



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
ESCUELA DE POSGRADO

## **DUPLICACIÓN Y PROFANACIÓN:**

**Operaciones de la referencialidad.**

*Prolegómenos para una discusión.*

TESIS PARA OPAR AL GRADO DE MAGÍSTER EN LITERATURA

Camilo Retamales V.

Profesora guía: Luz Ángela Martínez

Santiago de Chile, año 2015.

## ÍNDICE

|  |    |
|--|----|
| Introducción: Referencialidad y esquema operatorio. Mecanismos de producción de efectos de trascendencia. Hacia un concepto de simulacro. Inversión del platonismo. Duplicación y profanación. _____ | 3  |
| “Lo posible en la infinidad” _____   | 23 |
| “La causalidad acrónica” _____   | 33 |
| Dos Narraciones _____  | 40 |
| Nocturno de Chile _____  | 41 |
| Evita Vive _____   | 54 |
| Consideraciones finales _____  | 66 |
| Bibliografía _____   | 69 |

# INTRODUCCIÓN

## I. *Referencialidad y esquema operatorio*

En el presente trabajo me propongo demostrar la existencia de dos operaciones de la referencialidad. La elaboración conceptual de dichas operaciones parte de la discusión teórica que tiene como base la obra ensayística de José Lezama Lima<sup>1</sup> y Severo Sarduy, en tanto ambos autores han sabido problematizar las complejas relaciones entre las producciones simbólicas y el orden extratextual (lo que comúnmente se llama “realidad”, “referente”, “contexto histórico”, etc.). A su vez, lo que en el título de este trabajo se denomina <<referencialidad>> puede ser comprendido siguiendo, al menos, dos direcciones *extremas*: por una parte, la de una clara distinción de la referencia respecto a sus manifestaciones en el lenguaje, y, por otra, la de una tendencia a confundirlas<sup>2</sup>. Un ejemplo del primer caso nos lo ofrece la “referencia” (*Bedeutung*<sup>3</sup>) conceptualizada por Gottlob Frege (“Sobre sentido y referencia”<sup>4</sup>), como “lo designado” o el objeto determinado que encuentra en los signos “un modo de darse”. Lo importante de esta operación es la autonomización tanto del ámbito de la referencia (también llamada “valor veritativo”) como el del sentido, de tal forma que puede haber sentido sin referencia<sup>5</sup>. La

---

<sup>1</sup> Considerando la proliferación de colecciones en las que se han difundido los ensayos de José Lezama Lima, he optado por citar el nombre del ensayo, directamente, y especificar en una nota al pie la colección de referencia.

<sup>2</sup> Con esta división he querido simplificar un problema cuya extensión es tan enorme como la historia del pensamiento lingüístico y filosófico occidental. Procedo de esta forma con el objeto de introducirme de lleno en el concepto de *referencialidad* que se manejará en este trabajo y cuya orientación debe entenderse en el marco de un esquema operatorio de análisis de textos, si bien no desconozco los múltiples enfoques que preceden al de Frege y lo suceden: desde las distinciones entre *significatio* y *suppositio* en la escolástica medieval, las relaciones entre palabra e idea en la *Lógica* de Port Royal, la diferencia entre *denotación* y *connotación* en Stuart Mill, las críticas de Russell a Frege y Meinong en su célebre *On denoting* (1905), las investigaciones del Círculo de Viena, el antidescriptivismo de Kripke, etc. Dado que este trabajo problematiza las relaciones entre texto y referencialidad, la mención a Frege suscribe implícitamente las palabras de Michael Dummett, quien le atribuye, de forma análoga al giro cartesiano que supuso hacer de la pregunta por el conocimiento el pilar del quehacer filosófico, el haber hecho de la pregunta por el lenguaje el pilar filosófico de toda una época... “By doing this, he effected a revolution in philosophy as great as the similar revolution previously effected by Descartes (...) We can, therefore, date a whole epoch in philosophy as beginning with the work of Frege, just as we can do with Descartes” (669).

<sup>3</sup> Literalmente “significado”, aunque la mayoría de las traducciones de la obra de Frege, y sus comentaristas, lo han entendido como “referencia” o “denotación”. Yo empleo “referencia” tal como aparece en la edición citada, traducida por Ulises Moulines.

<sup>4</sup> En *Estudios sobre semántica*. Ariel, Barcelona, 1984.

<sup>5</sup> Véase la reflexión en torno al nombre “Ulises” en el ensayo citado.

referencia es exterior a los signos en la medida que es “lo designado” por ellos, en otras palabras, el “modo de darse” de la referencia no es el objeto mismo de la referencia. A su vez, el “modo de darse” o “sentido” no es una representación (*Vorstellung*)<sup>6</sup>; se parece a lo que más adelante veremos como el concepto de *imagen* en Bergson. Por ahora, apuntemos que este pensamiento de la referencia ya contiene *in nuce* la posibilidad de una conceptualización “inmanente” del sentido (y de la referencia).

La segunda dirección podría ilustrarse con un pensamiento que considere la referencialidad como un signo más en la cadena del lenguaje, no existiendo un estatuto de trascendencia asegurado por una <<identidad>> extralingüística designada u objeto al que los signos se refieran. Este sería un concepto propio de lo que Jameson denomina “esa multitud de post-estructurales y post-marxismos contemporáneos”, y que Néstor Kohan, por citar un ejemplo, distingue como una de las vertientes del posesstructuralismo<sup>7</sup>. El concepto que manejaré en estas páginas no se identifica con ninguno de los mencionados, aunque los asume, y se puede precisar como sigue: la <<referencialidad>> designa aquella propiedad del lenguaje capaz de generar un efecto de trascendencia que pertenece a los signos. De forma similar a la noción de lo Real que para Lacan corresponde a “lo estrictamente impensable” (Lacan, *Seminario 22*), es decir, aquello que “resiste absolutamente la simbolización” (Lacan, *Los escritos técnicos de Freud*)<sup>8</sup>. Que el destino de la referencialidad sea impensable o inalcanzable no significa que no exista, sino que es una “causa ausente”, inaccesible “salvo en forma textual”, esto es, que nuestro conocimiento de ella “pasa necesariamente por su previa textualización” (Jameson, *Escritos de cultura*):

---

<sup>6</sup> “La referencia de un nombre propio es el objeto mismo que designamos con él; la representación que tenemos entonces es totalmente subjetiva; entre ambas se halla el sentido, que ciertamente ya no es subjetivo como la representación pero, con todo, tampoco es el objeto mismo” (Véase óp. cit.).

<sup>7</sup> Véase *Nuestro Marx* (2011), edición virtual en [www.rebellion.org](http://www.rebellion.org). En esta vertiente menciona la obra de Jacques Derrida. Otra variante de este fenómeno puede ser la que atribuye el esloveno Slavoj Žižek a la tesis de Paul de Man del desencuentro fundamental entre mundo y mente. Dado que no existe lenguaje privilegiado para acceder directamente a la realidad, toda naturalización del lenguaje es ideológica (esta tesis sigue el camino trazado por la reflexión barthesiana en *Mitologías*). A partir de esta tesis, lo único que queda es asumir la postura deconstructivista del crítico cuya conciencia ideológica le haría capaz de desmontar las operaciones naturalizantes de los discursos. Además, trae como consecuencia la sospecha y hasta la incapacidad del sujeto de referirse a la realidad con una mínima garantía de “objetividad”. Otro ejemplo de esto nos lo ofrecen las tesis de los sociólogos Barry Hindess y Paul Hirst, que Žižek critica como expresiones de un *empirismo invertido* de corte sausseriano (Véase *Ideología: una introducción*, p. 251-257).

<sup>8</sup> Una idea similar expresa Roland Barthes en su famosa *Lección Inaugural* de 1977 cuando habla de la “segunda fuerza de la literatura” llamada *Mimesis* o “fuerza de representación”, donde se exhibe la “inadecuación fundamental del lenguaje y de lo real” (128).

No tenemos que argumentar la realidad de la historia: la necesidad lo hace por nosotros. Esa historia –la <<causa ausente>> de Althusser, <<lo Real>> de Lacan- no es un texto, pues es fundamentalmente no-narrativa y no representacional; lo que puede añadirse, sin embargo, es la advertencia de que la historia nos es inaccesible excepto en forma textual, o en otras palabras, que solo se la puede abordar por la vía de una previa (re)textualización (Jameson 66).

A partir de estas reflexiones, el presente trabajo postula la existencia de dos operaciones que determinan el funcionamiento de la referencialidad en las obras *Evita Vive* de Néstor Perlongher y *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño. El que dichas operaciones puedan ser leídas a partir de la discusión teórica en torno a la obra de Lezama Lima y Sarduy (y del fenómeno “Barroco” y “Neobarroco”), no presupone una relación excluyente. En lugar de eso, la lectura de las operaciones se hará *con* o *al lado de* las iluminaciones arrojadas por el debate teórico. De este modo <<duplicación>> y <<profanación>> constituyen un esfuerzo inspirado en la tarea de “reducir a un esquema operatorio”, acometida por Severo Sarduy – en este caso, como se sabe, referida a la problemática del “concepto de barroco”- en su ensayo de 1972, *El Barroco y el Neobarroco*

Más que ampliar, metonimización irrefrenable, el concepto de barroco, nos interesaría, al contrario, restringirlo, reducirlo a un esquema operatorio preciso, que no dejara intersticios, que no permitiera el abuso o el desenfado terminológico de que esta noción ha sufrido recientemente y muy especialmente entre nosotros, sino que codificara, en la medida de lo posible, la pertinencia de su aplicación al arte latinoamericano actual (Sarduy, 168).

## II. <<Mecanismos de producción de efectos de trascendencia>>

En su ensayo, Severo Sarduy identifica rasgos básicos de “lo barroco” que servirán de base para nuestra discusión en torno a la <<imagen>> como simulacro y a su relación con la referencialidad como efecto de trascendencia.

