que *no se termina nunca de caer* (este sería el verdadero sentido de la caída cristiana en la materia): no sólo “tocar fondo”, sino más bien no llegar nunca al fondo, haber “ingresado en el dominio sin fin de las tinieblas. La Casona es la gran metáfora de ese reino en la novela: patios y claustros infinitos conectados por pasadizos interminables, cuartos que ya nunca intentaremos limpiar aunque hasta hace poco usted decía sí (...).” *Ibíd.*, p. 33; “la Casa tiene un secreto [dice la Madre Benita],

Hacia el final de la novela la Conciencia, sumida en la lucidez de que no hay un final para el tiempo lineal del detritus, que progresa indiferente a la historia (sin solución narrativa), parece recuperarse en la figura de una débil esperanza, la del *obvicio como final*: “durante siglos espero que se forme otra capa geológica con el detritus de los millones de vidas que dicen que existen, para que sepulte de nuevo mi nostalgia”⁴⁶. Esperanza de una capa geológica como de un límite, una *finitud* que se forma en un tiempo no humano (siglos) y con materia no histórica (millones de vidas).

4. El cuerpo como umbral de la experiencia y su rendimiento en el plano significativo

Constituirse la conciencia personal en un mundo: *un mundo en donde sea posible la experiencia*. Un mundo en donde sea posible sentir, observar, querer, desear, tanto como respirar, beber y comer. En este sentido, una historia del individuo como aquél al que le pasa la realidad, es también una historia de la sensibilidad. En efecto, sentir, es acusar recibo de lo otro en el umbral de mi corporeidad⁴⁷, supone un límite, un umbral, un rango. Este es precisamente el punto: que si pensamos qué sea la realidad en correspondencia con la capacidad de experimentarla, entonces *la realidad se define como un rango*. Este rango de realidad es lo que denominamos *mundo*. ¿Y qué sería el monstruoso vástago de Don Jerónimo sino un puro cuerpo caótico, un cuerpo sin mundo? “Cuando Jerónimo de Azcoitia entreabrió por fin las cortinas de la cuna para contemplar a su vástago tan esperado, quiso matarlo ahí mismo: ese repugnante cuerpo sarmentoso retor-

algo opaco que no entiendo ni yo ni usted ni nadie, pero es mía porque sé que tiene un secreto, aunque nunca desentrañe ese secreto y ese secreto me mate.” *Ibíd.*, p. 389. Con respecto a esto, la proyección de lo doméstico es siempre una proyección de la luz diurna y cotidiana: “(...) [dice misía Inés] pásame el espejito que hay dentro de la bolsa colorada que hay dentro de mi cartera negra, que está adentro de la bolsa de plástico, en un compartimiento con cierre que hay adentro de la maleta que está debajo de la cama.” *Ibíd.*, p. 393.

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 557.

⁴⁷ Es también, por lo mismo, un fenómeno de auto-referencia en tanto me experimento como expuesto, abierto a lo otro. Sobre esto, cabe considerar el problema de la “relación” entre el individuo como conformación histórica de la modernidad y la condición de apertura del *Dasein* heideggeriano.

ciéndose sobre su joroba, ese rostro abierto en un surco brutal donde labios, paladar y nariz desnudaban la obscenidad de huesos y tejidos en una incoherencia de rasgos rojizos... era la confusión, el desorden, una forma distinta pero peor que de la muerte"⁴⁸. La conciencia en ese cuerpo deberá ser protegida del exceso que él mismo es. Protegerlo en este caso significa hacerle un mundo a la medida. Transformar ese cuerpo monstruoso en el *a priori* del mundo: crear un mundo monstruoso, cuya medida sea lo desmedido.

El padre dispone todo un mundo para su hijo Boy, con monstruos humanos venidos desde distintas partes: "resguardado por nosotros... [dice Emperatriz] por nuestra monstruosidad, tu hijo es rey. Nosotros somos la utilería: el telón pintado, las bambalinas, las cabezotas de cartonpiedra, las máscaras. Si se retiran de alrededor del personaje central que nació sobre el escenario encarnando a un rey... bueno, caerá en un abismo"⁴⁹. El mundo es un teatro, articulado por el cuerpo del personaje central, pero ¿cómo puede un cuerpo que es pura desviación de la norma operar como patrón de un mundo? Retomamos aquí el razonamiento del autor en torno al problema filosófico de la experiencia del mundo. Un mundo pleno de diferencias, de variaciones sin original, un universo del que se ha expulsado toda forma de esencialidad, es un mundo por entero *estético*. Habría que pensarlo como un universo sólo apariencial, que existe más allá de la diferencia entre lo bello y lo feo: "en esencia, la monstruosidad es la culminación de ambas cualidades [belleza y fealdad] sintetizadas y exacerbadas hasta lo sublime"⁵⁰. Es decir, lo monstruoso hace estallar el verosímil, los patrones de las diferencias y jerarquías estéticas, inaugurando en ello un universo infinito en el plano material, en el que no existe distancia entre los cuerpos y algún ideal de belleza, sino que tampoco existiría la decrepitud ni la degeneración de los cuerpos⁵¹. Ese mundo construido más allá de valoraciones estéticas

⁴⁸ *Ibid.*, p. 171.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 506.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 244.

⁵¹ En el mundo artificial creado para Boy, decrepitud sólo puede ser tema para una fiesta de disfraces: "este año Emperatriz había decidido que el tema sería 'La Corte de los Milagros'. Haría decorar su casa y su jardín como un convento en ruinas, y ellos se distraerían de viejas libidinosas y chasconas, de mendigos hambrientos, de lisiados y sacristanes y ladrones, de frailes y monjas... se trataba de rivalizar en la suntuosidad de sus harapos, en la exquisita estilización de la miseria, haría pintar manchas de humedad y descascaramiento en las paredes, para que ellos deambularan por pasillos estrechos y

esencialistas, en cierto modo es también un mundo anterior a esas valoraciones. La idea de una cierta perfección necesariamente irá surgiendo y por lo tanto habrá que preparar ese momento para que Boy sea él mismo la norma. Se inventa entonces una anatomía fantástica, se construye la ley a partir del caso único que es Boy: "Detalles de órganos y cuadros de funcionamiento destinados a excluir las preguntas que Boy hiciera cuando llegara la edad de / preguntar, torciendo sus respuestas hacia esos gráficos que ilustraban su propia perfección"⁵². Esa anatomía es parte de la escenografía construida en torno a un secreto, precisamente para conservar ese secreto que Boy es para sí mismo. Se ha construido un universo teratológico para distanciar a ese niño de su propia conciencia, ese mundo hecho de decorado se interpone entre Boy y sí mismo.

En otro sentido opera también la idea de lo monstruoso con respecto al cuerpo de la conciencia del narrador, primero como un cuerpo que es vivero de órganos, organismo esencialmente extirpable, del que ya no va quedando casi nada⁵³, pero también como un cuerpo que no deja crecer con los órganos extirpados a otros que se van agregando⁵⁴. En efecto, puede conjeturarse que una vez eliminada toda esencialidad anatómica y biológica, el cuerpo podría "organizarse" en un proceso infinito sin solución de discontinuidad. Sin embargo, lo que ocurre es que el cuerpo de la voz que narra se dispone como un lugar de desechos orgánicos, una víctima sacrificada por el cuerpo de los otros, resumidero de las enfermedades de los demás, que hacían de sus deseos una enfermedad. En cualquier caso, por defecto o exceso, reduciéndose hasta casi nada de cuerpo o creciendo

patios simulados, entre muros derruidos y capillas execradas, y entregarse a una orgía sin freno... para qué iba a tener freno si todos llevarían máscaras de seres normales roídos por la enfermedad y destruidos por la pobreza...nadie reconocería a nadie." *Ibid.*, p. 514.

⁵² *Ibid.*, pp. 253-254.

⁵³ "yo creo que se ríen de mí porque saben que me han hecho extirpar el ochenta por ciento y no se puede respetar a nadie a quien le hayan extirpado el ochenta por ciento (...)" *Ibid.*, p. 289. José Promis ha observado que la monstruosidad se desplaza inadvertidamente hacia el Muditio como Humberto Peñaloza, secretario de Don Jerónimo: "Los mundos fantásticos que brotan de su imaginación no pueden ser sino pesadillas, perversiones, imágenes degradadas de la realidad cotidiana porque, como él mismo [el Muditio] afirma, el motor que produce el dinamismo de la historia es el odio escondido bajo la apariencia del amor." *Op.cit.*, p. 234.

⁵⁴ "cargándome a mí con sus órganos defectuosos que van conformando un nuevo yo que nunca terminará de formarse, suma de todas las monstruosidades." *El obsceno pájaro de la noche*, p. 302.

sin determinación previa, el resultado es un *cuerpo sin deseo*, y ese es el monstruo. Un cuerpo del que sólo ha quedado una anatomía retórica, como un resto o mínimo necesario y suficiente para contener y darle un lugar en el mundo a algo que no tiene cuerpo ni es del mundo: “Desde que el doctor Azula me operó, no sólo cambiaron los rasgos de mi rostro dejándome esta máscara casi desprovista de facciones que nadie se ha preocupado de repintar. También me redujo a lo que soy, apoderándose del ochenta por ciento y dejando el veinte, reducido a enclenque, centrado alrededor de mi mirada”⁵⁵. Algo análogo a lo que ocurre con el cuerpo de la interna que engendrará al niño que las viejas esperan como su salvación: “¿Pero qué haré con la cáscara de la Iris, ese continente inservible que rodea al útero, una vez que haya cumplido con su función específica de dar a luz?”⁵⁶. En ambos casos, el cuerpo ha devenido una cáscara, un espesor inessential de anatomía residual que rodea el objeto del deseo de los otros⁵⁷.

Se trata, en el caso del cuerpo de la voz, de una falta de correspondencia entre el cuerpo y el mundo como objeto del deseo o como lugar en donde pudiese encontrarse ese objeto perdido. Pero si el resultado es una conciencia “sin cuerpo”, entonces se trata de una no correspondencia entre la conciencia y el cuerpo mismo, en cuanto éste se encuentra entre el sujeto y el objeto de su deseo (y así se podría conjeturar que el propio cuerpo, ahora enajenado y perdido, deviene objeto de deseo, como deseo de un cuerpo que pueda corresponder al mundo). El cuerpo enajenado sería la forma más radical de conciencia del “propio” cuerpo, y es allí en donde éste deviene cuerpo “sin órganos” (pero como resultado de una extirpación, que podría ser interpretada como siendo en lo esencial una castración⁵⁸) o, por el contrario, un cuerpo que es todos los órganos posibles, como dos formas de la enajenación

⁵⁵ *Ibid.*, p. 344.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 139. “eres un ser inferior, Iris Mateluna, un trozo de existencia primaria que rodea a un útero reproductor tan central a tu persona que todo el resto de tu ser es cáscara superflua.” *Ibid.*, p. 86.

⁵⁷ A lo largo de toda la novela encontramos referencias al poder de la mirada de Humberto Peñalosa: “mi mirada es lo único que le interesa [a Don Jerónimo], prescindí siempre de todo lo demás pero no de mi mirada, dolorida, nostálgica, envidiosa, lo demás de mi persona no le importaba nada (...)” *Ibid.*, p. 97.

⁵⁸ “obligo a tus dedos [Peta-Inés] a que toquen mi sexo, lo agarras, lo aprietas como sólo se puede apretar un trozo de carne potente y hundes en él tus uñas y con un tirón rabioso me lo arrancas de raíz, nervios, arterias, venas, testículos, tejidos, mi cuerpo vaciándose de sangre a borbotones que te salpican (...)” *Ibid.*, p. 527.

del cuerpo. También aquí puede contribuir a la comprensión del tema la contraposición con el tratamiento del cuerpo en Beckett. En *El Innombrable* se produce una pérdida de los límites entre el sujeto y el mundo, operando esa pérdida como una condición “narrativa” para que la voz se desplace indiferente por múltiples historias que son “de nadie”. Esa pérdida de los límites es la pérdida del cuerpo: “este sentimiento de estar encerrado del todo, sin que nada me toque, es nuevo. El aserrín ya no presiona contra mis muñones, ya no sé dónde termino”⁵⁹. Ha desaparecido, pues, la sensación de resistencia, pero de tal manera que la conciencia dice “ya no sé dónde termino”, es decir, se ha ampliado hacia el mundo como lo otro. En cambio, en Donoso es el mundo el que presiona, y la sensación del límite se desplaza hacia el interior del sujeto (como si el límite mismo se pudiera desplazar infinitamente, y entonces el sujeto alcanza la infinitud que le confiere su “capacidad” de ser vencido, y que siempre puede serlo más todavía), de tal manera que podría decirse que éste ya no sabe dónde termina el mundo: “estoy sólo en el centro de la tierra, rodeado de paredes ciegas en este sótano que me comprime, rocas, ladrillo, tierra, huesos, cavo, cavando y rompiendo con las uñas y los dientes el recuerdo de esa ventana mentirosa que habían colgado para que creyera que existía un afuera”⁶⁰. El cuerpo ha devenido, pues, resistencia enajenada al mundo, y éste ha devenido tierra que reclama el espacio que ocupa el cuerpo de la conciencia desdichada en el mundo⁶¹, como si el cuerpo fuese el espacio ocupado por el cuerpo.

“Acostumbrarse a sentir” sería acaso la expresión más adecuada para referir el olvido del cuerpo: la sensibilidad es normalizada, y en esto consistiría la producción de subjetividad. Esta es el producto de un proceso por el cual la realidad se ha tornado soportable⁶². La sensibilidad se hace pensamiento⁶³. El sentido del mundo corres-

⁵⁹ *El Innombrable*, p. 101.

⁶⁰ *El obsceno pájaro de la noche*, p. 314.

⁶¹ Conciencia extraviada por su lucidez y que así, extraviándose, se proyecta al mundo como totalidad.

⁶² En efecto, en cierto sentido podría afirmarse que la realidad es algo demasiado poderoso como para que algo así como la subjetividad (la reflexividad) pueda existir en medio de ella. El problema del que se trata aquí es entonces el de la constitución de una realidad cuya prepotencia tiene lugar en el sujeto que la experimenta. Nietzsche es un antecedente importante para este problema.

⁶³ Descartes como inaugurador de la modernidad filosófica es quien determina el hecho de que para que lo existente se presente al espíritu debe aparecer.

ponde precisamente a esa *normalización de la sensibilidad*. El rango es un límite con respecto a la sensibilidad, pero se trata de un límite a partir del cual es *posible* la sensibilidad, de modo que lo posible, en tanto que consiste en un *horizonte* de realidad, no es un dato de la misma sensibilidad. El acaecer de la sensibilidad conforme a un rango supone desde ya la existencia de un "sujeto" de la sensibilidad.

La constitución del sujeto consciente en un tiempo posterior queda inscrita en la subjetividad misma. Ésta es *después*, y de tal índole es precisamente su relación con la realidad. Es decir, la subjetividad se constituye después, pero esto no es un acontecimiento en el tiempo, sino que consiste en un "relato" exigido por la dinámica lineal y teleológica de la conciencia tal como es concebida. Se trata, pues, de poéticas de la subjetividad⁶⁴.

El individuo como "sujeto" de la experiencia y de la sensibilidad debe sentir y no sentir a la vez. Y sin embargo lo no sentido debe ser sentido también. He aquí el sentido de la idea de Inconsciente. El sujeto es portador de todo lo que no ha sentido, lleva inscrito en sí lo que *no puede* sentir. Se trata de una especie de ontologización de la vida psíquica, en cuanto que se le atribuye una existencia independiente de las posibilidades de la conciencia soberana.

En el "retorno de lo reprimido", la sensibilidad normalizada es alterada por algo que siendo una "otredad" con respecto al mundo categorializado, es sin embargo algo que *puede* ser sentido. Pero esto significa, en este caso, algo que puede ser pensado. ¿Cómo puede el pensamiento hacer de lo no-pensado su asunto? Esta cuestión plantea en toda su radicalidad la relación entre pensamiento y sensibilidad. En la novela de Donoso, Humberto Peñaloza es el lugar del retorno de esa alteridad no sentida por un sujeto y sin embargo sentida, precisamente porque Humberto no es en sentido estricto un sujeto, sino más bien aquello en que el Mudito ha encapsulado el mal radical del cual es portador su odio.

"El sujeto —escribe Guattari— fue concebido tradicionalmente como esencia última de la individuación, como pura aprehensión pre-

reflexiva, vacía, de mundo, como foco de la sensibilidad, de la expresividad, unificador de los estados de conciencia"⁶⁵. El individuo, como sujeto de la experiencia, es la sede de la unificación de los "hechos" de la experiencia. Esta unificación implica la producción de tramas espacio-temporales unificantes. De aquí que el fortalecimiento del individuo en la sociedad burguesa capitalista aparece como la operación de un pensamiento conservador, como una violenta disminución y represión de las posibilidades perceptivas de la experiencia en general. En este sentido podría decirse que es precisamente en el *individuo* [el rango] en donde se produce y articula el mundo de la experiencia del sujeto. Es así como, por ejemplo, el Inconsciente freudiano "pasó a centrarse en el análisis del yo, la adaptación a la sociedad o la conformidad con un orden significativo en su versión estructuralista"⁶⁶. El individuo se constituye, pues, a partir de un estrato de indiferencia (de an-estesia).

El individuo es el "sujeto" social formado por lo social en el seno de las instituciones destinadas para ello. El individuo como cuerpo (como sensibilidad, como relación a lo otro) organizado y determinado (definido, limitado) en esa su organización, en tanto que el individuo se edifica "desde sí" conforme a la ética de la soberanía sobre sí. Individuo dedicado a su propia individualidad, atareado. Pero entonces, el individuo es también el lugar de una fantasía con respecto a "sí mismo" como *anterioridad imposible*. Se trata de la ilusión de que la dolorosa "organización" del individuo como sujeto social es un proceso que ha acontecido *después* de una pérdida plenitud de signo negativo. Después del vacío. De aquí entonces que el individuo fantasea su relación consigo mismo en los términos de un retorno, como regreso a un *cuerpo sin órganos*. "El cuerpo sin órganos es lo improductivo; y sin embargo, es producido en el lugar adecuado y a su hora en la síntesis colectiva, como la identidad del producir y del producto (la mesa esquizofrénica es un cuerpo sin órganos). El cuerpo sin órganos no es el testimonio de una nada original, como tampoco es el resto de una totalidad perdida. Sobre todo, no es una proyección; no tiene nada que ver con el cuerpo propio, o con una imagen del cuerpo. Es el cuerpo sin imágenes"⁶⁷. Cuerpo sin cuerpo

⁶⁴ Se podría considerar el caso de Bruno Díaz, adoptando la personalidad de Batman para no enloquecer, sin embargo Batman es la locura de Bruno, pero encapsulado en un traje, territorializado en un sujeto incapaz de una reflexión que lo distancie de sí mismo sin dejar de ser el personaje, debido a esa misma operación. Se podría ensayar una lectura de esta operación (que otro sienta por mí, que en otro tenga lugar la experiencia imposible del mundo) en Jekill y Heyd, o en Dorian Gray y su retrato.

⁶⁵ F. Guattari: *Caosmosis*, Manantial, Buenos Aires, 1996, p. 36.

⁶⁶ *Ibíd.*, p. 22.

⁶⁷ Deleuze y Guattari: *El anti-edipo. Esquizofrenia y capitalismo*, Editorial Paidós, Barcelona, 1985, p. 17.

y, sin embargo, cuerpo. Se trata, por cierto, de un cuerpo irrepresentable, pero ¿qué es un cuerpo así? ¿Qué clase de operación? El cuerpo que se ha retirado de la posibilidad de su representación, eso podemos comenzar a entenderlo desde ya: el cuerpo se retira desde el lugar en donde yace enajenado como la realización de la fantasía de otro. La conciencia retira su cuerpo cuando decide no corresponder al mundo, a las expectativas. La subjetividad se recoge, pues, sobre sí misma, en cuanto que retira del mundo la carga libidinal que había depositado. Pero, ¿hacia dónde se retira el cuerpo?

Cuando la sensibilidad excede el rango u horizonte que posibilita la operación esencial de la conciencia soberana, es decir, la autoconciencia, entonces la conciencia misma se aniquila, se descarrila. Pero la conciencia puede desear sentir esa sensibilidad sin sujeto, ese fondo de sí misma que ha debido negar y cuya emergencia implicaría una catástrofe. Se trata, pues, de una sensibilidad imposible, incluso imposible como sensibilidad porque niega al sujeto. Entonces surge la posibilidad estética de una subjetividad que se constituye a partir de esa sensibilidad imposible: “que otro sienta por mí”, que otro padezca el proceso para poder entonces asistir a esa intensidad.

El cuerpo supliciado recrea la fantasía del “cuerpo sin órganos”, en cuanto que puede ser interpretado como una especie de *desnudamiento del cuerpo*, como si el cuerpo fuese siendo progresivamente despojado de su organismo de normalización del mundo en la experiencia, disponiéndose a la catástrofe que significa entrar en relación con el mundo fuera de todo rango de posibilidad. La idea del cuerpo sin órganos implica la idea del cuerpo del cuerpo. Es decir, por una parte es verosímil pensar que no hay cuerpo sin mundo, pero es forzoso pensar a la vez que el cuerpo es trascendente al mundo, porque si bien es el lugar de la experiencia del mundo, es también la *finitud* que hace posible a la experiencia. Ahora bien, la idea de un cuerpo trascendente al mundo implica un cuerpo anterior al evento de la experiencia e incluso a su misma posibilidad: el cuerpo normalizado por el cuerpo “organizado”. Ese cuerpo esencialmente anterior, es el exceso del deseo, no sólo como un deseo para el cual no existe objeto en este mundo, sino tampoco un cuerpo capaz de acogerlo. Es, pues, una fantasía. Contra ese cuerpo originario y secreto, cualquier organización es una fuerza negativa, pero que permite “recuperar” la experiencia interna de ese cuerpo como un vacío lleno:

“no necesito hacer nada, no siento, no oigo, no veo nada porque no existe nada más que este hueco que ocupo. La arpillera, los nudos torpes, las puntadas de cordel me raspan la cara. Tengo los hoyos de la nariz llenos de pelusas, también la garganta. Mi cuerpo está encogido por la fuerza con que cosieron los sacos. Sé que esta es la única forma de existencia (...)”⁶⁸. Esto nos permite considerar la figura del imbunche, reconocido motivo de esta novela, como una operación y no sólo como una metáfora.

5. El imbunche: una poética paranoica

“Quiero ser un imbunche metido dentro del saco de su propia piel, despojado de la capacidad de moverme y de desear y de oír y de leer y de escribir, o de recordar si es que encuentro en mí alguna cosa que recordar (...)”

El obsceno pájaro de la noche

En la novela de Donoso, una de las asiladas, Iris Mateluna, espera un hijo de padre incierto. Las viejas la cuidan porque esperan a ese hijo como a un salvador, que las llevará al cielo “sin pasar por el trance de la muerte”. “Y cuando vaya creciendo lo más importante de todo es no enseñarle a hacer nada él mismo, ni a hablar siquiera, ni a caminar, así siempre nos va a necesitar a nosotras para hacer cualquier cosa. Ojalá que ni vea ni oiga. (...) Así es la única manera de criar a un niño para que sea santo, criarlo sin que jamás, ni cuando crezca y sea hombre, salga de su pieza, ni nadie sepa que existe, cuidándolo siempre, siendo sus manos y pies”⁶⁹. ¿Qué es esto? ¿Acaso una conciencia sin cuerpo o un cuerpo sin conciencia? Las viejas se proponen ser “sus manos y sus pies”, esto es, *ser su cuerpo*. Proponemos la siguiente interpretación. Las viejas quieren alcanzar la purificación en el niño que nacerá, pero eso implica en cierto sentido *hacerlo nacer sin cuerpo*, y esto es lo que significa precisamente la “sobreprotección” que lo priva de mundo. Las viejas repararán una y otra

⁶⁸ *El obsceno pájaro de la noche*, p. 554.

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 74.

vez la brecha, como lo han hecho durante toda su vida al servicio de los patrones, sólo que ahora será el trabajo con un “recién nacido”, que entonces permanecerá como tal. Las viejas serán el cuerpo de ese niño, de esa conciencia que nunca despertará, que nunca sabrá ni del mundo ni de sí mismo, y de esa manera las viejas se purificarán. Esta obstrucción del cuerpo es la producción de un Imbunche: “Todo cosido. Obstruidos todos los orificios del cuerpo, los brazos y las manos aprisionados por la camisa de fuerza de no saber usarlos, sí, ellas se injertarían en el lugar de los miembros y los órganos y las facultades del niño que iba a nacer: extraerle los ojos y la voz y robarle las manos y rejuvenecer sus propios órganos cansados mediante esta operación, vivir otra vida además de la ya vivida, extirparle todo para renovarse mediante ese robo”⁷⁰. Como se sabe, se trata de un acto de los brujos para ser protegidos. El imbunche⁷¹ es la protección del mal. Pero, ¿cómo entender ese rito de purificación, esa ficción de salvación, esa poética del “no nacido” proyectada por esos seres no-muertos que serían las viejas?

El principio de la *suplantación* gobierna en buena medida esta obra⁷². Entonces, tendría sentido preguntarse quién es ese no-nacido que lleva la Iris en su vientre. El Mudito es el narrador, una conciencia que se desarrolla hecha de lenguaje pero privado de habla, *ficcionando una reserva absoluta* —tal es nuestra conjetura aquí— en el hijo de la Iris: “apúrense, viejas, cósanme entero, no sólo la boca ardiente, también y sobre todo mis ojos para sepultar su potencia en

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 75.