Comencemos señalando que la semiología del barroco latinoamericano que se propone describir el escritor cubano parte desde lo que el crítico Jean Rousset, en sus estudios sobre la literatura barroca francesa, denominó <<artificialización>>. Este proceso está en la raíz de lo que Sarduy llamará la <<irrisión de la naturaleza>> y que se aleja definitivamente del concepto dorsiano del barroco como celebración de la naturaleza. La artificialización es el “proceso de enmascaramiento, de involucimiento progresivo, de irrisión” (Sarduy, 1972) de que es objeto la naturaleza, entendida esta como <<lo primigenio>> dorsiano, además, la artificialización pone el acento en la elaboración del lenguaje y en las operaciones necesarias para desmontarlo. El modelo literario que invoca Sarduy para ilustrar este concepto es el de Góngora, y la operación crítica que envuelve es lo que Chomsky denominó <<metametacomentario>>, el que consiste en un desciframiento sobre un nivel ya elaborado de lenguaje, como el que lleva a cabo Dámaso Alonso con su versión en prosa de *Las Soledades*. No podemos dejar de oír debajo de esta formulación, la interpretación lezamiana de la famosa frase de Pascal, en su ensayo de 1956 <<como la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza>> (Lezama Lima, *Pascal y la poesía*). Digo “interpretación” porque el poeta cubano recurre aquí a su acostumbrada estrategia de transformar las fuentes, lo que de ninguna manera constituye una falta sino, en todo caso, una apuesta (“pues el original se invenciona sus citas”, nos dice en *La imagen histórica*, 1959). Frente a la frase de Pascal “La vraie nature étant perdue, tout devient sa nature. Comme le véritable bien étant perdu, tout devient son véritable bien”<sup>9</sup> (*Pensées*, 1976), marcada por la reflexión en torno a la pérdida de la gracia primera y la desesperada búsqueda de un sustituto terrenal que llene “el abismo infinito”, Lezama extrae una

---

<sup>9</sup> “Al estar perdida la verdadera naturaleza, todo se vuelve su naturaleza. Como se ha perdido el auténtico bien, todo se vuelve su auténtico bien”. La traducción es mía.

“terrible fuerza afirmativa” que resume con estas palabras en su texto de 1968, *Confluencias*:

En esa dimensión no me canso de repetir la frase de Pascal que fue una revelación para mí, <<como la verdadera naturaleza se ha perdido, todo puede ser naturaleza>>; la terrible fuerza afirmativa de esa frase, me decidió a colocar la imagen en el sitio de la naturaleza perdida, de esa manera, frente al determinismo de la naturaleza, el hombre responde con el total arbitrio de la imagen. Y frente al pesimismo de la naturaleza perdida, la invencible alegría en el hombre de la imagen reconstruida. (En *La cantidad hechizada*, 441-442).

Tenemos pues que la apropiación de la frase del filósofo francés va en la dirección de superar el “pesimismo de la naturaleza perdida”, característico de la cosmovisión cristiana europea. Por eso, como bien lo señala la investigadora Luz Ángela Martínez, para entender el concepto de <<sobrenaturaleza>> desarrollado por Lezama Lima, debemos remontarnos fundamentalmente al imaginario precolombino y a la figura del Cemí<sup>10</sup>, la que comprende “la idea plástica de un dios siempre diferente en su aparición sensible” (Martínez 252). La concepción antidualista de una divinidad relacionada íntimamente con el hombre y la naturaleza, presentizada en ella, propia del sujeto precolombino, y que causó escándalo en el europeo (testimonio de esto es la obra de Gonzalo Fernández de Oviedo, que conoció Lezama), provoca, en cambio, la “apetencia” del cubano:

(...) ni el catolicismo ni el protestantismo conciben la mixtura inmanente divinidad-materia con que lo precolombino y el pensamiento lezamiano sacralizan la naturaleza. Para constatar que la respuesta de Lezama Lima tiene otro impulso, solo piénsese ¿qué tiene que ver la ética del trabajo y/o producción ejercida tiránicamente sobre la naturaleza con su identificación divina? ¿O la concepción del “cuerpo” como pecado, con la idea de la encarnación múltiple de la divinidad en los cuerpos de los sacerdotes-Cemís? Definitivamente, nada. La diferencia se encuentra irreducible en la

---

<sup>10</sup> De acuerdo a la definición de José Juan Arrom, aparecida en la edición crítica de *Paradiso* y recogida por Luz A. Martínez en la obra citada: “palabra taína que designa tanto a los dioses como a las imágenes que los representaban”.

base de las dos cosmovisiones: en el relato judeocristiano, de donde se desprenden católicos y protestantes, la naturaleza es entregada como un bien-enemigo al dominio del hombre; del otro lado, el precolombino no concibe la naturaleza como una posesión, sino como el espacio de presentización de lo divino. Claramente, todo el sistema poético de Lezama Lima involucra la última de estas concepciones (Martínez 257).

Podemos ver que el concepto de <<sobrenaturaleza>> restaura una relación entre la divinidad, la humanidad y la naturaleza, a través de la “penetración de la imagen en la naturaleza” (*Confluencias*, op.cit.). Este “antinaturalismo”, “sobrenaturalismo” o naturaleza *hipertélica*<sup>11</sup> del Barroco Americano que, como se ha venido diciendo, no consiste en rechazar la naturaleza sino en comprenderla y reapropiarla desde un horizonte precolombino, antidualista y antiplatónico, permite a Martínez, además de otros elementos, establecer una línea de continuidad entre las distintas expresiones del Barroco en nuestro continente, en donde el proceso de la <<artificialización>> juega el rol de “rasgo básico del Barroco indiano tanto como del Neobarroco latinoamericano actual”, gestado en el “quiebre epistemológico del (siglo) XVI” (Martínez 287). De este modo, es correcto leer el proceso señalado por Sarduy, siguiendo el camino abierto por la “fuerza afirmativa” de la *sobrenaturaleza* lezamiana, como una “herencia” de Lezama Lima y de la cosmovisión precolombina.

Junto con la <<artificialización>> y sus mecanismos<sup>12</sup>, la operación de la <<parodia >> es otro de los elementos definitorios de lo Barroco para Sarduy, cuyo fundamento es la práctica cultural del *carnaval*, definido a partir de los estudios de Mijail Bajtín como el espectáculo “en que se multiplican las confusiones y profanaciones, la excentricidad y la ambivalencia, y cuya acción central es una coronación paródica, es decir, una apoteosis que esconde una irrisión” (op. cit. 175). Pareciera que Sarduy maneja implícitamente dos conceptos de parodia: por un lado, un concepto estricto según el cual la obra barroca es “la desfiguración de una obra anterior” y, por otro lado, un concepto amplio que involucra la

---

<sup>11</sup> Del griego *hyper* “más allá”, “sobre”, “por encima de” y *telos* “fin”, “límite”, es decir, “lo que va más allá de su finalidad”. Lezama la utiliza con este significado en distintos ensayos.

<sup>12</sup> Sustitución, proliferación y condensación (Severo Sarduy, *El Barroco y el Neobarroco*).



decodificación de unidades textuales *en filigrana* o <<gramas>><sup>13</sup>, intertextuales o intratextuales.

En el marco del <<esquema operatorio>> que este trabajo tiene como horizonte, y con el propósito de aprovechar en un contexto diferente los conceptos que venimos revisando, junto a los mecanismos de producción de significantes barrocos (*artificialización*), y a aquellos que permiten la decodificación de unidades textuales en filigrana (*parodia*), propongo pensar los mecanismos de producción de efectos de trascendencia (*referencialidad*).

### III. Hacia un concepto de <<simulacro>>

El concepto de <<imagen>> que subyace a estos mecanismos es lo que, desde la lectura de Sarduy, denominaremos <<simulacro>>, nutrido por la elaboración que hace de él Gilles Deleuze, autor leído por el cubano, y que en mi opinión nos ofrece una valiosa perspectiva para comprender lo que Martínez llama en su estudio: “la cuestión del Ser” como rasgo distintivo del Neobarroco respecto al Barroco europeo, además de su carácter “antiplatónico” (este último transversal al desarrollo del Barroco americano).

Pero ninguna reflexión en torno al concepto de <<imagen>> en el arte latinoamericano contemporáneo puede prescindir del lugar que le asigna en su obra José Lezama Lima, tal vez el más atrevido entre los de nuestra América. En su ensayo de 1948 *Las imágenes posibles*, se puede leer lo siguiente:

La imagen como un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como la última de las historias posibles. El hecho mismo de su aproximación indisoluble, en los textos, de imagen y semejanza, marca su poder díscolo (...) pues cuanto más nos

---

<sup>13</sup> Concepto que Severo Sarduy toma de Julia Kristeva, quien a su vez lo toma de Jacques Derrida. En palabras de Kristeva “el <<grama>> es tanto una estructura como un movimiento (...) es el juego sistemático de las diferencias” (*El lenguaje, ese desconocido*), es decir, el <<grama>> (y así lo es para Derrida), a diferencia del *signo* saussuriano, no se deja pensar bajo la dicotomía logocéntrica de presencia/ausencia.

acerquemos a un objeto o a los recursos intocables del aire, derivaremos con más grotesca precisión que es un imposible, una ruptura sin nemósine de lo anterior (En *El reino de la imagen* 218).

En las primeras líneas de este fragmento, asistimos a un pensamiento sobre la imagen que nos introduce en las coordenadas de cierta ontología, por la plenitud de *ser* que se le atribuye y la totalización del devenir histórico a partir de ella, de *su* relato. En este sentido, la relación de imagen- semejanza y “lo imposible” como ruptura, nos introduce en el intento por pensar la imagen más allá de la representación, esto es, divorciada de la autoridad jerárquica que la remite hacia un “modelo”, intento ya concebido por Henri Bergson, cuya obra conoció Lezama, y expresado en *Materia y Memoria*:

...es falso reducir la materia a la representación que tenemos de ella, falso también hacer de ella una cosa que produciría en nosotros representaciones pero que sería de otra naturaleza que estas. La materia, para nosotros, es un conjunto de <<imágenes>>. Y por <<imagen>> entendemos una cierta existencia que es más que lo que el idealista llama una representación, pero menos que lo que el realista llama una cosa, una existencia situada a medio camino entre la <<cosa>> y la <<representación>> (Bergson 27-28)

Las rivalidades entre imagen y modelo, Idea y copia, se pueden rastrear hasta el Barroco americano del siglo XVII, como observa Martínez a partir del análisis de las obras de Hernando Domínguez Camargo y sor Juana Inés de la Cruz, en el estudio citado. Sin duda, como se ha señalado, en esta “rivalidad” se juega una particular recepción de la filosofía platónica y del neoplatonismo florentino, que derivará en su inversión. Por otro lado, la tradición filosófica escolástica nearistotélica que Lezama también incorporó, con su planteamiento de la <<forma universal>> cuya intelección es posible a partir de imágenes sensibles, suscita ecos en su teoría de la imagen, reforzando la preeminencia de la adquisición de un conocimiento en tanto “revelación encarnada” a través de la mediación de la imagen, donde esta será entendida como “forma en devenir” (*La expresión americana*) y cuyo horizonte estará marcado por “la más grande imagen que tal vez pueda

existir, la resurrección” (*La dignidad de la poesía*). La <<visión beatífica>> de Santo Tomás será el culmen de la “red de coordenadas en la poesía que llevan al hombre a la visión de la gloria, a la resurrección” (*Preludio a las eras imaginarias*<sup>14</sup>).

Podemos ver que en la teoría de la imagen lezamiana confluyen los principales conceptos de su sistema: la <<sobrenaturaleza>> puede ser entendida también como imagen de una naturaleza hipertélica. La imagen, sin embargo, no es “una cosa”, podemos pensarla en cambio como una “mentira primera” (op. cit. 28), reflexión cuyo asidero está en la recuperación que realiza el poeta cubano del pensamiento del filósofo napolitano Giambattista Vico y su concepto de “verdad poética” (Vico 1995). Lezama Lima sigue acá una dirección deliberadamente anticartesiana, que tiene su máxima expresión en la apropiación del “argumento hiperbólico” o “duda hiperbólica” (también conocida como la duda del “genio maligno”), no para fortalecer el estatuto del *cogito* racional, sino precisamente para demostrar la centralidad de la imaginación poética en la manera de percibir y comprender el mundo... “Luego la poesía y su creación, necesitaban desde su inicio la prueba hiperbólica, y nos encontramos con que esa mentira toma peso y se justifica en esa prueba hiperbólica” (*Las imágenes posibles* 226). De este modo, la mentira producida por la imaginación poética adquiere una autonomía que la sustrae de toda necesidad de validación según una Idea de <<verdad>> que le vendría impuesta desde afuera: “Las asociaciones posibles han creado una mentira que es la poética verdad realizada y aprovecha un potencial verificable que se libera de la verificación” (224).

La mentira como una <<poética verdad realizada>> fue, en cierta medida, el programa filosófico de Friedrich Nietzsche. Las tesis vertidas en su ensayo *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (escrito en 1873 y publicado de forma póstuma en 1903) están en directa consonancia con las ideas que hemos manejado hasta ahora:

¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un

---

<sup>14</sup> En *La cantidad hechizada*, p. 21.

prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible (Nietzsche 25)

De esta situación, el *hombre intuitivo* extrae una fuerza afirmativa similar a la que hacía referencia el poeta cubano más arriba, dado que... “El intelecto, ese maestro del fingir, se encuentra libre y relevado de su esclavitud habitual. (...) Jamás es tan exuberante, tan rico, tan soberbio, tan ágil y tan audaz: poseído de placer creador, arroja las metáforas sin orden alguno y remueve los mojones de las abstracciones” (Nietzsche 35). Esta “potencia de lo falso” que el filósofo alemán explora a lo largo de su obra, lo lleva a realizar la siguiente observación: “Mi filosofía es un platonismo invertido: cuanto más se aleja de la realidad verdadera, se torna más pura, más bella y mejor. Vivir en la ilusión como el ideal” (citado en *Sobre verdad y mentira...* 82).

### **III.a Inversión del platonismo**

Siguiendo el camino de la <<inversión del platonismo>> enunciada por Nietzsche, el filósofo francés Gilles Deleuze abordará las posibilidades que ofrece el concepto de <<simulacro>> en la filosofía de Platón, para pensar las imágenes y las diferencias.

En su libro de 1969 *Lógica del sentido*, se incluye un anexo titulado *Simulacro y filosofía antigua*, donde afirma, refiriéndose al diálogo platónico *El Sofista*, lo siguiente:

...puede que el final de *El Sofista* contenga la aventura más extraordinaria del platonismo: a fuerza de buscar por el lado del simulacro y asomarse hacia su abismo, Platón, en el fulgor repentino de un instante, descubre que este no es simplemente una copia falsa, sino que pone en cuestión las nociones mismas de copia... y de modelo. (257)

Deleuze toma el concepto de <<simulacro>>, (fundamentalmente desde el diálogo citado,) concepto que tiene una presencia marginal en el pensamiento platónico (también aparece en *República*), y cuya elaboración obedece a la necesidad de clasificar las técnicas de producción de imágenes (el sofista es aquél que produce imágenes discursivas o simulacros de la verdad): por un lado están las *copias* – *íconos* y, por el otro, los *simulacros* – *fantasmas*<sup>15</sup>.

La tesis de Deleuze es que el problema que motiva la dialéctica platónica no es distinguir la Idea de sus copias, el mundo inteligible del sensible, sino diferenciar entre buenas y malas copias, íconos y simulacros: “se trata de asegurar el triunfo de las copias sobre los simulacros” (op. cit. 258). Ya en *Diferencia y repetición* (1968) lo enunciaba de la siguiente forma:

La distinción modelo – copia no está más que para fundar y aplicar la distinción copia – simulacro; pues las copias están justificadas, salvadas, seleccionadas, en nombre de la identidad del modelo, y gracias a su semejanza interior con ese modelo ideal. La noción de modelo no interviene para oponerse al mundo de las imágenes en su conjunto, sino para seleccionar las buenas imágenes, las que se parecen desde adentro, los íconos, y eliminar las malas, los simulacros. Todo el platonismo está construido sobre esta voluntad de ahuyentar los fantasmas o simulacros, identificados con el sofista mismo, ese diablo, ese insinuador o simulador, ese falso pretendiente siempre disfrazado y desplazado. (2002, 196-197)

Para Deleuze el platonismo señala un dominio que el devenir de la filosofía hará suyo: “el ámbito de la representación lleno de copias-íconos”, relación intrínseca a “lo Mismo, en el sentido en que Platón dice que la Justicia no es otra cosa que justa, la Valentía, valiente, etc.” (1994, 260). Sin embargo, afirma Deleuze que no es Platón quien despliega el ámbito de la representación en su forma acabada, sino Aristóteles, mientras que aquel se limita a fundarlo, delimitarlo. Esto es así porque, a su vez, Platón entrega las herramientas para

---

<sup>15</sup> Para el diálogo *Sofista*, utilizo la edición Gredos, 1992. Véase las páginas 379-381.

pensar un concepto positivo de la diferencia<sup>16</sup>, autónomo y sin dependencia de la identidad de lo Mismo. El simulacro, entonces, se caracteriza por participar de lo diferente (*tò héteron*):

El simulacro se construye sobre una disparidad, sobre una diferencia; interioriza una disimilitud. Es por lo que, incluso, no podemos definirlo en relación con el modelo que se impone a las copias, modelo de lo Mismo del que deriva la semejanza de las copias. Si el simulacro tiene aún un modelo, es un modelo diferente, un modelo de lo Otro, del que deriva una desemejanza interiorizada (op. cit. 259).

No es extraño pues que Severo Sarduy tenga presente la obra de Deleuze en su libro *La simulación* (1982), publicado originalmente en francés bajo el nombre de *La doublure* (1981), en el que, para caracterizar la actividad o técnica de producción de imágenes propia del simulador diferenciándola del copista, acude también a *El Sofista* (380):

El que copia, primera forma de mimetismo, reproduce, del modelo, las proporciones exactas y reviste cada parte del color adecuado. Pero cuando se trata de modelar o de pintar una obra de gran talla surgen las dificultades: si se reproducen las proporciones verdaderas, las partes superiores nos parecen demasiado pequeñas y las inferiores demasiado grandes, ya que vemos unas de cerca y otras de lejos. Se emplean entonces las proporciones que "dan la ilusión" al modelo: se trata del simulacro (1982, 17-18).

Más abajo, Sarduy sigue la reflexión de *Lógica del Sentido* para enunciar la relación (o no-relación) del simulacro con la Idea: “Al contrario, los simulacros, <<a lo que pretenden, al objeto, la calidad, etc., pretenden por debajo, bajo cuerda, utilizando una agresión, una insinuación, una subversión, ‘contra el padre’ y sin pasar por la Idea>>” (op. cit. 18). No obstante lo anterior, se puede decir que el cubano maneja más de un concepto de simulacro:

---

<sup>16</sup> Esto lo observamos en el *Sofista* cuando se incluye la “diferencia” como uno de los géneros del discurso: “¿Qué queremos decir realmente como <<mismo>> y con <<diferente>>? ¿Son acaso otros dos géneros, además de los tres primeros, si bien están siempre necesariamente entremezclados con aquéllos, y entonces debe considerarse que ellos son cinco y no tres? (...) La naturaleza de lo diferente debe ser afirmada, entonces, como una quinta forma, junto a las ya escogidas (...) Y diremos que ella atraviesa todas las otras. Cada una ellas, en efecto, es diferente de las demás, pero no por su propia naturaleza, sino porque participa de la forma de lo diferente” (Platón, 438-440).

“sería cómodo -o cándido- reducir su performance (la de los travestís) al *simple simulacro*” (62), “La copia, y aún más la *copia de la copia*<sup>17</sup>, no hace más que *simular* al objeto modelo y reproduce, como en un acto de escamoteo, su apariencia, su piel” (111), “Esos animales (...) pagan su exceso con la vida. Hipertélicos: han ido más allá de sus fines, como si una impulsión letal de suplemento, de simulacro y de fasto (...) estuviera, desde el origen y marcada ya por la desmesura, cifrada en su naturaleza” (55).