⁷¹ El “ivunche” es un antiguo mito chilote que “narra la transformación del hijo de una madre noble (cristiana) raptado por los brujos y convertido en imbunche por el siguiente proceso: borrar el bautismo mediante baños sucesivos en un traiguén (caída de agua que tiene la propiedad de borrar ese sacramento); dieta especial que consiste en comer carne de niño de menos de un año de edad; transformación física al coser todos los orificios (boca, ojos, oídos y ano); quebrarle una pierna y coserla a la espalda con lo cual queda con tres extremidades; cortar su lengua en sentido longitudinal, de tal modo que sólo pueda gritar o gruñir, pero no hablar. Las funciones del imbunche son cuidar la cueva del Quicaví y presidir las reuniones de los brujos, convirtiéndose en un instrumento del mal”. Jaime Blume: *Cultura mítica de Chiloé*, colección Aisthesis, Departamento de Estética, Universidad Católica, Santiago de Chile, 1985.

⁷² “No es demasiado aventurado entonces pensar que el Mudito contiene en sí mismo la potencialidad de encarnarse en los otros personajes, de ser ellos, síntesis de lo monstruoso y transposición simbólica de lo que sería la esencia del ser humano, bajo cuya máscara individual y social se escondería el miedo, la agresión, el ansia de poder, la deformación y, sobre todo, la incertidumbre y el desamparo.” Carmen Bustillo, *op.cit.*, pp. 222-223.

la profundidad de mis párpados, para que no vean, para que él no los vea nunca más, que mis ojos consuman su propio poder en las tinieblas, en la nada, sí, cósanmelos, viejas, así dejaré a don Jerónimo impotente para siempre”⁷³. Entender este desenlace hermenéutico, al que nos ha conducido nuestra interpretación, resulta en verdad muy complejo, pues implica resolver el poder de la mirada testigo de Humberto Peñaloza, requerida por Don Jerónimo para llegar al orgasmo. Humberto le hacía el amor a la Iris cubriendo su cabeza con una máscara, luego Don Jerónimo usando la máscara hace el amor a Iris, pero requiere la mirada de Humberto como testigo: “yo le permito que vea mi rostro encuadrado en la ventanilla del auto, y el dolor de mis ojos mirándolo, el dolor que sigue habitando mis pupilas: por eso pudo hacer aullar de placer a la Iris Mateluna”⁷⁴. La autoconciencia del patrón está en el siervo, impedido de reflexionarse a sí mismo, necesita de otro para verse. Lo que Humberto retira del mundo al devenir imbunche y coser sus ojos es, pues, la posibilidad de la autoconciencia de los otros en él.

En cierto sentido, la purificación que las viejas proyectan en ese niño por nacer es análoga a la esperanza de “ser alguien” que proyecta Humberto en la figura de Don Jerónimo. La ficción de Humberto es precisamente *ser el cuerpo de este último*: “Al mirarlo a usted don Jerónimo, un boquete de hambre se abrió en mí y por él quise huir de mi propio cuerpo enclenque para incorporarme al cuerpo de ese hombre que iba pasando, ser parte suya aunque no fuera más que su sombra, incorporarme a él, o desgarrarlo entero, descuartizarlo para apropiarme de todo lo suyo, porte, color, seguridad para mirarlo todo sin miedo porque no necesitaba nada, no sólo lo tenía todo sino que era todo”⁷⁵. Don Jerónimo “no necesitaba nada”, es decir, existe más allá de la finitud, sin roce con el mundo de la materia. Pero esa persona no existe, es una ficción de Humberto, un “ropaje”, una retórica que presta la posibilidad de ser “alguien”, en cierto sentido carece de cuerpo, carece de “interior” y es sólo una *forma de aparecer*, de singularizarse, de poseer la estética del individuo, cuya soberanía se constituye a partir de una reserva esencial. “Quitémosles los disfraces [a la gente de la corte] y quedan reducidos a gente como yo, sin rostro

⁷³ *El obsceno pájaro de la noche*, p. 97.

⁷⁴ *Ibíd.*, p. 107.

⁷⁵ *Ibíd.*, pp. 114-115.

ni facciones, que han tenido que ir hurgando en los basureros y en los baúles olvidados en los entretechos y recogiendo en las calles los despojos de los demás para confeccionar un disfraz un día, otro disfraz otro, que les permita identificarse aunque no sea más que por momentos⁷⁶. Los cuerpos son sólo ropajes que permiten una identidad social, un *cuerpo retórico del cuerpo*. Por el ropaje el yo de "nadie" se ofrece a la mirada de los otros, a su deseo y a su envidia: "yo quiero ser él". El cuerpo deja de ser una prisión⁷⁷. Pero esos "cuerpos sociales" deterioran sus disfraces, se arruinan y devienen despojos que los otros pueden recoger para hacerse un remedo de identidad⁷⁸. En ese remedo se articulan la conciencia y el cuerpo.

El cuerpo del Mudito, cerrándose al mundo, en el silencio y la ceguera, aniquila el mundo, se retira absolutamente destruyendo así las conciencias en las que él mismo se había proyectado y "realizado", porque eran conciencias hechas de disfraces. Pero el texto de la novela no deja de ser ambiguo a este respecto, pues en varios pasajes encontramos el deseo de salir de esa conciencia aprisionada, incluso ya en el desenlace: "la necesidad de ver el rostro de esa sombra que respira y tose tan cerca, recobrar la vista y el afuera, muerdo, masco el saco que tapa mi boca, royendo y royendo para conocer las facciones de esa sombra que existe afuera, masco cordeles, nudos, parches, amarras, rompo pero nunca lo suficiente, otro saco, otro estrato que me demorará un siglo en conquistas y un milenio en / traspasar, envejeceré sin conocer otra cosa que el gusto del yute en la boca y sin hacer otra cosa que roer este boquete húmedo de baba, se trizan mis dientes, pero tengo que seguir royendo porque hay alguien afuera esperándome para decirme mi nombre y quiero oírlo (...)"⁷⁹. La figura del imbunche parece en este caso indicar que el cuerpo es como un

⁷⁶ *Ibid.*, p. 164.

⁷⁷ "uno es lo que es mientras dura el disfraz. A veces compadezco a la gente como usted, Madre Benita, esclava de un rostro y de un nombre y de una función y de una categoría, ese rostro tenaz del que no podrá despojarse nunca, la unidad que la tiene encerrada dentro del calabozo de ser siempre la misma persona." *Ibid.*, p. 165.

⁷⁸ "Humberto es una personalidad frustrada espiritual y físicamente. En este sentido, es un *imbunche*. Socialmente, por la insignificancia de su origen. Su mismo apellido se representa como un obstáculo para surgir. Lo es también por su trabajo sin dignidad y su servilismo a un ser que admira y odia; lo es por su fracaso sentimental, ya que sus afectos ni siquiera pueden expresarse. Y, finalmente, aunque se empeña en negarlo y se obsesiona en justificarlo, es un imbunche físico, monstruoso y contrahecho." José Promis, op. cit., p. 235.

⁷⁹ *El obsceno pájaro de la noche*, pp. 555-556.

espesor negativo que separa infinitamente a la conciencia del mundo. Esa conciencia quiere salir para oír su nombre. Pero en otros lugares al imbunche se le deja la "cabeza afuera"⁸⁰, siendo ésta una figura intermedia entre el cuerpo con todos los orificios cosidos y el cuerpo contenido, sepultado en un saco cerrado dentro de sacos. Consideramos que se trata de un problema que no puede ser del todo resuelto sin infligir una violencia hermenéutica sobre el texto de la novela. En cualquier caso, y sin que esta observación pretenda resolver la cuestión, se repite la idea de la pureza, la inocencia ganada o recuperada en un cuerpo sin experiencia, una conciencia a la que le ha sido impedida o extirpada u ocultada la posibilidad de la relación de deseo con el mundo⁸¹.

Esa misma ambigüedad encontramos en la relación que se establece entre la figura del imbunche y la Casa. Ésta ha sido totalmente cerrada al exterior, como una especie de mónada leibniziana⁸². Cierre desterritorializante que se repite en el universo de Boy, en la mudez de Humberto, en la edición completa de su libro en los anaqueles de la casa, en la alienación primero de Iris y luego de Inés, en las fantasías de las viejas con respecto al no-nato. Pero más allá de la imagen que se repite, el imbunche es una operación de escritura, que describe *el cierre de la novela sobre sí misma*⁸³, en que la conciencia desterritorializada del narrador adquiere cuerpo en la escritura misma, esta-

⁸⁰ "Comienzan a envolverme, fajándome con vendas hechas con tiras de trapo. Los pies amarrados. Luego me amarran las piernas para que no pueda moverlas. Cuando llegan a mi sexo lo amarran como a un animal dañino, como si adivinaran a pesar de su disfraz infantil que yo lo controlo, no se vaya a saber lo que oculto, y me fajan el sexo amarrándomelo a un muslo para anudarlo. Luego lo meten en una especie de saco, con / los brazos fajados a las costillas, y me amarran en una humita que sólo deja mi cabeza afuera." *Ibid.*, p. 349. Puede considerarse sin duda como una escena de la castración, que deja una cabeza sin cuerpo, pero haciendo de todo éste un sexo bloqueado, un sexo amarrado al cuerpo.

⁸¹ "Tenemos que anular el mundo de afuera. Tú, Azula, me operarás de nuevo. Esta vez extirparás esa fracción de mi cerebro donde habré reunido todas las experiencias de esos cinco días afuera y después me volverás a cerrar, dejándome ignorante y puro como en otros tiempos." *Ibid.*, p. 498.

⁸² "Esta manzana de muros llagados por los enlucidos que se han ido desprendiendo tiene el color neutro del adobe. Rara vez se vislumbra desde afuera un reflejo de luz en sus cientos de ventanas ciegas de polvo, o ciegas porque yo las cerré con tablas remachadas y vueltas a remachar, y otras aun más ciegas porque, por ser peligrosas, yo las tapié." *Ibid.*, p. 62.

⁸³ Escribe Donoso: "la palabra casa y la palabra novela son una y la misma para mí." "Claves de un delirio: los trazos de la memoria en la gestación de *El obsceno pájaro de la noche*", en *El obsceno pájaro de la noche*, p. 574.

bleciendo como en un flujo continuo la relación interna entre todos los elementos de la "historia", articulados en torno a un secreto cifrado que no termina de develarse nunca⁸⁴. Pero, insistamos, no se trata de una verdad que el autor ha querido que permanezca oculta, sino que el "secreto" es también un recurso narrativo. La novela deviene una cifra precisamente en cuanto que se ofrece como un plano significante inagotable. Por otro lado, como ha señalado José Promis, Donoso toca un límite: "con esta novela se cierra y se cumple un ciclo, más allá del cual no existe otra posibilidad expresiva"⁸⁵. Donoso ha llegado al fin.

⁸⁴ "Nos quedamos frente a un sujeto cuya problemática identidad está siendo vaciada de sus atributos existenciales y de los pocos rasgos externos que podían configurarlo como un ser identificable. El personaje es transformado en pura superficie, en envoltorio, en receptáculo de lo 'otro'." Luis Torres: *Discurso indeterminado. Discurso obscuro*, p. 135.

⁸⁵ José Promis, op. cit., p. 228.

Escritura y temporalidad [a modo de conclusión]

Iniciamos este libro proponiendo que la pregunta por la modernidad podría formularse de la siguiente forma: ¿cómo fue que la plenitud del "presente" se fracturó y el tiempo comenzó a marchar hacia el "futuro"? Así señalábamos, desde un comienzo, el horizonte de nuestra investigación: la temporalidad lineal. La pregunta moderna por el sentido implica esencialmente este tipo de flujo temporal, y es con respecto a esto que resultaba verosímil pensar que la narrativa de ficción tenía una relación esencial con la paradoja constitutiva de lo que cabe denominar "moderno"; a saber, que la historia es tanto un sentido en curso como su intermitente interrupción y reparación narrativa. Pero esto no significa disolver la facticidad del acontecimiento en la retórica de su relato, sino que, por el contrario, es su inalcanzable facticidad —como un irreductible *fuera* de la representación—, lo que exige y, en ocasiones, incluso exacerba el trabajo de la representación¹. Como señala Hayden White, advirtiendo dos circunstancias ante cualquier pretensión de objetividad sobre los acontecimientos: "el número de detalles identificables en cualquier acontecimiento singular es potencialmente infinito; y la otra es que el contexto de cualquier acontecimiento singular es infinitamente extenso o al menos no objetivamente determinable"². Es decir, la historia moderna sería portadora desde siempre de una suerte de poética de la ficción, precisamente como *articulación de los acontecimientos*. Y entonces, si la historia de la modernidad es la progresiva puesta en cuestión de la idea de historia, dada la sobreexposición de sus "metarrelatos", la conciencia de la articulación debía adquirir tam-

¹ El modernismo trabaja no sólo una nueva manera de sentir, sino también la *manera de sentir lo nuevo*.

² Hayden White: *El texto histórico como artefacto literario* [1978-1999], Paidós, 2003, p. 228.

bién un progresivo protagonismo en la cultura. De aquí que en teóricos como Bajtin, Lukacs o Kristeva, la novela surge como un emblema de la sociedad moderna, y resulta gravitante en las formas de auto comprensión de esta misma sociedad. ¿Por qué? ¿Qué sería aquello que, a lo largo de la crisis que caracteriza internamente a la modernidad, la novela no ha dejado de restituir?

Varias respuestas se nos aparecen de buenas a primeras como posibles a la cuestión arriba planteada. Podría pensarse que la novela aporta una dosis importante de entretención, el necesario ejercicio de una "falsa salida", en un proceso que se caracteriza por el desarrollo de la burocracia y el disciplinamiento de la existencia, que se acelera posteriormente en el capitalismo contemporáneo³; o que la novela ha contribuido de manera fundamental en la circulación de las ideas que, en el desarrollo del pensamiento liberal, fueron consolidando una cultura secularizada (función "humanista" e incluso "pedagógica" de la literatura de ficción); o que la novela aportaba en cada caso una especie de cosmovisión en medio de un mundo fundamentalmente citadino —el moderno—, que se desagrega en cada momento, un mundo cuyo fundamento ingresa (debilitado como "ideología") en el devenir cuya lógica debía sostener. Pero, sin restar su importancia relativa a estas posibilidades, nuestra tesis en este punto es otra. Lo decisivo de la novela es su dimensión temporal; se trata de la posibilidad de una plenificación de sentido para una temporalidad *lineal* que transcurre con el sello de lo *irreversible*, en que el inicio y el final no se encuentran entre sí⁴. La temporalidad narrativa supone estructuralmente la temporalidad lineal en curso, pues la novela es en este sentido una forma de territorialización del germen devastador del tiempo.

El tiempo lineal es, en último término, un límite esencial a la novela, un horizonte infranqueable, una frontera estructural más allá de la cual no es posible ir. En efecto, la *linealidad* del

tiempo en la ficción está dada en principio no sólo por el trabajo mismo de la escritura y su correspondencia con el curso concreto de la lectura, sino también y ante todo por el trabajo de *comprensión* del texto. Es decir, la temporalidad lineal sería una de las condiciones fundamentales de comprensión del mundo, inscritas en la propia subjetividad moderna (en este sentido señalaba Kant, como se sabe, que el tiempo es el *sentido interno* del sujeto). Pero si el desarrollo histórico de la novela consistía en la progresiva autoconciencia puesta en obra acerca de sus propias condiciones formales de construcción, entonces debía necesariamente entrar en *relación con ese límite* que consideramos estructural, poniendo en crisis las condiciones que sirven a la comprensión del sentido narrativo debido a una desnaturalización del tiempo. Hoy no es difícil constatar que esto es lo que ocurre en la historia de la novela, pero no sólo en el período del modernismo, sino desde sus orígenes. Es decir, la relación del proceso narrativo con el horizonte temporal que le sirve de fundamento es algo que tiene lugar, de manera insoslayable, en el proceso mismo de producción de la ficción narrativa. En este sentido, escribir una novela ha sido siempre, ante todo, elaborar la temporalidad lineal que sirve de horizonte a la historia. Podría decirse entonces que la historia de la novela es la historia de esa relación con la temporalidad. Hayden White refería un número infinito de detalles en cualquier acontecimiento, lo cual obviamente implica un estallido *monadológico* de la temporalidad lineal. La novela, en su forma narrativa tradicional, produce un sentido en curso reprimiendo ese astillamiento de los acontecimientos y de los discursos. Pero en la actualidad la multiplicidad contenida en el seno de la facticidad es un saber y un presentimiento de la época; la ciencia, la historiografía, la filosofía, también el arte, incorporan esa relación con lo que está más allá de los límites de la representación gobernada por lo Uno. Sarduy refiere esto como un eco del *Big-bang*: "Una época alberga muchos eventos menores, que ocurren en el borde del tiempo y son invisibles, o bien pasan para sus contemporáneos como excentricidades o anécdotas olvidables. Y, sin embargo, más allá de las grandes fechas, de las invasiones, las masacres y las guerras, son ellos, esos hechos, los que van a cambiarlo todo, a decidir el porvenir. El rumor de la tierra es uno de

³ Una poética del "acontecimiento", ironizada por autores como Hawthorne en *Wakefield* [1837], Melville en *Bartleby el escribiente* [1856], Buzati en *El desierto de los tártaros* [1940], etc.

⁴ En el cuento *Viaje a la semilla*, de Carpentier, por ejemplo, el retorno al origen es posible precisamente porque el origen no coincide con el principio del relato, éste comienza *después*. Basta esa no coincidencia estructural entre el comienzo del relato y el principio del universo en el que éste tiene lugar para que el tiempo transcurra en forma lineal.

ellos⁵. Si la narración ha de aproximarse al estallido, entonces la temporalidad lineal se altera radicalmente, para admitir esa suerte de “exceso de información”.

Ahora bien, si la escritura de ficción ha sido siempre un trabajo con la temporalidad, es decir, si la temporalidad es precisamente lo que no está pre-dado ni resuelto para la producción de una novela, ¿dónde tiene lugar esa relación con el tiempo? ¿Cuál es el medio (el *medium*) originario de la escritura de ficción? Lo pre-dado en la escritura de ficción corresponde a la dimensión de los recursos, y el medio que es propio de los recursos es *el espacio* (porque están allí, como la ortografía y las reglas de puntuación, antes de que el tiempo de la ficción comience a transcurrir). En efecto, podría decirse que el espacio es la materialidad de la escritura, de la superficie de la página, del cuerpo del libro, y es en el espacio en donde el lector tiene relación con el tiempo narrativo de la novela. La emergencia de los recursos artísticos significa, en el caso de la novela, la emergencia del espacio, porque al alterarse el curso “natural” del sentido narrativo (lo que denominábamos más arriba la desnaturalización del tiempo), retorna el trabajo de producción de significación, desde la instancia en que el lector se informa acerca de “lo que ocurre” en la novela hacia el taller mismo de la ficción. En la novela moderna, la temporalidad narrativa está permanentemente “acechada” por el espacio en el que tiene lugar la producción de dicha narratividad.

La temporalidad como diferencia (ante todo: presente / pasado) es el fundamento del potencial significante de la representación, en que el cuerpo de ésta remite a un significado trascendente, y el lenguaje se hace “transparente”, subordinado a los acontecimientos que informa. La trascendencia del autor, del sentido y de la misma obra como unidad se debe a esa diferencia temporal alojada en el trabajo de la representación. Ciertos “experimentos” literarios —que hoy se pueden considerar canónicos— han tenido como finalidad precisamente llevar el sentido narrativo hacia un límite, incorporando explícitamente el espacio mismo en la producción de significación. Es el caso, por ejemplo, de *La vida instrucciones de uso* de Perec o *Rayuela* de Cortázar, en que la espacialidad del trabajo de la escritura emerge como rendimiento de las instrucciones que se han dado, sea para la

⁵ S. Sarduy: *Pájaros de la playa*, Tusquets, Barcelona, 1993, p. 88.

escritura misma o para su lectura⁶. Pero esa condición espacial emerge también cuando se explicitan, sea por su ausencia o por “abuso”, los recursos que sirven a la escritura misma; recursos, pues, que hacen explícita la condición de *articulada* de la escritura alfabética. En *El otoño del patriarca* de García Márquez, por ejemplo, el cuerpo escritural de la novela tiene sólo cinco puntos aparte —correspondiendo el último al punto final—, por lo que la historia está narrada en sólo cinco gigantescos párrafos. Ciertamente que un antecedente de esta operación sería, por ejemplo, el *Ulises* de Joyce y la narrativa de Beckett, en especial su novela *El Innombrable*, sin embargo en estas obras el sentido mismo ha sido conducido hacia una estética de grado cero, en que el espesor de la representación se “comprime” hasta exhibir los recursos y operaciones de lenguaje que la habían producido. En cambio, lo que nos ha interesado especialmente en esta investigación es aquella escritura narrativa que exhibiendo sus recursos⁷, potencia la significabilidad del texto. De esta índole es lo que aquí denominamos *escritura neobarroca*, la que como se ha señalado no puede identificarse con cualquier tipo de ironía literaria.

En efecto, la novela que en su proceso de autorreflexión se encamina hacia el agotamiento de sus recursos narrativos (al menos en su dimensión representacional), llega al límite de sus posibilidades (la cita, el pastiche, el collage, etc.). Lo que en el límite se inaugura como campo de trabajo para la escritura es la tarea de agotar lo único que queda, esto es, el *espacio*. Esto es claro, por ejemplo, en la obra narrativa y teatral de Beckett, en que el desarrollo de una estética de grado cero corresponde rigurosamente a la progresiva limitación de

⁶ Podemos mencionar también, entre los ensayos “ingeniosos” de escritura de ficción, *El consejo mundial de los indiscretos* (1965), novela de diez capítulos escritos sucesivamente cada uno por un autor diferente, sin que cada escritor conociera más que el capítulo inmediatamente anterior. El título original es *Der Rat der Weltunweisen*. Existe traducción en Barral Editores, Barcelona, 1974. Un caso extremo de administración espacial del significado es la novela *Composition n° 1*, escrita por Max Saporta a comienzos de los sesenta. Se trata de una obra totalmente descomponible por el “lector”, de tal manera que —como ha señalado Eco más de una vez— la obra no es sino su propia idea constructiva y, por lo tanto, una vez comprendida ésta, uno puede eximirse de leer la novela. En *Si una noche de invierno un viajero* Calvino ironiza la incorporación en el lector “actualizado” de una cierta idea de la literatura contemporánea y la suspensión del sentido narrativo, cuando al leer una sucesión de páginas que se repiten, cree estar ante un experimento literario, para luego caer en la cuenta de que se trataba sólo de un error de compaginación en la imprenta.

⁷ Se trata de un recurso *narrativo* de los recursos.

las posibilidades de *desplazamiento* de los personajes. Entonces, la obra se desarrolla ahora (a partir de ese grado extremo de agotamiento narrativo) en relación a las posibilidades contenidas en el espacio, y en eso consiste la radical alienación de los personajes: “sus” posibilidades ya no son narrativas y por lo tanto acontecen descolgadas de un curso de sentido⁸. Podría decirse que en Beckett las problemáticas estéticas del lenguaje tienden a hacerse autónomas con respecto a los temas de corte existencial. En relación a la traducción de sus obras, es conocido el celo de Beckett acerca de la traducibilidad de las “formas”, a las que suele subordinar el contenido narrativo, llegando en ocasiones a alterar el sentido del original. En la escritura neobarroca, por el contrario, nunca se abandona la temporalidad lineal ni, por lo tanto, la expectativa de un sentido posible. La novela como *totalidad* de sentido se está restituyendo una y otra vez en la lectura. Sin embargo, la escritura neobarroca implica necesariamente como antecedente la narrativa de grado cero, porque aquella, como lo hemos señalado, corresponde precisamente a la etapa de la autorreflexión que se desarrolla en relación con el fin de la novela, con el agotamiento de los recursos.

La escritura neobarroca tiene estructuralmente como motivo el *sentido total del texto*, lo que podría ser leído también, en términos narrativos, como la cuestión en torno al sentido último de la existencia. Consideramos que esto se deja ver de manera muy verosímil en las cuatro novelas que hemos analizado en este libro. Esto no significa, por cierto, que las novelas sean portadoras explícitamente de una tesis respecto de la existencia humana, pues la cuestión del *sentido último* no es sólo el “contenido” de una historia, sino algo que está siempre más allá de las posibilidades representacionales del texto, pero que necesariamente se proyecta en éste, en la medida en que el desarrollo de la narración sugiere la relación interna —absoluta y necesaria— entre todos los elementos desplegados. Lo que queremos decir es que si en la novela se propone la articulación total de su cuerpo significante mediante la periódica restitución de la totalidad

⁸ “El problema es: ¿en relación con qué se va a definir el agotamiento, que no se confunde con el cansancio? Los personajes se realizan y se cansan en las cuatro esquinas del cuadrado [en la obra *Quad*], donde las diagonales se cruzan. Ahí reside, podría decirse, la potencialidad del cuadrado. (...) Agotar el espacio es extenuar la posibilidad convirtiendo en imposible todo encuentro.” Gilles Deleuze: “El agotado”, en *Revista Confines* (99-105), número 3, Buenos Aires, 1996, p. 100.

del texto *en la lectura* (Bajtín) —comportamiento que el sujeto no realiza en su intrascendente cotidianeidad siempre interrumpida—, entonces necesariamente se propone al nivel del contenido el problema del sentido de la existencia finita. De esta manera, la escritura deviene una cifra cuyo cuerpo significante se despliega a lo largo de toda la narración. En la medida que el sentido está siendo permanentemente aplazado, todo el texto está siendo sucesivamente, en cada momento, releído. El *telos* de la escritura —si cabe decirlo así— sería la plena identificación entre significante y significado, la gloria del signo: el ingreso total del significado en la inmanencia del significante, trascendencia del significante por obra del significado. Pero esto es precisamente lo que no puede cumplirse en la literatura, porque esa diferencia, esa brecha, es su condición de posibilidad, como lo es también de la existencia misma del mundo. Pero, a la vez, la escritura narrativa no puede dejar de proyectarse a partir de la idea de esa conciliación imposible, de tal manera que se podría pensar que en cada novela se juega el fin de la literatura⁹.