No estaremos en desacuerdo ciertamente con el hecho de que Sarduy reúna en este último ejemplo el concepto lezamiano de “hipertelia” y el concepto de simulacro: feliz encuentro. Tampoco en lo que denomina “impulsión letal” o, en otra parte, “pulsión de simulacro” (27) y “pulsión de simulación” (8): entenderemos con él que el concepto de simulación/simulacro que busca instalar es complejo y multiforme, así como los fenómenos en los que es susceptible de aplicación, tal como nos advierte en el comienzo de la obra citada:

La *Simulación* conecta, agrupándolos en una misma energía -la pulsión de simulación-, fenómenos disímiles, procedentes de espacios heterogéneos y aparentemente inconexos que van desde lo orgánico hasta lo imaginario, de lo biológico a lo barroco: mimetismo (¿defensivo?) animal, tatuaje, travestismo (¿sexual?) humano, maquillaje, mimikry dress art, anamorfosis, trompe-l'oeil (*La Simulación* 8)

Aunque el ámbito en el que se desenvuelve esta reflexión sea el de la Pintura, esta puede ser entendida como un doble del lenguaje: “Como Góngora, que elabora metáforas de metáforas, y no metáforas del lenguaje informativo directo, Rubens pinta modelos de modelos, figuras al cuadrado” (74). Asimismo, se puede decir que el tema que atraviesa *La Simulación*, y que nos devuelve a lo medular del concepto de simulacro que venimos elucidando, es el problema del doble. La relación del doble -textual- con el uno -efecto de

---

<sup>17</sup> Dice Deleuze acerca de la diferencia entre copia de copia y simulacro: “Si decimos del simulacro que es una copia de copia, ícono infinitamente degradado, una semejanza infinitamente disminuida, dejamos de lado lo esencial: la diferencia de naturaleza entre simulacro y copia, el aspecto por el cual ellos forman las dos mitades de una división. La copia es una imagen dotada de semejanza, el simulacro una imagen sin semejanza” (1994, 259).

trascendencia- es, desde la perspectiva que manejo acá, el objeto central del problema de la referencialidad.

En *La Simulación*, Sarduy es capaz de observar la pulsión de simulación más allá de la esfera de la cultura (ciencia, arte) y situarla al nivel de la naturaleza misma como se ve en sus reflexiones en torno al mimetismo animal a partir del comentario de la obra de Roger Caillois (*Medusa y Cía*, 1960). Los términos en los que se desenvuelve su pensamiento no abandonan el curso de la <<inversión del platonismo>> que, entre otras cosas, supone el abandono de un concepto de “Ser” como forma o Idea trascendente, inteligible y divorciada del mundo sensible, al que solo le queda la proliferación de sus reflejos en tanto copias degradadas. El desafío de lo que con Martínez denominábamos la “cuestión del Ser” es la de concebir un concepto de Ser conforme a la acción subversiva de la filosofía del simulacro en el marco de la inversión del platonismo.

A diferencia de lo que ocurre con el concepto de simulacro desarrollado por Jean Baudrillard, cuyo alcance le hace coextensivo de una filosofía política y ética que no puede menos que parecernos excesiva<sup>18</sup>, el escritor cubano desprende conclusiones completamente opuestas, en la dirección de evaluar las posibilidades de un concepto positivo de simulacro, como <<venganza de la copia sobre el modelo>> (52), y en el despliegue de un *Barroco Furioso*:

No se trata, sin embargo, de recopilar los residuos del barroco fundador, sino -como se produjo en literatura con la obra de José Lezama Lima- de articular los estatutos y

---

<sup>18</sup> Tómese como ejemplo el siguiente comentario respecto al <<trasfondo>> de la guerra de Argelia: “tras la violencia armada, (...) tras este simulacro de lucha a muerte y de despiadado juego mundial, los dos adversarios son fundamentalmente solidarios contra otra cosa (...): las estructuras tribales, comunitarias, precapitalistas, todas las formas de intercambio, de lengua, de organización simbólica, todas las formas anteriores a la socialización racional y terrorista (...) situada en su inmenso objetivo espectacular de muerte no es otra cosa que el encubrimiento de este proceso de racionalización terrorista de lo social, el homicidio por excelencia sobre el que podrá instaurarse el orden social, la socialización, ya sea comunista o capitalista” (*Cultura y simulacro*, p. 70). En otro lugar, sentencia: “La opción política ha muerto, no quedan más que simulacros de conflictos y apuestas cuidadosamente circunscritas” (p. 64). Solidario de un momento de <<caída de los metarrelatos>>, según la expresión de Lyotard, el simulacro de Baudrillard anuncia en el ámbito del análisis de la sociedad de consumo, el fin de las ideologías y del principio de realidad: “Es un principio de simulación que nos rige en lo sucesivo en lugar del antiguo principio de realidad. Las finalidades han desaparecido. Ya no hay ideología, sólo hay simulacros” (*El intercambio simbólico y la muerte*, p. 5).



premisas de un nuevo barroco que al mismo tiempo integraría la evidencia pedagógica de las formas antiguas, su legibilidad, su eficacia informativa, y trataría de atravesarlas, de irradiarlas, de minarlas por su propia parodia, por ese humor y esa intransigencia -con frecuencia culturales- propios de nuestro tiempo.

Ese barroco furioso, impugnador y nuevo no puede surgir más que en las márgenes críticas o violentas de una gran superficie -de lenguaje, ideología o civilización-: en el espacio a la vez lateral y abierto, superpuesto, excéntrico y dialectal de América: borde y denegación, desplazamiento y ruina de la superficie renaciente española, éxodo, trasplante y fin de un lenguaje, de un saber (p. 77)

#### **IV. *Duplicación y Profanación***

Recapitulemos: hemos observado la contigüidad de un pensamiento de la imagen como simulacro, desde la necesidad de concebir un régimen autónomo de la imagen, <<sin pasar por la Idea>>, imagen como <<última de las historias posibles>>. Un concepto de imagen que aprovecha la potencia del *pseudós* nietzscheano y de la <<verdad poética>> de Vico. Al menos dos atributos fundamentales podemos desprender del concepto de simulacro elaborado hasta acá y que trazarán el recorrido de las próximas reflexiones.

Por un lado, el simulacro, en la medida en que niega el orden de la Idea trascendente, es *inmanente*. Esto debe ser entendido en el sentido del siguiente enunciado paradójico: el simulacro *duplica* el modelo. Al decir que “duplica” me refiero a que el simulacro dramatiza el grado cero de una divergencia, en donde modelo y copia no son más que efectos que se atraen y repelen simultáneamente: “El simulacro no es una copia degradada; oculta una potencia positiva que niega *el original, la copia, el modelo y la reproducción*. De las dos series divergentes, al menos, interiorizadas en el simulacro, ninguna puede ser asignada como original, ninguna como copia” (Deleuze 1994, 263). También quiere decir la eliminación del punto de vista privilegiado que asegura la semejanza de las copias-íconos: “Tampoco resulta suficiente invocar un modelo de lo Otro, porque ningún modelo resiste al vértigo del simulacro. Ya no hay punto de vista privilegiado ni objeto común a

todos los puntos de vista” (op. cit.). Finalmente, al ser inmanente, lo que el simulacro simula es, en palabras de Sarduy, la simulación misma:

...el modelo y la copia han entablado una relación de correspondencia imposible y nada es pensable mientras se pretenda que uno de los términos sea una imagen del otro: *que lo mismo sea lo que no es*. Para que todo signifique hay que aceptar que me habita no la dualidad, sino una intensidad de simulación que constituye su propio fin, fuera de lo que imita: ¿qué se simula? La simulación (11)

En el código del esquema operatorio, esta cualidad del simulacro es productivizada por la <<duplicación>> en el trabajo de los signos. En otras palabras, la <<duplicación>> es la unidad de análisis de la inmanencia. Hablando del uso que hace Góngora de la metáfora (metáfora al cuadrado), Sarduy señala que el poeta español “desculpabiliza la retórica a tal extremo que el primer grado del enunciado, lineal y <<sano>>, desaparece en su poesía” (1987, 271). En relación a la referencialidad, podemos afirmar que la <<duplicación>> opera de tal forma que “más allá” o “sobre” los signos no preside un referente exterior sino más bien que “debajo” o en “la piel” del efecto de trascendencia se descubre un trabajo de los signos, los que, a su vez, son la elaboración de otro trabajo a la manera de cajas chinas, en consecuencia: “Toda la realidad legible coincide, se precipita y ordena en ese punto en que se cruzan los conceptos del absoluto metafórico” (272). La <<duplicación>> impone la coexistencia del modelo y la copia en el plano horizontal de los simulacros<sup>19</sup>.

Por otro lado, como ya dijimos en el comentario de *El Sofista*, el simulacro participa de la *diferencia*, en tanto desbarata las concepciones de lo Mismo y de representación. En este sentido es también lo *falso*, no en oposición a lo verdadero, sino como potencia creadora

---

<sup>19</sup> Otra forma de pensar esta coexistencia es lo que Deleuze ha llamado el “pliegue” como operación fundamental del Barroco, en su excelente ensayo sobre Leibniz, *Le pli: Leibniz et le baroque* (1988). Los mundos de la Idea-modelo y de la copia, son pensados como “pisos” dentro de una misma casa, completamente independientes entre sí, no obstante exhiben una correspondencia por la operación de un pliegue que “al distinguirlos, los relaciona entre sí”. Deleuze identificará esta operación como <<lo propiamente barroco>>: “Conocíamos la distinción de dos mundos en una tradición platónica. Conocíamos el mundo de innumerables pisos, según una bajada y una subida que se enfrentan en cada peldaño de una escalera que se pierde en la eminencia de lo Uno y se descompone en el océano de lo múltiple: el universo en escalera de la tradición neoplatónica. Pero 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” (1989, p. 44).

infinita<sup>20</sup>. El simulacro como *diferencia* actúa <<en contra>> de la identidad y opera lo que apuntábamos más arriba: <<la venganza de la copia sobre el modelo>>. Impulsado por un “deseo de barroco” (p. 16), que tiene en el travestí uno de los casos preferidos del cubano, su voz se apodera de la escritura para celebrar su triunfo: “sólo reino yo, recorrido por la simulación, imantado por la reverberación de una apariencia, vaciado por la sacudida de la risa: anulado, ausente” (11).