La carnavalización es, en general, un concepto que sirve muy adecuadamente a la operación de la escritura neobarroca. El cuerpo significante de un discurso “pre-literario” resulta alterado al hacerse explícito en el mismo lenguaje la tensión no resuelta entre las parejas de oposiciones que lo constituyen. Se ha utilizado universalmente la expresión “mundo al revés” para señalar esta operación, sin embargo en sentido estricto no se trata simplemente de invertir el orden del mundo, sino de *hacer emerger el revés del mundo*. Es decir, no se propone la restitución de un orden “reprimido” por el orden oficial, sino la manifestación de la dimensión *estética* de la identidad y la mismidad, por lo tanto su condición de efecto mediado. Esto implica estructuralmente la posibilidad de que por un momento produzca la contemporaneidad de ambos órdenes, lo oficial y su revés, lo cual no es posible sin que acontezca por ello mismo una catástrofe en el orden de sentido del mundo. Queda así puesta en cuestión la originalidad del significado saussuriano, pero el rendimiento de esta alte-

⁹ Enrique Vila-Matas desarrolla esta idea en su novela *El mal de Montano*: “se me ocurrió de pronto —esclavo como era, en cierta medida, de la trama que iba urdiendo para *El mal de Montano*— convertirme en la memoria completa de la historia de la literatura, ser yo mismo la literatura, encarnarla en mi modesta persona para poder así intentar preservarla de su extinción (...)” Anagrama, Barcelona, 2002, pp. 189-190.

ración no es el simple vaciamiento de sentido, sino un aumento en la significabilidad del texto, debido precisamente a que el significado ingresa en la dimensión significante de la escritura.

En la escritura neobarroca la carnavalización, como alteración del régimen clásico de las diferencias, no puede llevarse a cabo sin un *motivo narrativo* lo suficientemente poderoso como para desencadenar un relacionismo general en el curso del texto, de tal manera que a todas las operaciones retóricas de la escritura subyace un flujo que genera y sostiene la expectativa del lector, suspendido entre el uso figurado del lenguaje y una verdad plena que está siempre por develarse. Dicho en una frase: *en la escritura neobarroca el sentido no se extingue, sino que está siempre en peligro*. Y entonces la significabilidad del texto no puede proyectarse sin restituir una y otra vez ese peligro, porque la narración se desarrolla al límite de sus recursos, repitiendo en cada momento el riesgo que existió en el comienzo de la escritura, en el que ya todo parecía agotado.

Una fuerza pre-moderna, pre-literaria, fluye a lo largo de la escritura neobarroca y confunde las diferencias. La escritura neobarroca es una escritura del deseo, pero no del deseo como una necesidad que se proyecta hacia un objeto a partir precisamente de la carencia de ese objeto determinado, sino que se trata de un deseo que no es traducible como necesidad, porque carece tanto de objeto como de sujeto. Y entonces todo deviene un recurso con respecto a eso que "pasa a través" de la linealidad temporal del cuerpo significante. Pero, aún así, si hubiese que intentar determinar, aunque fuese hipotéticamente, el "contenido" de ese deseo, podríamos decir que se trata del deseo de *salvación*, pues consideramos que esto es suficientemente claro en las cuatro novelas que hemos analizado. Por cierto, es un motivo que, como tema, ha sido recurrente en los grandes momentos de la literatura occidental, ya desde el *Quijote* de Cervantes. Pero el deseo de salvación que cruza a la escritura neobarroca no es un "tema", porque no están determinados el sujeto y el objeto de ese deseo. ¿Cómo entender entonces lo que proponemos aquí con el nombre de "salvación"? ¿Salvación de qué, de quién?

La novela como libro es lo suficientemente extensa como para que *el lenguaje se emancipe de la temporalidad del sujeto*, y en este sentido es, entre los géneros narrativos, la forma más propia de la

escritura neobarroca¹⁰. Ésta debe *aplazar el sentido* en la misma medida en que debe *hacer tiempo*. Entonces la salvación no es algo que pueda cumplirse, sino que sólo existe mientras haya tiempo, lo que en este caso significa mientras haya escritura, mientras algo siga fluyendo en el lenguaje. Escribir, hacer tiempo, hacer pasar algo "a través de". El concepto de escritura neobarroca nombra, pues, la recuperación del sentido en la época "posmoderna", en que el agotamiento de los recursos narrativos hacen emerger la espacialidad del grado cero de sentido.

Kermode señala que "la aparición de lo que llamamos ficción literaria tuvo lugar en un momento en que la exposición revelada y autenticada del principio perdía su autoridad"¹¹. La emergencia de la historia concreta de los acontecimientos humanos como material de la temporalidad, irá señalando cada vez más el predominio de los intereses y las maneras del presente como articulador del curso de sentido. La historia es algo que estaría constantemente reinventándose, lo cual condiciona el desarrollo de la conciencia nihilista propia del *historicismo* epocal que Nietzsche diagnostica a finales del siglo XIX¹². La hegemonía del presente viene entonces a significar una especie de agotamiento del tiempo y el arte moderno se desarrolla a partir de ese agotamiento, genera una especie de historia interna del agotamiento, explorando los recursos estéticos de un sentido de trascendencia sin "más allá", dirigiéndose hacia su final moderno. En

¹⁰ La discusión acerca de cuál sea la extensión de una novela no está terminada, y tal vez nunca llegará a fin si en ello están implícitas cuestiones que atañen al sentido de la literatura en general. Por ejemplo, ¿es *La Metamorfosis* de Kafka una novela corta o un cuento largo? Asumimos en todo caso que el tratamiento del tiempo es esencial a la cuestión, y que en la novela el curso de los acontecimientos desborda la ficción de la unidad interior de la subjetividad, problematizando la diferencia entre el autor, el narrador y el personaje.

¹¹ Frank Kermode: *El sentido de un final. Estudios sobre teoría de la ficción*, Gedisa, Barcelona, 2000, p. 73. "Logramos nuestras seculares concordancias del pasado, el presente y el futuro modificando el pasado y habilitando al futuro sin falsear nuestro propio momento de crisis, necesitamos y suministramos ficciones de concordancia." *Ibid.*, p. 63.

¹² Mucho se ha discutido con respecto a que la progresiva historización del tiempo no significaría simplemente el desplazamiento cultural del tiempo, desde la eternidad a la historia, sino que se plantea la pregunta acerca de la traducción que la modernidad habría operado sobre el motivo de la trascendencia: "la secularización del siglo XIX (la del XX lleva a otros extremos) fue no sólo una 'mundanización' de la vida, una 'desmiracularización' del mundo sino a la vez una 'sacralización' del mundo." Rafael Gutiérrez Girardot: *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 1987, p. 57.

este contexto, entender la escritura neobarroca como recuperación cifrada del sentido implica también una restitución de la temporalidad. De aquí que sea necesario afirmar su diferencia respecto al denominado posmodernismo, que se desarrolla no a partir del fin, sino más bien después de éste.

Desde la perspectiva de una estética de la recepción, podría decirse que la escritura neobarroca corresponde —si se nos permite la expresión— a una especie de proyecto de “literatura pura”, en la medida en que se deja comprender desde la idea de *autonomía*, esencial al arte moderno¹³. Autonomía del lenguaje (de la representación, del signo, de la obra), en que incluso el contenido significado —el “real”— se transforma en un recurso que remite hacia una trascendencia en la inmanencia de la representación. La escritura neobarroca, en cuanto que radicaliza la remisión del lenguaje a sí mismo¹⁴, produce el efecto de *descontextualización* que es característico de la obra de arte moderna. Efecto ése que no deja de radicalizarse a lo largo del siglo XX. Desde otra perspectiva, Katherine Hayles ha desarrollado este tema bajo la expresión “desnaturalización del contexto”¹⁵. La consecuencia de esto es la puesta en cuestión de la diferencia entre texto y contexto, debido precisamente a que el texto se constituye por una operación de textualización. Es decir, los recursos del texto sirven a la finalidad de incorporar en la misma condición de recurso toda realidad trascendente sobre la cual tales recursos se aplican. De allí que Hayles inscribe este momento del desarrollo de la autonomía del texto en el “posmodernismo”. Ahora bien, esta disolución de toda trascendencia al texto, debido al cuestionamiento de la diferencia entre texto y contexto —y el consecuente despliegue de

¹³ Utilizamos la expresión “literatura pura” teniendo como antecedente el concepto de “poesía pura” con el que se caracteriza la poética del denominado *decadentismo*: “poesía pura sería como la corriente eléctrica que no se identifica con el hilo por el que pasa y que no podemos coger de un modo tangible. (...) Un programa que puede llegar a ser inhumano y árido, si para obtener la corriente en su pureza máxima se quiebra el hilo conductor.” Walter Binni: *La poética del decadentismo*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1972, p. 20. La “depuración” no es simplemente un estilo, sino un proceso que se desarrolla a lo largo del siglo XX y que sucede a la polémica entre clasicismo y romanticismo.

¹⁴ Pues su referente ha devenido una cifra, que es precisamente la manera como la realidad deviene lenguaje sin disolverse en una pura nada.

¹⁵ *La evolución del caos. El orden dentro del desorden en las ciencias contemporáneas*, Gedisa, Barcelona, 2000, capítulo 10: “Conclusión: caos y cultura: posmodernismo(s) y desnaturalización de la experiencia”.

la inmanencia del texto—, se deja comprender en términos espaciales, pues lo que de esta manera se desarrolla es un *relacionismo* generalizado. Lo que implica una supresión del tiempo. Asistimos entonces a la paradoja de que, por una parte, la escritura neobarroca sería uno de los resultados de este proceso que aquí describimos como *texto sin contexto* (debido a su proliferación si solución de continuidad); pero, por otra parte, en tanto que trabajo de recuperación del sentido, dicha escritura habría de ser también una resistencia a este fenómeno de relacionismo espacializante posmoderno. Se puede avanzar en el desarrollo de esta cuestión examinando la posible relación entre la escritura neobarroca y la noción de *hipertexto*.

Recientemente, el acelerado desarrollo de la web ha reposicionado el concepto de *hipertexto*, propuesto por primera vez en la década de los sesenta por Theodor Nelson para referirse a la “escritura no secuencial”. “Un hipertexto está formado por texto y enlaces (*links*) que pueden abrirse o activarse para remitir a otros textos (o a otros tipos de información visual o auditiva), que, a su vez, contienen enlaces que remiten a nuevos textos, y así sucesivamente”¹⁶. El hipertexto se genera, pues, en cuanto que la continuidad virtual de un texto se encuentra en otro texto, el que no obstante ser precisamente eso, *otro* texto, se abre desde un texto anterior. Por lo tanto, lo decisivo para el cuerpo virtual y sin solución de continuidad del hipertexto resultan ser las *relaciones*, los vínculos entre los textos. En esta dimensión habría que rastrear los recursos que serían propios del hipertexto, los que de esta manera corresponden a una especie de “poética de la información”. Es decir, la naturaleza propia del hipertexto no aparece hasta que el “lector” comienza a pasar de un texto a otro, por lo que bien podría decirse que leer un hipertexto es recorrer su cuerpo virtual en las múltiples conexiones disponibles, aunque esto implica a menudo incluso simplemente “cambiar de tema”. El carácter rizomático del hipertexto lo haría en principio irrepresentable¹⁷, pues su cuerpo sería sólo una virtualidad que se despliega en la medida en que alguien lo va “leyendo”, debe su existencia a una interactividad concreta, material, que no se encuentra en la literatura propia-

¹⁶ María José Vega: “Introducción a la literatura hipertextual”, en *Literatura hipertextual y teoría literaria* (M. José Vega ed.), Marenostrum, Madrid, 2003, p. 9.