Podemos afirmar que la <<profanación>> es la operación de la referencialidad que nos permitirá observar la *diferencia* en el mecanismo del simulacro. La <<profanación>> exhibe, a su vez, dos características: es perversa<sup>21</sup> y es disyuntiva. Ambas deben considerarse atributos lógicos antes que maneras o conductas. Es perversa porque con esta operación el lenguaje desconoce su propósito denotativo “natural<sup>22</sup>” y multiplica los objetos de su deseo en la superficie del cuerpo de los signos (y los instantes de duda sobre los cuerpos<sup>23</sup>): la perversión no niega la existencia del referente o lo designado como objeto de profanación, sino que afirma su cuerpo como un múltiple ofrecido al deseo. Por esta razón, la operación de la perversión no nombrará al referente sino desviándolo: el error está en creer que este desvío es respecto a una identidad trascendente cuando se trata de concebir esta identidad como efecto de una desviación ilimitada. Esta es la potencia del “juego” en su primera acepción: “Juego, pérdida, desperdicio y placer, es decir, erotismo en tanto que actividad que es siempre puramente lúdica, que no es más que una parodia de la función de reproducción, una transgresión de lo útil, del diálogo <<natural>> de los

---

<sup>20</sup> “En la inversión del platonismo, la semejanza se dice de la diferencia interiorizada; y la identidad, de lo Diferente como potencia primera (...) Se trata de lo falso como potencia, Pseudos, en el sentido en que Nietzsche lo dice: la más alta potencia de lo falso. Subiendo a la superficie, el simulacro hace caer bajo la potencia de lo falso (fantasma) a lo Mismo y lo Semejante, el modelo y la copia (...) Instaura el mundo de las distribuciones nómadas y de las anarquías coronadas” (Deleuze 1994, 264).

<sup>21</sup> Estoy muy lejos de querer hacer un “psicoanálisis de la literatura”. Las nociones acerca de la perversión provenientes del psicoanálisis son tomadas acá como metáforas que puedan ilustrar procedimientos literarios.

<sup>22</sup> Acá evocamos la idea del “fin normal” de la sexualidad que, como veremos, va a resonar también en la idea de Sarduy del erotismo como desviación del diálogo “natural” de los cuerpos. La idea es planteada por Freud en su trabajo de 1905 *Tres ensayos sobre teoría sexual*, donde se lee: “Puede suceder que no todos los instintos parciales se someten a la primacía de la zona genital, y entonces el instinto que ha quedado independiente constituye lo que llamamos una perversión y algo que puede sustituir el fin sexual normal por el suyo propio”. (*Obras completas* 1984). Otra noción freudiana que está en juego en estas reflexiones es la del “polimorfismo sexual”.

<sup>23</sup> Lacan plantea la posición del perverso como la de alguien que interroga el goce y su disyunción del cuerpo, buscando proponerse a sí mismo como instrumento del goce del Otro (Véase el Seminario XIV *La lógica del fantasma*).

cuerpos” (Sarduy 1972, 182). Nombrar el cuerpo, fijarlo, requiere atravesar la totalidad de su superficie; a esto se refiere Sarduy cuando señala que 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” (1972, 182).

También es disyuntiva porque, al decir de Agamben (2005), devuelve al uso común lo que pertenece al orden de lo sagrado. La primera disyunción que opera la profanación es, como veremos más adelante en detalle: entre mito y rito. Al separar estos registros de lo sagrado (el relato y las prácticas que lo representan), la profanación afirma su potencia disyuntiva por excelencia: el <<juego>> (que derivará en una segunda acepción del concepto de juego). Solo en este sentido, puede afirmarse que ella es <<teológica>>, cuya relación con la perversión ha sido señalada por Deleuze en su texto sobre Klossowski:

De otro modo, nuestra época descubre la teología. Ya no se tiene ninguna necesidad de creer en Dios. Antes bien, buscamos la «estructura», es decir, la forma que puede ser poblada por las creencias, pero que no tiene ninguna necesidad de ello para ser identificada como teológica. La teología es ahora la ciencia de las entidades no existentes, las maneras como estas entidades, divinas o antidivinas, Cristo o anticristo, animan el lenguaje y forman este cuerpo glorioso que se divide en disyunciones. Se cumple la predicción de Nietzsche sobre el vínculo de unión entre Dios y la gramática; pero esta vez el vínculo es reconocido, querido, gesticulado, «dudado», desarrollado en todos los sentidos de la disyunción, puesto al servicio del anticristo, Dionisios crucificado. Si la perversión es la potencia propia del cuerpo, la equivocidad lo es de la teología; se reflejan una en la otra; si una es la pantomima por excelencia, la otra es el razonamiento por excelencia.

Esto es lo que constituye el carácter asombroso de la obra de Klossowski: la unidad de la teología y la pornografía, en este sentido tan particular. Lo que requiere ser llamado pornología superior. (1994, 282)

La segunda disyunción se opera *al interior de la estructura circular del mito* que, de igual forma que en los diálogos platónicos, permite escoger entre los pretendientes aquél que

corresponde al modelo. Esta disyunción no niega, como lo dijimos también de la perversión, el modelo sino que hace indecible la elección de los pretendientes o, dicho de otro modo, integra esta elección en el mecanismo del simulacro. El mito, de esta forma, deja de ostentar la dignidad privilegiada de un orden temporal autosuficiente, completo en sí mismo (de la misma forma que los “héroes” que dramatizan este orden) y pasa a exhibirse meramente como un lugar a la izquierda o a la derecha de la disyunción.

El mito, con su estructura siempre circular, es, ciertamente, el relato de una fundación. Es él quien permite erigir un modelo con el que los diferentes pretendientes puedan ser juzgados. Lo que ha de ser fundado, en efecto, es siempre una pretensión. El pretendiente es quien recurre a un fundamento a partir del cual su pretensión se encuentra bien fundada, mal fundada o no fundada. Así, en *Fedro*, el mito de la circulación expone lo que las almas pudieron ver de las Ideas antes de la encarnación: con ello nos da un criterio selectivo según el cual el delirio bien fundado, o el amor verdadero, pertenecen a las almas que vieron mucho y que tienen muchos recuerdos adormecidos, pero resucitables; las almas sensuales, olvidadizas y de corta vista son, por el contrario denunciadas como falsos pretendientes. Lo mismo sucede en *El Político*: el mito circular muestra que la definición del político como «pastor de los hombres» sólo se ajusta literalmente al dios arcaico; pero un criterio de selección se desprende de ahí, a partir del cual los diferentes hombres de la Ciudad participan desigualmente del modelo mítico. En una palabra, una participación electiva responde al problema del método selectivo. (op. cit. 256)

Esta doble disyunción marca el segundo concepto de juego, en tanto determina lo que Sarduy llama “el objeto perdido” del neobarroco, el que se opone al “objeto parcial” del barroco europeo. El juego neobarroco traza así una especie de estructura, la estructura de la inarmonía y de lo imposible. Al relanzar el mito desde sí mismo hacia una superficie lúdica o al mostrarlo como efecto de una diferencia interiorizada, el neobarroco refleja “la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico”, algo así como un logos de la indecidibilidad. En otras palabras, el juego en esta segunda acepción que podemos llamar “estructural”, va más allá del pliegue leibniziano (que aún mantenía la separación y la

autonomía de los dos pisos: el alma y la materia) e introduce la disyunción al interior de los pisos que pasan a ser contingencias de lo múltiple. La frase de Sarduy es categórica: “Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está <<apaciblemente>> cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión” (1972, p. 183).

Dos nociones de José Lezama Lima y Severo Sarduy respectivamente orientarán las últimas reflexiones antes de pasar al análisis textual. “Lo posible en la infinidad” y “La causalidad acrónica” complementarán la discusión vertida hasta acá en torno al simulacro y las operaciones de la referencialidad. Ambas nociones serán enfocadas desde las nuevas posibilidades que ofrecen para pensar la causalidad en la historia y las relaciones entre las producciones simbólicas y lo Real. En este sentido, su finalidad no estriba en una aplicación directa al análisis textual, pero sí en configurar el horizonte en el que dichas operaciones son posibles.

## “LO POSIBLE EN LA INFINIDAD”

En *La Expresión Americana* (1957) José Lezama Lima desarrolla una concepción de la Historia que “se sale de los goznes” de la causalidad historicista e instala el régimen del llamado “sujeto metafórico”, capaz de operar mixturas transculturales de acuerdo a una <<causalidad metafórica>> (*A partir de la poesía* 1960):

Todo tendrá que ser reconstruido, intencionado de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido. La ficción de los mitos son nuevos mitos, con nuevos cansancios y terrores. (*La Expresión...* 58)

Uno de los trasfondos de esta concepción proviene, como es sabido, de su discusión con la *Filosofía de la Historia* de Hegel quien: “Considera en América sólo al criollo blanco, como causal de la independencia, después de subrayar, paradójicamente, que la fortaleza del negro había desalojado la pasividad india” (op. cit. 173). Se puede observar a lo largo de las páginas de los ensayos que componen *La Expresión Americana* una comprensión de la Historia y del devenir, del tiempo y de la imagen, en la que aquello que podemos denominar la <<ideología del progreso>>, es decir, la organización del tiempo sobre la idea de una linealidad clausurante, teleológica y vertical cede paso a otra noción, universal, horizontal, pero también: irreductible; una apuesta a la perpetua revitalización de la comprensión de lo histórico y donde esta misma comprensión es tanto racional como estética, dianoética y ética.