¹⁷ Tal vez las caprichosas cárceles de Piranesi sean una imagen arquitectónica adecuada al hipertexto en un sentido figurado.

mente tal, en que el arbitrio y el deseo del lector están siempre orientados por el texto¹⁸. Pues bien, a nuestro juicio esa absoluta autonomía del texto (respecto al “contenido”) que se encuentra en la denominada literatura hipertextual —como un sistema de procedimientos interactivos—, sitúa al hipertexto en un ámbito extraño a la literatura. La espacialidad que sugiere la imagen misma de “la red” explicita el hecho de que el tiempo termina por hacerse totalmente subjetivo (como mero tiempo de conexión y “navegación”). Es posible, por cierto, proponer antecedentes del hipertexto en la literatura: “Quizá la mejor predicción o anticipación de la literatura hipertextual se encuentre prevista en el enigmático libro chino que describe un relato de Borges, *El jardín de los senderos que se bifurcan*. El título alude a un laberinto y a un texto que terminan por ser la misma cosa”¹⁹. Sin embargo, la relación es forzada, pues el cuento de Borges no es un hipertexto, sino que *trata acerca* de algo así como un “hipertexto”.

Hemos esbozado este contraste con el hipertexto, para señalar una vez más la relación esencial que existe en la escritura neobarroca entre el desarrollo de los recursos literarios de significación y el contenido narrativo. Si tal relación se llegara a suspender a favor de la sola exposición consciente de los recursos, entonces el texto perdería todo potencial de significabilidad, llegando a consistir la obra sólo en una estructura cognitiva. De todas maneras, dada la importancia que adquieren los procesos de configuración y sus respectivas teorizaciones, el peligro de un intrascendente vaciamiento de contenido acompaña a la obra de arte moderna desde un principio. A comienzos de los sesenta, analizando ciertas obras, como *Finnegans Wake*, en que el “experimentalismo” literario había alcanzado límites inéditos, Umberto Eco escribía: “la obra vive y vale sólo como realización de su propia poética, expresión concreta de un universo de problemas culturales planteados como problemas constructivos; pero el universo de los problemas constructivos adquiere su sentido más lleno sólo en contacto directo con la forma formada, única capaz de conferir signi-

¹⁸ Incluso en una novela como *Tristram Shandy* (1767), de Lawrence Sterne, cuando, por ejemplo, el autor deja entre medio una página en blanco para que el lector describa la belleza de un personaje, se trata de una operación que se sigue directamente del contenido, y el lector no está obligado a interactuar en esos términos para continuar la lectura.

¹⁹ M. José Vega, op. cit., p. 14.

ficado y valor al modelo formal propuesto y realizado”²⁰. Es decir, tanto la poética puesta en obra como los contenidos o motivos —en este caso narrativos— trabajados, existen de manera pre-dada con respecto a la obra en su singularidad. La necesidad de la obra sólo tiene lugar en la medida en que genera una relación interna, inmanente, entre la poética y el contenido.

No es arriesgado sostener que los recursos de la escritura neobarroca se irán haciendo progresivamente “universales” en la literatura. El tema de las redes planetarias y de la globalización del capital no resulta ajeno al problema que aquí hemos abordado. Es posible preguntarse si la escritura neobarroca es una “resistencia” a la disolución posmoderna del sentido, o si el extravío neobarroco del significado en la inmanencia del cuerpo significante está destinado a comenzar en algún momento a colaborar con esa disolución, como una suerte de espectacularización del sinsentido. Rodríguez Monegal es más bien optimista al respecto: “En el concepto de Carnaval, América Latina ha encontrado un instrumento útil para alcanzar la integración cultural que está en el futuro y para verla no como una sumisión a los modelos occidentales, no como mera corrupción de algún original sagrado, sino como parodia de un texto cultural que en sí mismo ya contenía la semilla de sus propias metamorfosis”²¹. Cabe preguntarse si la globalización es fundamentalmente homogeneización posmoderna de las diferencias (superficialización significativa) o integración compleja (sin solución) y por lo tanto radicalización de la diferencia moderna, alteradora de cualquier forma de cultura identitaria. En todo caso, el proceso de globalización pareciera ser la más radical *desnaturalización del contexto* que jamás haya existido²².

La escritura neobarroca se desarrolla en una época de agotamiento de la historia de los estilos y, en este sentido, podría hablar-

²⁰ U. Eco: *La definición del arte*, p. 262.

²¹ Emir Rodríguez Monegal: “Carnaval / Antropofagia / Parodia”, en *Revista Iberoamericana*, v. 45, número 108-109, julio-diciembre, 1979, pp. 401-412. “Por un lado, el Carnaval mismo continúa enriqueciendo la cultura latinoamericana a todos los niveles. Por otro lado, el proceso de carnavalización no cesa porque hay un permanente intercambio de modelos culturales generados a nivel popular y aquellos generados por los escritores y artistas.” Loc. cit.

²² La crisis de la diferencia centro / periferia podría leerse —aunque no se correspondan exactamente entre sí— desde la crisis de la diferencia texto / contexto. Vivimos una época de fin, y acaso ese fue siempre, intermitentemente, el clima de la modernidad, pero ahora el proceso de globalización le da una materialidad concreta a esa idea.

se también de un tiempo de decadencia. Pero este tiempo se caracteriza también por una sobredosis de información. Esto no se debe sólo a la optimización de los medios de registro y circulación de la información, sino ante todo a la actual demanda de información, lo cual implica una concepción de la realidad a la que anteriormente hemos denominado *pensamiento de la complejidad*. Se trata de “la conciencia de que fluctuaciones pequeñas en la microescala podían, en condiciones apropiadas, propagarse rápidamente a través del sistema, dando por resultado inestabilidad o reorganizaciones de gran escala”²³. Un universo complejo es, pues, aquél que se manifiesta a la experiencia del sujeto en la forma de acontecimientos *anómalos*, esto es, acontecimientos que no pueden ser comprendidos de acuerdo a la relación causa / efecto en un tiempo lineal. Desde esta perspectiva, surge una valoración de la sobredosis de información y de la hiperconectividad, en cuanto que éstas suelen ir asociadas al caos y a la simultaneidad, y a un consecuente estallido de posibilidades insospechadas de realidad. Por cierto, queda suficientemente claro que aquí caos ya no se opone a orden, sino que incluso la hiperconectividad podría sugerir un exceso de orden en otra dimensión: una especie de relacionismo universal cuya aprehensión escapa a las posibilidades de la conciencia desbordando el tiempo lineal subjetivo. La escritura neobarroca, tal como aquí la hemos expuesto, no permanece en la lógica de la narración organizada conforme a las jerarquías monológicas tradicionales, pero tampoco se aboca a una reivindicación de realidades “menores” que afloran encapsuladas como información desde los márgenes. Ciertamente que la informatización de la sociedad contribuye de manera decisiva al desarrollo de un pensamiento de la complejidad como patrón cultural, pero la escritura neobarroca corresponde a una vocación de lucidez que tensiona las posibilidades respecto de una conciencia imposible. Porque el sentido se escapa tanto en el moderno disciplinamiento jerárquico como en la posmoderna particularización de la realidad en las redes de información.

Entonces, no se trata simplemente de la disolución de todo contenido narrativo en la sola exposición de las posibilidades de los recursos tras bambalinas, ni tampoco de la tematización “exis-

²³ Katherine Hayles: *La evolución del caos*. Gedisa, Barcelona, 2000, p. 24.

tencialista” de la crisis del sentido. Se ensaya más bien la recuperación del sentido cifrado en la escritura, cuyos recursos son llevados al límite allí en donde la representación se reflexiona a sí misma conduciéndose de esa manera al límite. Elizondo expone sintéticamente la operación: “Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo.” El texto de Elizondo progresa hasta un límite: “También puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito que me imaginaría escribiendo que había escrito que me imaginaba escribiendo que me veo escribir que escribo”²⁴. La escritura aquí no comunica “contenidos” de conciencia, sino que es el cuerpo externo de esa conciencia que se despliega como autoconciencia. Tiene ésta una relación interna con la escritura que le sirve de soporte (el sujeto no puede imaginarse escribiendo sin *escribir* que se imagina escribiendo). Una subjetividad que se apropia de sí extrañándose, limitando más allá de donde creía haberse detenido agotada. Conducida la escritura hasta el fin de sus posibilidades representacionales, podría sin embargo continuarse al infinito, porque su asunto corre con la escritura que se pliega sobre sí, siempre un paso más allá del presente. La conciencia actúa una lucidez límite, como conciencia de la escritura. Pero no se trata en eso simplemente de disolver toda pretensión de realidad en el gesto de escribir que le sirve de anónimo soporte. Por el contrario, la conciencia de la escritura es la “fallida” recuperación de lo real en tanto que unidad de tiempo que se sustrae a la conciencia, no como la cosa “más allá” de la representación, sino como el *instante* mismo de la representación, el punto ciego de la conciencia finita. Hay siempre una diferencia, y se trata precisamente de recuperar una y otra vez esa diferencia, esa no-coincidencia consigo misma de la conciencia, en la cual consiste lo real. Retorno, pues, de la finitud. No se trata del extrañamiento producido por lo

²⁴ Salvador Elizondo: *El Grafógrafo*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, p. 9. También Vila-Matas expone esta aporía después de que un personaje ha visto desfilar en su memoria distintos instantes de su vida, como cifras. El largo pasaje finaliza así: “Recordé cómo mi generación quiso cambiar el mundo y dije que tal vez había sido mejor que aquello que soñamos no se hubiese hecho realidad. Recordé que en mi primera juventud leía mucho a Cernuda y que a veces yo lloraba si llovía. Y finalmente recordé cuando me veía recordando que me veía escribir y me recordé —para terminarme recordando que escribía.” *El mal de Montano*, pp. 49-50.

otro que se oculta, sino por la *presencia* que acontece en el texto y que opera como la imposibilidad del fin, pero a la vez como su *aplazamiento*. El retorno de la finitud en la escritura neobarroca es, pues, el retorno de un cierto *pathos* narrativo de la subjetividad.

Se ha llegado al fin, pero éste se prolonga con la escritura que no cesa, porque no todo ha sido dicho, todavía.

Bibliografía

- AGAMBEN, GIORGIO: *Infancia e Historia*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2001.
- AGAMBEN, GIORGIO: *Estado de excepción*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2004.
- ANCESHI, LUCIANO: *La idea del Barroco*, Tecnos, Madrid, 1991.
- ANDERSON IMBERT, E.: *El fantasma, Antología del cuento fantástico hispanoamericano*. Siglo XX, selección de Óscar Hahn, Universitaria, Santiago de Chile, 1995.
- ANÓNIMO: *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*, Fondo de Cultura Económica [traducción de Adrián Recinos], primera reimpresión en Chile, 1995.
- ARIDJIS, HOMERO: *La leyenda de los soles*, Fondo de Cultura Económica, México, primera reimpresión, 1994.
- ARIDJIS, HOMERO: *El último Adán*, Joaquín Mortiz, México, 1986.
- ARIDJIS, HOMERO: "Espectáculo del Año Dos mil", en *Gran teatro del fin del mundo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.
- ARISTÓTELES: *Poética*, Gredos, edición trilingüe por Valentín García Yebra, tercera reimpresión, Madrid, 1999.
- Attali, Jacques: *Historias del Tiempo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985.
- AUERBACH, ERICH: *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- BAJTÍN, MIJAIL: "El problema de los géneros discursivos",
- BAJTÍN, MIJAIL: "Autor y personaje en la actividad estética",
- BAJTÍN, MIJAIL: "El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas" en *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2002

- BAJTÍN, MIJAÍL: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1995.
- BAJTÍN, MIJAÍL: "Carnaval y literatura. Sobre la teoría de la novela y la cultura de la risa", en *Revista de la Cultura de Occidente*, 1971, Vol. 23, número 129.
- BARASCH, MOSHE: *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*, Alianza Forma, Madrid, 1996.
- BARROW, JOHN: *Teorías del Todo. Hacia una explicación fundamental del Universo*. Crítica, Barcelona, 1994.
- BARTH, HANS: *Masa y mito*, Universitaria, Santiago de Chile, 1973.
- BATAILLE, GEORGES: *El Erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1992.
- BATAILLE, GEORGES: *La experiencia interior*, Taurus, Madrid, 1972.
- BECKETT, SAMUEL: *Watt*, Lumen, Barcelona, 1994.
- BECKETT, SAMUEL: *Textos para Nada*, Tusquets, Barcelona, 1983.
- BECKETT, SAMUEL: *El Innombrable*, Alianza/Lumen, Madrid, 1979.
- BECKETT, SAMUEL: "Inmóvil", en *Detritus*, Tusquets, Barcelona, 1978.
- BENJAMIN, WALTER: *El origen del drama barroco alemán*. Taurus, Madrid, 1990.
- BERGSON, HENRI: *La risa*, Sarpe, Madrid, 1985.
- BERLIN, ISAIAH: *Dos estudios en la historia de las ideas*. Cátedra, Madrid, 2000. [Henry Hardy editor]
- BINNI, WALTER: *La poética del decadentismo*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1972.
- BLOOM, H.: "Elegía al canon", en *El canon literario* (pp.189-219), varios autores, compilación de Enric Sullà, Arco / Libros, Madrid 1998. Incluido también en la primera parte de *El canon occidental*, Anagrama, Barcelona, 1997.
- BLUME, JAIME: *Cultura mítica de Chiloé*, colección Aisthesis, Departamento de Estética, Universidad Católica, Santiago de Chile, 1985.
- BÖLL, HEINRICH: *El consejo mundial de los indiscretos*, Barral Editores, Barcelona, 1974.
- BORGES, JORGE LUIS: *Otras Inquisiciones*, Alianza, Madrid, 1979.
- BORGES, JORGE LUIS: *Obra poética 1923-1976*. Alianza Emecé, Madrid, 1977.
- BORGES, JORGE LUIS: *El informe de Brodie*, Alianza, Madrid, 1980.
- BORGES, JORGE LUIS: *Historia Universal de la infamia*, Alianza, Madrid, 1971.
- BORGES, JORGE LUIS: *Ficciones*, Emecé, Buenos Aires, 1976.
- BORGES, JORGE LUIS: *Discusión*, Alianza, Madrid, 1980.
- BORGES, JORGE LUIS: *El hacedor*, Alianza, Madrid, 1980.
- BORGES, JORGE LUIS: "La muralla y los libros", en *Otras Inquisiciones*, Alianza Emecé, Madrid, 1979.
- CALABRESE, OMAR: *La Era Neobarroca*, Cátedra, Madrid, 1999.
- CARPENTIER, ALEJO: *Tientos y Diferencias*, Calicanto, Buenos Aires, 1976.
- CARPENTIER, ALEJO: "De lo real maravilloso americano", en *Tientos y diferencias*.
- CARPENTIER, ALEJO: "Viaje a la semilla", en *Antología del cuento fantástico hispanoamericano* (selección de Oscar Hahn), Universitaria, Santiago de Chile, 1995.
- CARPENTIER, ALEJO: *El reino de este mundo*, en *Obras Escogidas*, Andrés Bello, Santiago de Chile, 1993.
- CARO BAROJA, JULIO: *El Carnaval*, Alianza, Madrid, 2006.
- COILLOIS, ROGER: *El hombre y lo sagrado*, Fondo de Cultura Económica, México, 1942.
- CORTÁZAR, JULIO: "La noche boca arriba", en *Los relatos. Ritos I*, Alianza, Madrid, 1984.
- CORTÁZAR, JULIO: *Rayuela*, Seix Barral para Sudamericana Planeta, Buenos Aires, 1985.
- CRIADO DE VAL, MANUEL: *La imagen del tiempo: verbo y relatividad*, Istmo, Madrid, 1992.
- CURLEY, DERMOT: *En la isla desierta. Una lectura de la obra de Salvador Elizondo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990.
- C. DANTO, ARTHUR: "Modalidades de la historia: posibilidad y comedia", en *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 1999.
- CHECA, F. Y MORÁN, J. M.: *El Barroco*, Istmo, Madrid, 2001.
- DE SAUSSURE, FERDINAND: *Curso de lingüística general*, Losada, traducción, prólogo y notas de Amado Alonso, Buenos Aires, 1986.
- DEBORD, GUY: *La sociedad del espectáculo* [1967], trad. Rodrigo Vicuña Navarro, Ediciones Naufragio, 1995.
- DERRIDA, JACQUES: *De la gramatología* [1967], Siglo XXI, México, 1986.
- DERRIDA, JACQUES: "La farmacia de Platón", en *La diseminación*, Fun-

- damentos, Madrid, 1997.
- DESCARTES, RENÉ: "Los Principios de la Filosofía", en *Obras Escogidas*, Charcas, Buenos Aires, 1980
- DELEUZE, G. Y GUATTARI, F.: *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 2000.
- DELEUZE, G. Y GUATTARI, F.: *Kafka. Por una literatura menor*, Era, México, 1990.
- DELEUZE, G. Y GUATTARI, F.: *El anti-edipo. Esquizofrenia y capitalismo*, Editorial Paidós, Barcelona, 1985.
- DELEUZE, GILLES: *El Pliegue. Leibniz y el Barroco*, Paidós, Barcelona, 1998
- DELEUZE, GILLES: "El agotado", en *Revista Confines* (99-105), número 3, Buenos Aires, 1996.
- DIDEROT, DENIS: *Jacques el fatalista*, Alfaguara, Buenos Aires, 2004.
- DOMÍNGUEZ C., MICHAEL: *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, Tomo II, Fondo de Cultura Económica, segunda edición, México, 1996.
- DONOSO, JOSÉ: *El obsceno pájaro de la noche*. Alfaguara, Santiago de Chile, cuarta edición, 2003.
- DONOSO, JOSÉ: "Claves de un delirio: los trazos de la memoria en la gestación de *El obsceno pájaro de la noche*", apéndice a la edición ya citada de la novela.
- DURÁN, MANUEL: "Viaje a la Semilla: el cómo y el porqué de una pequeña obra maestra", en *Asedios a Carpentier*, Universitaria, Santiago de Chile, 1972.
- DUVIGNAUD, JEAN: *El juego del juego*, Fondo de Cultura Económica, Colombia, 1997.
- DUVIGNAUD, JEAN: *El sacrificio inútil*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979.
- DUBY, GEORGES: *Año 1000, año 2000. La huella de nuestros miedos*, Andrés Bello, Santiago de Chile, 1995.
- DUBY, GEORGES: *El año mil. Una interpretación diferente del milenarismo*, Gedisa, Barcelona, 2000.
- EAGLETON, TERRY: *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*, Cátedra, Madrid, 1998.
- EAGLETON, TERRY: *Una introducción a la teoría literaria*, Fondo de Cultura Económica, Colombia, primera reimpresión, 1994.
- ECO, UMBERTO: *El nombre de la rosa*. Seguido de Apostillas a "El nombre de la rosa". Lumen, Barcelona, 1998.
- ECO, UMBERTO: *La definición del arte*, Ediciones Martínez Roca, Barcelona, 1983.
- ECO, UMBERTO: *Tratado de semiótica general*, Lumen, Barcelona, 1977.
- ELIADE, M.: *El mito del eterno retorno*, Emecé, Buenos Aires, 2001.
- ELIADE, M.: *Lo sagrado y lo profano*, Labor, Barcelona, 1985.
- ELIZONDO, SALVADOR: *Farabeuf*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000, quinta edición.
- ELIZONDO, SALVADOR: *Cuadernos de escritura*, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 1969.
- ELIZONDO, SALVADOR: *El Hipogeo Secreto*, Fondo de Cultura Económica, México, tercera edición, 2000.
- ELIZONDO, SALVADOR: *Camera lúcida*, Fondo de Cultura Económica, México, tercera edición 2001.
- ELIZONDO, SALVADOR: *El Grafógrafo*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000.
- FERRO, ROBERTO: *La ficción. Un caso de sonambulismo teórico*, Biblos, Buenos Aires, 1998.
- FOKKEMA, D.W. Y IBSCH, E.: *Teorías de la literatura del siglo XX*, Cátedra, Madrid, 1997.
- FORMAGGIO, DINO: *La "Muerte del Arte" y la Estética*. Grijalbo, México, 1992.
- FOUCAULT, MICHEL: *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2002.
- FOUCAULT, MICHEL: "Prefacio a la transgresión", en *Entre Filosofía y Literatura*, Paidós, Barcelona, 1999.
- FOUCAULT, MICHEL: *El pensamiento del afuera*, Pre-Textos, Valencia, 1993.
- FOUCAULT, MICHEL: *Historia de la Locura en la época clásica*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1990.
- FUENTES, CARLOS: *Valiente nuevo mundo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.
- FULCO, ADRIENNE: "Vico y Marx: conciencia humana y estructura de la realidad", en *Vico y Marx. Afinidades y contrastes* (Giorgio Tagliaco-

zzo comp.), Fondo de Cultura Económica, México, 1990.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR: *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Ed. Grijalbo, México, 1990.

García Márquez, G.: *El otoño del patriarca*, Debolsillo, Buenos Aires, 2005.

GIVONE, SERGIO: *Desencanto del mundo y pensamiento trágico*, Visor, Madrid, 1991.

GOMBRICH, E.: *Historia del Arte*, Alianza Forma, tercera edición, Madrid, 1981.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R.: "Colón, Carpentier y los orígenes de la ficción latinoamericana", en *Crítica Práctica / Práctica Crítica*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R.: "Borges en 'El jardín de senderos que se bifurcan'." En *Crítica práctica / práctica crítica*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R.: "La novela como mito y archivo: ruinas y reliquias de Tlön", en *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R.: "Memoria de apariencias y ensayo de Co-bra", en *Severo Sarduy*, varios autores, Espiral / Fundamentos, Madrid, 1976, también en tomo II de *Obra Completa* de Severo Sarduy.

GONZÁLEZ TORRES, Y.: *El sacrificio humano entre los mexicas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.

GRAFTON, ANTHONY: *Los orígenes trágicos de la erudición. Breve tratado sobre la nota al pie de página*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1998.

GRUZINSKI, SERGE: *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner"* (1492-2001), Fondo de Cultura Económica, México, 1994.

GRUZINSKI, SERGE: *La colonización de lo imaginario*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.

GUATTARI, FÉLIX: *Caosmosis*, Manantial, Buenos Aires, 1996.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, R.: *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, Fondo de Cultura Económica, Colombia, 1987.

HABERMAS, JURGEN: "¿Filosofía y ciencia como literatura?", en *Pensamiento postmetafísico*, Taurus, México, 1990.

HALBERTAL, M. y MARGALIT, A.: *Idolatría. Guerras por imágenes: las*

raíces de un conflicto milenario, Gedisa, Barcelona, 2003.

HAMBURGER, KÁTE: *La lógica de la literatura*, Visor, Madrid, 1995.

HAUSER, ARNOLD: *Historia social de la literatura y del arte*, tres volúmenes. Guadarrama / Punto Omega, Barcelona, 1980.

HAUSER, ARNOLD: *Literatura y manierismo*, Guadarrama, Madrid, 1965.

HAYLES, KATHERINE: *La evolución del caos. El orden dentro del desorden en las ciencias contemporáneas*, Gedisa, Barcelona, 2000.

HEGEL, G.W.F.: *Lecciones sobre la Estética*, Akal, Madrid, 1989.

HEGEL, G.W.F.: *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, 3 volúmenes, Fondo de Cultura Económica, México, 1977.

HELLER, AGNES: *Sociología de la vida cotidiana* (1970), Península, Barcelona, 2002.

HIDALGO-SERNA, EMILIO: *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián*, Antrophos, Barcelona, 1993

HOLAS V., SERGIO: "Dramatización, lectura e identidad en Farabeuf de Salvador Elizondo" en *Cuarto seminario nacional de estudios literarios*, Universidad Católica de Valparaíso, Publicación de la Oficina de Promoción y Desarrollo, Valparaíso, 1986, pp. 171-182.

HUBERT, H. y GAUSS, M.: *Magia y sacrificio*, Lautaro, Buenos Aires, 1946.

HUERTA CALVO, JAVIER: "Lo carnavalesco en la teoría literaria de Mijail Bajtín", en *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1989.

H. HUTTON, PATRICK: "La religión y el proceso de civilización en Vico y Marx", en *Vico y Marx. Afinidades y contrastes* (Giorgio Tagliacozzo comp.), Fondo de Cultura Económica, México, 1990.

IFE, B.W.: *Lectura y ficción en el Siglo de Oro. Las razones de la picaresca*, Crítica, Barcelona, 1992.

IVANOV, V.V.: "La teoría semiótica del carnaval como inversión de opuestos bipolares", en *¡Carnavall!*, U. Eco, V.V. Ivanov y M. Rector, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.

JÍTRIK, NOÉ: "Destrucción y formas en las narraciones", en *América Latina en su literatura*, César Fernández Moreno (coord.), Siglo XXI, México, 1998.

KANT, E.: *Antropología en sentido pragmático*, Revista de Occidente, Madrid, 1935 (traducción de José Gaos).

KANT, E.: *Crítica de la Razón Pura*, Alfaguara, Madrid, 1978.

KAYSER, WOLFGANG: *Lo grotesco, Su configuración en pintura y literatura*, Nova, Buenos Aires, 1964.

KERMODE, FRANK: *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, Gedisa, Barcelona, 2000.

KRISTEVA, JULIA: *El texto de la novela*, Lumen, Barcelona, 1981.

KRISTEVA, JULIA: *Sentido y sin sentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis*, Cuarto Propio, Santiago, 1999.