Hay en esta apuesta, además de una reflexión filosófica respecto a las condiciones en torno a las cuales es posible el relato histórico, una conciencia que podríamos denominar plenamente <<política>> en tanto busca inscribir en el escenario de la Historia, la expresión de un continente, de un *paisaje*, que el idealismo había dejado *en la parte de los que no tienen parte* (parafraseando una frase de Rancière), al margen y a disposición del uso que pudiera hacer de él (de sus riquezas y de su vitalidad) la razón instrumental del

Progreso. En esta conciencia reside un componente crítico que podríamos resumir con las siguientes palabras de Irlema Chiampi:

La historia oficial que hoy aparece como catástrofe es la que erigió el Progreso, el Humanismo, la Técnica, la Cultura, como categorías trascendentales para interpretar y normar la realidad. Estas categorías –que Lyotard denomina metarrelatos- obedecen al proyecto iluminista que tiene por función integrar, bajo una dirección articulada, los procesos sociales, políticos, económicos y culturales de los diferentes pueblos y naciones. Los metarrelatos –que hoy son objeto de crítica y revisión en los círculos posmodernos de la intelectualidad euronorteamericana- fueron producidos allí mismo, en los centros hegemónicos (Alemania, Inglaterra, Francia, Estados Unidos), mediante la Reforma religiosa, la Revolución Industrial, la revolución democrático-burguesa y la difusión de la ética individualista. Los desastres y la incompletez de este modelo modernizador, impuesto por la razón instrumental en América Latina, han sido ya objeto de análisis prolijos, y basta resaltar que se han revelado sobre todo en su incapacidad para integrar lo “no occidental” (indios, mestizos, negros, proletariado urbano, inmigrantes rurales, etc.) a un proyecto nacional de democracia consensual. (*Barroco y Modernidad* 37)

Sin duda, se podría escribir un ensayo completo acerca de la riqueza del concepto de “causalidad” que desarrolla Lezama Lima y sus irradiaciones en otros conceptos igualmente sugerentes, por ejemplo, la idea de la poesía como un doble que expresa la concurrencia de la causalidad<sup>24</sup> y lo incondicionado (*Preludio a las eras imaginarias* 20). Por el momento apuntemos que esta causalidad integradora, que el sujeto metafórico expresa en su actividad y que es deudora, entre otras fuentes, de la lógica antirracionalista y mitopoética de Vico, no es nunca “ilógica”, sino que... “Como buscando la poesía una nueva causalidad, se aferra enloquecedoramente a esa causalidad” (*A partir de la poesía* 33<sup>25</sup>). Una nueva causalidad para una nueva lógica que desde ya nos dirige a la formulación

---

<sup>24</sup> En este caso no es la causalidad metafórica sino que, al menos en un primer momento, se trata de la causalidad sujeta a una finalidad, como un “bosque dominado”, aparentemente irreconciliable con lo incondicionado, que luego la causalidad “mágica” del hombre interviene.

<sup>25</sup> En *La cantidad hechizada*, edición citada.



de otro concepto, el de “era imaginaria”, que tiene una figuración todavía germinal en *La Expresión Americana* y que desplegará en diversos ensayos posteriores escritos entre 1958 y 1965 (“Preludio a las eras imaginarias”, “Introducción a los vasos órficos”, “A partir de la poesía”, “La imagen histórica”, “Las eras imaginarias: los egipcios”, “La biblioteca como dragón”<sup>26</sup>).

La era imaginaria corresponde a un momento histórico protagonizado por la imagen, pero esto, dicho así sin más, no nos aclara nada. Lezama Lima suele revelar más con sus ejemplos, asociaciones estallantes de vasta erudición, que con denominaciones o definiciones (recordemos su famosa frase: “Toda definición es un conjuro negativo. Definir es cenizar”). No obstante, en lo que respecta al concepto de “era imaginaria” el poeta cubano traza algunas exigencias que descubren nuevas oposiciones y relaciones en su sistema:

No basta que la imagen actúe sobre lo temporal histórico, para que se engendre una era imaginaria, es decir, para que el reino poético se instaure. Ni es tan sólo que la causalidad metafórica llegue a hacerse viviente, por personas donde la fabulación unió lo real con lo invisible, como los reyes pastores o sagrados, el Monarca como encarnación viviente del Uno (que en la cultura china arcaica es el agua, el norte y el color negro), o un Julio César, un Eduardo el Confesor, un San Luis, o un Alfonso X el Sabio, sino que esas eras imaginarias tienen que surgir en grandes fondos temporales, ya milenios, ya situaciones excepcionales, que se hacen arquetípicas, que se congelan, donde la imagen las puede apresar al repetirse. En los milenios, exigidos por una cultura, donde la imagen actúa sobre determinadas circunstancias excepcionales, al convertirse el hecho en una viviente causalidad metafórica, es donde se sitúan esas eras imaginarias (*A partir de la poesía* 44).

Se me dispensará por citar in extenso, sin embargo, es una cita interesante por dos cosas. Primero, porque nos permite diferenciar era imaginaria y cultura (esta última como un fondo milenario en el que pueden tener lugar las eras imaginarias). En segundo lugar,

---

<sup>26</sup> Reunidos en el volumen *La cantidad hechizada* (1970).

podemos ver que a partir de una serie de “ejemplos negativos”, el autor nos enumera diversos personajes históricos donde la causalidad metafórica se hizo viviente, aunque no constituyan por sí mismos una era imaginaria (más allá de que exista una era imaginaria llamada “etapa de los reyes como metáfora” donde los personajes mencionados tienen lugar en un contexto mayor de asociaciones). La centralidad de este concepto queda demostrada en la sentencia que finaliza la cita anterior, donde establece su relación con la poesía: “La historia de la poesía no puede ser otra cosa que el estudio y expresión de las eras imaginarias” (ídem).

Estas reflexiones se enmarcan en una investigación que se ocupa de la referencialidad y de sus operaciones, es decir, de los mecanismos generadores de efectos de trascendencia. Por eso mismo, también se trata de las condiciones que hacen posible un relato histórico -entramado en las obras literarias-, o de la Historia en tanto “causa ausente” como indicamos con Althusser y Jameson. Podemos pensar esa “causa ausente” en un contrapunto con la idea de una *ausencia operante* referida en este caso a la gravitación que adquiere la figura de José Martí actuando en la historia<sup>27</sup>, esa “página arrancada”, desde su ausencia o desde su resurrección, a partir de la era imaginaria que inaugura. En palabras de Lezama: “La última era imaginaria, a la cual voy a aludir en esta ocasión, es la posibilidad infinita, que entre nosotros la acompaña José Martí” (49). Cabría preguntarse qué lugar podrían llegar a ocupar las figuras de la dictadura militar chilena (*Nocturno de Chile*) y de Evita Perón (*Evita Vive*) en una hipotética era imaginaria en las narraciones que nos ocuparán, si la de Martí ilustra el ascenso del “espíritu de la pobreza irradiante, del pobre sobreabundante por los dones del espíritu” (id.). Pero más acá de estas cosas, lo que me interesa destacar es que las operaciones de la referencialidad (al igual que los conceptos de *sujeto metafórico*,

---

<sup>27</sup> Como es sabido, esa ausencia también es una pérdida esencial que se remonta a la acción colonizadora del europeo en América, como lo ilustra su comentario del *Popol Vuh*, donde se deja ver la imposición cultural del europeo a través de la metáfora del banquete, que le es dado al americano “como si el espíritu del mal quisiese obligarnos a comer alimentos” (véase *Mitos y cansancio clásico*). También significa la pérdida de lo “esencial cubano”, que deviene en su reconstrucción por la imagen actuando en la historia: “Todo lo hemos perdido, desconocemos qué es lo esencial cubano y vemos el pasado como quien posee un diente, no de un monstruo, o de un animal acariciado, sino de un fantasma para el que todavía no hemos invencionado la guadaña que le corte las piernas” (“Paralelos. La pintura y la poesía en Cuba (siglos XVIII y XIX)”. En *La cantidad hechizada* 160).

*causalidad metafórica, era imaginaria*) tienen por objeto la liberación de un *potens*<sup>28</sup> en el relato de la *historia*. Estas palabras de *Preludio a las eras imaginarias* (1958) expresan la articulación entre el *potens* como “lo posible en la infinitud”<sup>29</sup> y la “resurrección”, anudados por la poesía:

El poema es el testimonio o la imagen de ese ser causal para la resurrección, verificable cuando el *potens* de la poesía, la posibilidad de su creación en la infinitud, actúa sobre el continuo de las eras imaginarias. La poesía se hace visible, hipostasiada, en las eras imaginarias, donde se vive en imagen, por anticipado en el espejo, la sustancia de la resurrección (30).

La sentencia con que Lezama Lima corona esta reflexión tiene el peso de una sabiduría milenaria, por su belleza, por su simpleza penetrante y su potencia: “lo imposible al actuar sobre lo posible engendra un posible en la infinitud” (*A partir de la poesía* 53). De esta forma, al “intervenir” las entidades culturales y naturales, *historia* y *poesía* se confunden en esa “mentira poética” donde, gracias a la liberación del *potens* que es la extracción de un *posible de creación* desde un “espacio exangüe”, el relato histórico deviene una “visión histórica” y la imagen deviene “imago”, o imagen participando en la historia (*La Expresión* 49).

Determinada masa de entidades naturales o culturales, adquieren en un súbito, inmensas resonancias. Entidades como las expresiones, “fábulas milesias” o “ruinas de Pérgamo”, adquieren en un espacio contrapunteado por la *imago* y el sujeto metafórico, nueva vida, como la planta o el espacio dominado. De ese espacio contrapunteado depende la metamorfosis de una entidad natural en cultural imaginaria. Si digo piedra, estamos en los dominios de una entidad natural, pero si digo piedra donde lloró Mario, en las ruinas de Cartago, constituimos una entidad

---

<sup>28</sup> Concepto relacionado con el *virgo potens* del catolicismo, la virginidad creadora de María (Véase “Preludio a las eras imaginarias”).