KUSHIGIAN, JULIA A.: "Tanto en la actuación travestí como en la escritura, el sujeto /héroe /protagonista es siempre un lugar de posibilidades", en *Obra Completa*, Tomo II. Severo Sarduy.

LE GOFF, JACQUES: *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Paidós, Barcelona, 1992.

LE GOFF, JACQUES: *El Dios de la Edad Media*, Trotta, Madrid, 2004.

LEONARD, IRVING A.: *La época barroca en el México colonial*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

LIBERTELLA, HÉCTOR: *Las sagradas escrituras*, Sudamericana, Buenos Aires, 1993.

LIGHTMAN, ALAN: *Luz antigua. Nuestra cambiante visión del universo*, Andrés Bello, Santiago de Chile, 1997.

LEVINE, SUZANNE JILL: "Borges a Cobra es Barroco. Exégesis", en *Severo Sarduy*, varios autores, Fundamentos, Madrid, 1976.

LÓPEZ, JAMES: "El espejo humeante: texto, tiempo e historia en *La leyenda de los soles* de Homero Aridjis", *Revista de Humanidades* número 3 (45-48), Universidad Nacional Andrés Bello, Santiago de Chile, octubre de 1998.

LOTMAN, YURI: *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, Gedisa, Barcelona, 1999.

LOTMAN, YURI: "Sobre el contenido y la estructura del concepto de 'literatura artística'", en *Revista Criterios* número 31 (pp.237-257), La Habana, Junio de 1994.

LUHMANN, NIKLAS: "Complejidad y sentido", en *Complejidad y modernidad: de la unidad a la diferencia*, Trotta, Madrid, 1998.

MCLUHAN, M. Y POWERS, B.R.: *La Aldea Global*, Gedisa, Barcelona, 1990.

MARTÍNEZ BONATI, FÉLIX: *La estructura de la obra literaria. Una investigación de filosofía del lenguaje y estética* [1960], Seix Barral, Barcelona, 1972.

MARTÍNEZ BONATI, FÉLIX: *El Quijote y la poética de la novela*, Universitaria, Santiago de Chile, 2004.

MARAVALL, JOSÉ ANTONIO: *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona, 2000.

MARX, K. Y ENGELS, F.: *Manifiesto del Partido Comunista*, Editorial Progreso, Moscú 1981.

MENTON, SEYMOUR: *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

MENTON, SEYMOUR: *Historia verdadera del realismo mágico*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999.

MISSANA, SERGIO: *La máquina de pensar de Borges*, Lom, Santiago de Chile, 2003.

MOULIN CIVIL, FRANCOISE: "Invención y epifanía del neobarroco: excesos, desbordamientos, reverberaciones", en *Obra Completa de Severo Sarduy*, Tomo II. Gustavo Guerrero-Francois Wahl (coordinadores), Sudamericana, Madrid, 1999.

MURILLO, FERNANDO: *Andrés Bello*, Quórum, Madrid, 1987.

NIETZSCHE, FRIEDRICH: "Sobre la utilidad y desventaja de la ciencia histórica para la vida" [1874], en *Nietzsche* (traducciones de Joan B. Llinares Chover y Germán Meléndez Acuña), Península, Barcelona, 1988.

NIETZSCHE, FRIEDRICH: *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 2000.

NIETZSCHE, FRIEDRICH: "Sobre verdad y mentira en sentido extramoral", en *Nietzsche*, Antología de Joan B. Llinares Chover, Península, Barcelona, 1988.

O'GORMAN, EDMUNDO: *La invención de América*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.

PARDO, JOSÉ LUÍS: *Estructuralismo y ciencias humanas*, Akal, Barcelona, 2001.

PARKINSON ZAMORA, L.: *Narrar el Apocalipsis. La visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

- PETZOLDT, LEANDER: "Fiestas carnavalescas. Los carnavales en la cultura burguesa a comienzos de la edad moderna", en *La Fiesta. Una historia cultural desde la antigüedad hasta nuestros días*, Uwe Schultz (editor), Alianza, Madrid, 1993.
- PONZIO, AUGUSTO: *La revolución bajtiniana. El pensamiento de Bajtín y la ideología contemporánea*, Cátedra, Madrid, 1998.
- POSSE, ABEL: *Los perros del paraíso*, Lusiada editores, 2001.
- PRIGOGINE, I. E STENGERS, I.: *Entre el tiempo y la eternidad*, Alianza, Madrid, 1994.
- PROMIS, JOSÉ: *La conciencia de la realidad en la literatura española. Siglos XII al XVII*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, s/año.
- PROMIS, JOSÉ: "La desintegración del orden en la novela de José Donoso", en *La Novela Hispanoamericana. Descubrimiento e invención de América* (varios autores), Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1973.
- RADOVIC, C.C.: *¿Por qué ocurrió el Big Bang? El enigma del origen del universo*. Universitaria, Santiago de Chile, 2005.
- RECTOR, MÓNICA: "El código y el mensaje del carnaval: Escolas-de-samba", en *¡Carnavall!*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- ROBBE-GRILLET, ALAIN: *Por una novela nueva*, Seix Barral, Barcelona, 1965.
- RODRÍGUEZ C., ALBERTO: *Literaturas prehispánicas e historia literaria en Hispanoamérica*, Universidad de los Andes, Facultad de Humanidades y educación, Instituto de Investigaciones literarias "Gonzalo Picon Febres", Mérida 1988.
- RODRÍGUEZ MONROY, A.: "Bajtín y el deseo del otro: lenguaje, cultura y espacio de la ética", en *Bajtín y sus apócrifos* (Iris M. Zavala coord.), Anthropos en coedición con la Universidad de Puerto Rico, Barcelona, 1996.
- RODRÍGUEZ RUIZ, D.: *Barroco e Ilustración en Europa*, volumen 33 de la Historia del Arte, Informaciones y Revistas, publicación del Grupo 16, Madrid, 1989.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, E.: "Las metamorfosis del texto", en *Severo Sarduy*, varios autores, Espiral / Fundamentos, Madrid, 1976.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, E.: "Carnaval / Antropofagia / Parodia", *Revista Iberoamericana*, v. 45, número 108-109, julio-diciembre, 1979, pp. 401-412.
- ROJO, GRINOR: *Diez tesis sobre la crítica*, Lom, Santiago de Chile, 2001.
- SABATO, ERNESTO: *El escritor y sus fantasmas*, Seix Barral, Barcelona, 1981.
- SCHATZMAN, EVRY: LA EXPANSIÓN DEL UNIVERSO, Akal, Madrid, 1991.
- SCHNEIDER, NORBERT: *Naturaleza Muerta. Apariencia real y sentido alegórico de las cosas. La naturaleza muerta en la edad moderna temprana*, Taschen, Colonia, 2003.
- SHKLOVSKI, V.: "El arte como artificio", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, México, 1991.
- SILVESTRINI, VITTORIO: *Qué es la entropía*, Norma, Bogotá, Colombia, 2000.
- TAUBE, KARL: *Mitos Aztecas y Mayas*, Akal, Madrid, 1996.
- THOMAS, EDUARDO: "Perspectiva apocalíptica y viaje en dos novelas de mediados y fin de siglo: Yáñez y Aridjis", en *Revista de Humanidades de la Universidad Nacional Andrés Bello* (19-28), octubre de 1998.
- TINIANOV, J.: "Sobre la evolución literaria", en *TEORÍA DE LA LITERATURA DE LOS FORMALISTAS RUSOS*, Siglo XXI, México, 1991.
- TODOROV, TZVETAN: "La noción de literatura", en *Los géneros del discurso* (pp. 11-25), Monte Avila Latinoamericana, Caracas 1996.
- TODOROV, TZVETAN: *Introducción a la literatura fantástica*, Premiá, tercera edición, México, 1987.
- TODOROV, TZVETAN y DUCROT, O.: *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1974.
- TORRES, LUIS A.: *Discurso Indeterminado / Discurso Obsceno (El obsceno pájaro de la noche de José Donoso)*, Ediciones LAR, Concepción, 2001.
- ULLOA, L. A. y ULLOA, J. C.: "La obsesión del cuerpo en la obra de Severo Sarduy", en *Obra Completa*, Tomo II. Severo Sarduy.
- VEGA, MARÍA JOSÉ: "Introducción a la literatura hipertextual", en *Literatura hipertextual y teoría literaria* (M. José Vega ed.), Marenstrum, Madrid, 2003.
- VILA-MATAS, ENRIQUE: *El mal de Montano*, Anagrama, Barcelona, 2002.
- VOLTAIRE: *Cándido o el optimismo*, Orbis, Buenos Aires, 1984.
- WHITE, HAYDEN: *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1998.
- WHITE, HAYDEN: *El texto histórico como artefacto literario [1978-1999]*, Paidós, 2003.

ZAVALA, IRIS: "El cannon y la escritura en Latinoamérica" en *Casa de las Américas* número 212 (pp.33-40), Septiembre de 1988.

Índice

Presentación	
El fin del arte y el arte del fin	9
Primera parte:	
Estética narrativa del sujeto moderno	23
I. La condición estética de la subjetividad moderna	25
1. Pienso, luego... estoy perdido	25
2. El sujeto de la ficción	35
II. Novela y modernidad	45
1. La alteridad especular como recurso	45
2. El ingreso alienado en el mundo	50
3. La mascarada del lenguaje	56
III. La comprensión dialógica de la novela	65
1. La producción narrativa de la finitud: conciencia y ficción	65
2. La escritura y el sentido	70
3. Escritura y carnavalización	75
Segunda parte	
Temporalidad y sentido	83
I. Barroco y carnaval: tiempo circular y tiempo lineal	85
1. La "dialéctica" regeneradora de la naturaleza	85
2. Tiempo y transgresión	100
3. Juego y acontecimiento	104
4. La muerte: la individualidad fantasmática	110
5. El estatuto de la imagen (barroca) en la obturación del paso entre lo profano y lo sagrado	116
II. Barroco, modernidad y melancolía	123
1. Una poética del agotamiento	123
2. La perversión de lo clásico	131
3. Lenguaje y alteridad	137

Tercera parte			
Barroco europeo: la manifestación sensible de la trascendencia	141		
I. Giambattista Vico: imaginación e historia	143		
II. Eugenio d'Ors: Barroco y naturaleza	157		
III. Walter Benjamin: alegoría y melancolía	175		
IV. Gilles Deleuze: la trascendencia en la inmanencia	193		
X Cuarta parte			
Barroco y neobarroco	205		
I. Barroco y neobarroco	207		
1. Autoconciencia y "manera"	207		
2. Una nota sobre el Barroco católico: economía de la expresión	210		
3. El significante seductor	218		
4. La teatralización del mundo	220		
5. El concepto de Neobarroco	225		
Quinta parte			
La literatura llega "después"	235		
I. Latinoamérica y la emergencia de lo literario	237		
1. Sobre el concepto de "literatura prehispánica": el sentido post del pre	241		
2. Literatura e historicidad "interna"	244		
3. Literatura y ficción	249		
4. La universalidad de la literatura	256		
5. Literatura hispanoamericana: un momento en la reflexividad constitutiva de la literatura	260		
II. Lo neobarroco y lo imposible verosímil			
Una lectura de <i>Viaje a la semilla</i> de Carpentier	265		
III. Borges y el barroco	277		
Sexta parte			
Posmodernidad y neobarroco: Calabrese y Sarduy	293		
I. Posmodernidad y neobarroco: Calabrese y Sarduy	295		
		1. El orden de la experiencia	298
		2. Calabrese: tender al límite	309
		3. Sarduy: la expansión del universo significante	319
Séptima parte			
Neobarroco hispanoamericano: cuatro poéticas	329		
I. Poética del apocalipsis			
<i>La leyenda de los soles</i> de Homero Aridjis	331		
1. La catástrofe del paisaje	334		
2. El cuerpo del deseo	341		
3. El tiempo del fin del tiempo	345		
II. Melancolía neobarroca			
<i>Farabeuf</i> de Salvador Elizondo	353		
1. La disciplina de la contemplación	353		
2. El olvido del instante	359		
3. Lucidez y melancolía	364		
4. Proliferación y profanación del signo	368		
5. El fin del espectáculo	371		
III. Cuerpo y escritura			
<i>Cobra</i> , de Severo Sarduy	375		
1. El cuerpo y la variación infinita	376		
2. Buscando una salida	385		
3. Los planos del universo	389		
IV. La conciencia desdichada en			
<i>El obsceno pájaro de la noche</i>	395		
1. Alienación y obscenidad	395		
2. El tiempo del Detritus: finitud sin muerte	402		
3. La reparación de la brecha del mundo	410		
4. El cuerpo como umbral de la experiencia y su rendimiento en el plano significante	417		
5. El imbunche: una poética paranoica	425		
Escritura y temporalidad			
[a modo de conclusión]	431		
Bibliografía	447		