<sup>29</sup> También es para Lezama un “condicionante” entre lo incondicionado y la causalidad. Podría pensarse como “forma de lo determinable” que es el concepto empleado por Deleuze para designar el lugar que ocupa el *tiempo* como condicionante entre la indeterminación del “yo soy” y la determinación del “yo pienso”, en su lectura de Kant. Véase sus *Cuatro lecciones sobre Kant* (dictadas entre marzo y abril 1978), ed. electrónica en <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Deleuze/lecciones.pdf>.

cultural de sólida gravitación. La fuerza de urdimbre y la gravitación caracterizan ese espacio contrapunteado por la *imago*, que le presta la extensión hasta donde ese espacio tiene fuerza animista en relación con esas entidades. (54)

En “La curiosidad barroca”, Lezama distingue dos categorías estéticas distintivas del barroco americano respecto al peninsular: “tensión” y “plutonismo” (80). Sin descuidar el correlato histórico-artístico en que dichas categorías encarnan y que implica la apropiación del mestizaje hispano-indígena e hispano-negroide, cuyos ejemplos son los contrapuntos simbólicos y metafóricos que ofrecen las obras de personajes como el indio Kondori, el Aleijadinho, Carlos de Sigüenza y Góngora, Domínguez Camargo y Sor Juana, observo en dichas categorías el trasfondo de un concepto lógico que fortalece nuestra reflexión en torno al simulacro. La “tensión” que traduce (superando) la “acumulación” y “yuxtaposición” del barroco peninsular, en una coexistencia de las diferencias sobre un mismo plano inmanente, sincrético, y el “plutonismo” que expresa la ruptura de “lo dado”, de las influencias, de los “modelos” (el “mal entendimiento del modelo” señalado por Jorge Alberto Manrique) y su proyección en un nuevo tipo de unidad, no sintética en el sentido idealista, pero sí –y este es el concepto en el que tanto *tensión* como *plutonismo* se dejan pensar sin anularse- en el sentido de una “síntesis disyuntiva”, que es la categoría lógica que nos permite concebir la no-relación todavía como una relación, según la emplea Deleuze.

Antes de pasar al siguiente asunto, me interesa proponer un ejercicio: quisiera observar en un contrapunto, distintas imágenes a través de las cuales Lezama Lima teje la causalidad metafórica viviente de José Martí. No es mi intención hacer el catálogo de las apariciones de este personaje en la obra de Lezama, sino más bien observarlo como imagen que participa en la historia y vislumbrar “la posibilidad infinita que la acompaña”:

Lo mismo perdemos un anillo hecho por Darío Romano, nuestro primer platero en el siglo XVI, que se inutiliza por la humedad un baúl lleno de la letra de José Martí en el anteayer que viene sobre nosotros como una avalancha. Pero quien poseía ese baúl olvidó una primera regla de la conducta, es decir, que el poseedor de un baúl lleno de

los escritos de Martí, entre las furias de un huracán o de un terremoto, está en la obligación de salvarlo antes que salvar su vida, como dice la orden del día de una de las grandes batallas contemporáneas, deberá morir en el mismo sitio antes que retroceder un paso. Casi todo lo hemos perdido, (...) el recuerdo de alguna sobremesa de Martí niño con sus padres, donde tiene que estar el secreto de su cepa hispánica y de su brisa criolla, que une como una suprema sabiduría la madre y el caudal del río. (*Paralelos*<sup>30</sup> ... 159).

(...) hay que detenerse en este señor delegado de la ausencia y de las leyes inexorables de la imaginación. En la ausencia, por la fiebre del ámbito, todo está en acto naciente y en cada uno de sus acentos parece que viene hacia nosotros... A veces su *Diario* recuerda en enjutez de la marcha la Bitácora de Colón (...) La ausencia le lleva como regalada la medida grande, y es uno de los que más nos recuerdan que *colosos* en griego, más que tamaño significa figura, y él es por naturaleza el ente figurante, el que hace visible (*Nacimiento de la expresión criolla*<sup>31</sup> 155-156).

En América dondequiera que surge la posibilidad de paisaje tiene que existir posibilidad de cultura (...) El valle de México, las coordenadas coincidentes en la bahía de la Habana, la zona andina sobre la que operó el barroco, es decir la cultura cuzqueña (¿la pampa es paisaje o naturaleza?), la constitución de la imagen en paisaje, línea que va desde el calabozo de Francisco de Miranda hasta la muerte de José Martí, son todas ellas formas del paisaje, es decir, en la lucha de la naturaleza y el hombre, se constituyó en paisaje de cultura como triunfo del hombre en el tiempo histórico (*Sumas críticas del americano*<sup>32</sup> 167-168)

Martí también entra al baile, pero entra para bailar con la más fea, con la muerte. Pero en su caso la muerte es la más bella, pues la sacralidad de su poesía está en morir en su tierra, que es paradójicamente tocar su lejanía, parece tener en la reminiscencia aquel terror de los primeros siglos del cristianismo, de que el que muere fuera de su

---

<sup>30</sup> En *La cantidad hechizada*.

<sup>31</sup> En *La expresión americana*.

<sup>32</sup> Op. cit.

tierra no puede acudir a la resurrección en el valle del esplendor, en el camino de la gloria. (...) Martí apaga las luces del baile con uno de los más deslumbradores y enigmáticos versos suyos: *como delante de un ciego pasan volando las hojas* (*Paralelos...* 183-184).

El hombre que muere en la imagen, gana la sobreabundancia de la resurrección. Martí, como el hechizado Hernando de Soto, ha sido enterrado y desenterrado, hasta que ha ganado su paz. El estilo de la pobreza, las inauditas posibilidades de la pobreza han vuelto a alcanzar, entre nosotros, una plenitud oficiante (*A partir de la poesía*<sup>33</sup> 51).

Pero esa gran tradición romántica del siglo XIX, la del calabozo, la ausencia, la imagen y la muerte, logra crear el hecho americano, cuyo destino está más hecho de ausencias posibles que de presencias imposibles. La tradición de las ausencias posibles ha sido la gran tradición americana y donde se sitúa el hecho histórico que se ha logrado. José Martí representa, en una gran navidad verbal, la plenitud de la ausencia posible (*El romanticismo y el hecho americano*<sup>34</sup> 130).

José Martí fue para todos nosotros el único que logró penetrar en la casa del alibi. El estado místico, el alibi, donde la imaginación puede engendrar el sucedido y cada hecho se transfigura en el espejo de sus enigmas (*Secularidad de José Martí*<sup>35</sup> 206).

(...) su *Diario*, que es para mí el más grande poema escrito por un cubano, donde las vivencias de su sabiduría se vuelcan en una dimensión colosal. (...) En ese poema parece como si Martí hubiera terminado las dos *Soledades* que se le quedaron sin escribir a Góngora, la *Soledad de las selvas* y la *Soledad del yermo*. (...) Y eso que faltaba en lo clásico hispánico, estaba reservado para un americano y para un cubano, la selva que necesita y el desierto que pregunta y la flecha de la soledad americana que le parte la cabeza (*Paralelos...* 184-185).

---

<sup>33</sup> En *La cantidad hechizada*.

<sup>34</sup> En *La expresión americana*.

<sup>35</sup> En *Confluencias*.

Lo vemos como fragmento de una totalidad que se nos escapa, cuando lo que él exige es la penetración en el mundo incesante de sus evaporaciones, en su totalidad de imagen que es más que una cultura, puesto que incluye al ente fabulador estrechamente cosido con su muerto y su naturaleza (*La sentencia de Martí*<sup>36</sup> 209).

En Zaragoza, Martí siente las vivencias del destierro de Antonio Pérez. La obsequiosidad principal y la tierna despedida en las cartas del secretario, deben haber sido leídas por Martí, avivadas las junturas de ambos destierros (...) En una carta enviada a Enrique IV, rompe su escritura con esos creados halagos cariñosos, tan del gusto de Martí: “Envío a V. M. el agua de los ojos del alma, Señor, y de las entrañas mías la destilaría yo muy alegre para vuestra salud y vida; sino que estoy ya todo seco, y aun para una destilación, inútil ya. De donde me vengo a aborrecer yo mismo, porque cuando no soy de provecho para quien amo, no me querría ver” (*Influencias en busca de Martí I*<sup>37</sup> 98).

Martí vive a plenitud tres posibilidades expresivas del hombre americano, la del barroco, la del romanticismo y la de la autoctonía (...) Fue suerte infable para todos los cubanos que aquel que trajo las innovaciones del verbo las supiese encarnar en la historia (...) El verbo fue así la palabra y el movimiento del devenir. La palabra se apoderó del tiempo histórico, como el neuma ordenando y destinando las aguas. El que trajo las innovaciones del verbo fue el que regaló el espejo con la nueva imagen del ser y de la muerte. En todos los comienzos de la espera trae la orden y la distribución de la batalla. Trae también la llave, después de recorrer los maleficios de la selva de álamos negros de Proserpina, para penetrar en el castillo de los encantamientos (*Prólogo a la Antología de la poesía cubana*<sup>38</sup> 255-257).

---

<sup>36</sup> Op. cit.

<sup>37</sup> En *Tratados en la Habana*.

<sup>38</sup> En *La cantidad hechizada*.

De igual forma que la *imago* de Martí libera un *potens*, en las narraciones que analizaremos veremos que esta posibilidad va acompañada de las imágenes de la ruina y el cadáver. Lezama Lima es leído por Benjamin y por Nancy: en *Nocturno de Chile*, la imagen de la *intelligenstia* literaria va acompañada de una visión de la “verdad” histórica como un “cadáver que asciende” (la mirada del “ángel de la historia”<sup>39</sup>). En *Evita Vive* la “mujer del pueblo” exhibe su retorno en tanto que muerta<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> Me refiero a la idea (que puede complementarse con el concepto de “alegoría” como historia arruinada en *El origen del drama barroco alemán*) desarrollada por Benjamin a partir del cuadro *Angelus Novus* de Klee y que estará presente en la lectura de la escena final de *Nocturno de Chile*.

<sup>40</sup> Nancy, Jean-Luc. “La imagen: Mímesis y Méthexis”. *Escritura e imagen*. 2. (2006) 7-22. Véase la discusión más adelante en el capítulo dedicado a este relato.



## “LA CAUSALIDAD ACRÓNICA”

Ya introdujimos algunas consideraciones acerca de la riqueza del concepto de causalidad en Lezama Lima. Por su parte, Severo Sarduy fue capaz de extraer una operación que le permitió concebir otro orden de la causalidad que, aun cuando inicialmente se enmarca dentro de sus reflexiones en torno a las teorías cosmológicas y las rupturas epistemológicas acontecidas desde el siglo XVII al XX, describe un campo de aplicación que excede la relación ciencia (cosmología<sup>41</sup>) / arte, y conlleva toda una teoría de lo múltiple en la naturaleza<sup>42</sup>. Sarduy lo expresa con claridad:

Llamé *retombée*, a falta de un mejor término en castellano, a toda causalidad acrónica: la causa y la consecuencia de un fenómeno dado pueden no sucederse en el tiempo, sino coexistir; la “consecuencia” incluso, puede preceder a la “causa”; ambas pueden barajarse, como en un juego de naipes. *Retombée* es también una similitud o un parecido en lo discontinuo: dos objetos distantes y sin comunicación o interferencia pueden revelarse análogos; uno puede funcionar como el doble –la palabra también tomada en el sentido teatral del término- del otro: no hay ninguna jerarquía de valores entre el modelo y la copia. (*Ensayos Generales* 35)

Introducido en su libro *Barroco* (1974), el concepto de *retombée* (“recaída”, o más bien “resonancia” de modelos cosmológicos en las producciones del arte) traduce la concepción de una causalidad no mecanicista: “La resonancia de esos modelos se escucha sin noción de contigüidad ni de causalidad” (147). El concepto escogido por el cubano evoca el *clinamen* (declinación) de los epicúreos, más concretamente, de Lucrecio<sup>43</sup>, y que permite concebir una causalidad sin destino, los efectos como contingentes.

---

<sup>41</sup> Esto lo subraya el mismo autor cuando explica que la Cosmología representa un discurso abarcador de los saberes de una época (es decir, que es capaz de *figurar* su episteme). No se trata pues de atribuir a esta ciencia una primacía acerca de la descripción de lo real. (cf. *Barroco*, “Cámara de Eco”).

<sup>42</sup> Investigación que, lejos de oponerse a la que desarrolla después en los ensayos de *La Simulación*, configura un objeto amplio, ya que la “pulsión de simulación” abarca *ars* y *natura*.

<sup>43</sup> Véase de Lucrecio *La naturaleza de las cosas* en edición virtual disponible en el sitio <http://www.ladeliteratura.com.uy/biblioteca/rerumnatura.pdf> (traducción de José Marchena).

Dicho lo anterior, no nos parecer correcta entonces la crítica de Calabrese (1987) del concepto de <<barroco>> en Sarduy como <<categoría del espíritu>>, según la cual el Barroco sería una especie de eón o constante metahistórica en confrontación con lo Clásico.

Sarduy define por <<barroco>> no sólo o no tanto un periodo específico de la historia de la cultura, sino una actitud general y una cualidad formal de los objetos que lo expresan. En este sentido puede haber algo barroco en cualquier época de la civilización. <<Barroco>> llega a ser casi una categoría del espíritu, contrapuesta a la de <<Clásico>>. Aquí no quiero llegar a indicaciones nuevamente metahistóricas; por eso trataré de traducir la idea de Sarduy en otro sentido. Por ejemplo: si consiguiéramos demostrar que existen formas subyacentes a los fenómenos culturales y que consisten en un propio proceder estructural; y si consiguiéramos también demostrar que tales formas coexisten conflictivamente con otras de diferente naturaleza y estabilidad interna, entonces podríamos decir que atribuimos al <<Barroco>> el valor de cierta morfología y, por ejemplo, al <<Clásico>> el de una morfología en competición con aquél. <<Barroco>> y <<Clásico>> no serían categorías del espíritu sino categorías de la forma (de la expresión o del contenido). En este sentido cualquier fenómeno sería o clásico o barroco e idéntico destino correspondería a cada edad o episteme, que vean la emergencia del uno o del otro. Esto no excluirá el hecho de que las manifestaciones, en cada determinado momento histórico, mantengan sus especificidades y diferencias por cuanto son casos singulares. (32)

En primer lugar, no podemos desconocer que no existe nada más metahistórico que la idea de una morfología subyacente. La indiferencia con que este esquema se actualiza en lo histórico que se limita a “ver la emergencia” de lo Clásico o lo Barroco como “casos singulares” o epifenómenos de la morfología, no lo libra de hacer de dicho esquema también una determinada *forma* del devenir. El marco conceptual y la metodología de Calabrese recupera a Aristóteles y a Hjelmslev en la medida en que concibe el esquema formal de los fenómenos como una difusión originaria de la Forma (ontologizada) en sus manifestaciones (en las sustancias): el esquema morfológico se dice de muchas maneras.

Calabrese insiste en la *forma* como un esquema relacional (“existen formas subyacentes que consisten en su propio proceder estructural”) y oposicional (“tales formas coexisten conflictivamente”). Para no hacer del mundo la emanación de un motor ideal, Calabrese textualiza el mundo acuñando implícitamente la célebre frase del lingüista danés (“La sustancia es la manifestación de la forma en la materia”). La *materia* pasa a ser el mundo de los fenómenos, extratextual; la *sustancia* es el valor oposicional o “en competición” asignado a cada manifestación (en este caso, “Barroca” o “Clásica”); y la *forma* es el sistema de relaciones definido por una morfología subyacente.

Al instalar a Sarduy en la trama de una cierta “filosofía de la Historia”, Calabrese olvida la especificidad operatoria de la *retombée* que le permite concebir un orden de lo simbólico que, sin negar un “origen”, expresa la articulación entre el origen y lo simbólico como una relación entre imposibles.

El Barroco del siglo XX podría pues identificar algunas de sus coordenadas propias, leído en función del modelo cosmológico actual –la teoría del *big bang* y sus desarrollos recientes- y como su perfecta *retombée*: ni escritura de la fundación –ya que el origen está a la vez confirmado y perdido, presente (como rayo fósil) y borrado- ni despliegue coherente de la forma capaz de elucidar las irregularidades manifiestas. La misión del curioso de hoy, la del espectador barroco, es detectar en el arte la *retombée* o el reflejo de una cosmología para la cual el origen es casi una certeza pero las formas que lo sucedieron un hiato inconcebible, casi una aberración. Descubrir las obras que llevan, aunque sea del modo más implícito, las huellas de ese salto, de esa aparente discontinuidad. Ya que una de las constantes del saber actual es que los datos del origen *pueden* producir lo que va a seguirlos sin que esa producción sea previsible: la reunión fortuita de toda una serie de pequeñas variantes fue necesaria para que un resultado espectacular se produjera: el origen que conocemos ha estado siempre *a punto de no producirse*, siempre a punto de bascular. (*Ensayos Generales sobre el Barroco* 40)

La idea de un origen “presente y borrado” corresponde a una noción, como el mismo Sarduy lo reconoce, claramente derridiana. Este pasaje ilustra elocuentemente cuál es el problema que ocupa y en el que se instala la reflexión del escritor cubano: detectar la operación según la cual es posible identificar en el arte un origen “confirmado y perdido” (unívoco y equívoco) y sus huellas (cifras de la equivocidad a través de las cuales “resuena” *su* “voz”). La cosmología no es así “lo Barroco” que se expresaría en ciertas cualidades formales de los fenómenos que la representan, sino que es la ciencia como discurso o, más bien, la suma de los discursos que configuran la episteme de una época, y que refleja la escena del drama entre un origen impensable<sup>44</sup> y el presente:

El espacio está poblado de formas cuya génesis ignoramos (...) No se trata, como para Kepler en sus cálculos, de proporcionar una explicación coherente de lo visible, de salvar las apariencias, sino también –y la cosmología es por definición la escena de este drama- de encontrar *un nexo con el origen*, una deducción válida a partir del punto cero, un progreso verosímil para la estructuración.

Se trata en definitiva de articular, de obtener una derivación verosímil entre el *orden* de los primeros instantes del universo y el *desorden* o la entropía creciente que podemos constatar en su imagen actual. (38)

Dado que la imagen del universo es irrepresentable<sup>45</sup>, toda referencia a la lógica científica de demostración se hace en tanto *discurso*, en tanto cifra o emblema:

---

<sup>44</sup> Sarduy lo ejemplifica con la teoría del *big bang*: “Nada más próximo a lo radicalmente impensable que la teoría del *big bang*: el tiempo, podía esquematizarse, surge del no-tiempo; el espacio, del no-espacio; la materia, de la nada inicial. Pero esta formulación es aproximativa. Más bien: la formulación misma de la teoría invalida, en sus términos, la pregunta del origen, el enigma de la fundación. El “¿qué había antes” deja de tener toda pertinencia ya que el tiempo y el espacio surgen con el estallido, son, como el resto de los *atributos*, una metáfora más de la energía, lo que abruptamente se despliega en la ruptura del huevo primitivo, del *ylem* o estado puntual; por esencia, éste queda insituable en el tiempo y el espacio de un ‘antes’”(40).

<sup>45</sup> Al respecto, dice Sarduy: “La imagen final a que nos conduce la actual cosmología no puede ser más abstracta, ni ir más lejos en lo concebible en los términos del limitado discurso –o en los de su resultado: el limitado pensamiento humano. ¿Quién puede figurarse, en efecto, o “visualizar” el radio actual del universo, entre unos tres mil y unos seis mil megaparsecs, es decir, representarse ese espacio sin olvidar la dimensión de esas unidades de medida? Un parsec equivale a 3,26 años-luz; el megaparsec contiene un millón de parsecs; el radio del universo es de entre tres mil y seis mil megaparsecs, lo cual corresponde al espacio recorrido por la luz en un tiempo que es igual a la edad del universo, entre diez y veinte billones de años. Para dar una imagen más gráfica se puede decir que un objeto situado a mil megaparsecs se ve tal y como fue hace tres billones de años, en la época en que aparecían en la Tierra los más antiguos fósiles que conocemos, los organismos unicelulares” (30).

Pero, si bien el concepto final de la cosmología contemporánea corresponde con lo menos figurable, con lo irrepresentable puro, para llegar a ese concepto los científicos recorren un terreno metafórico poblado de recursos evidentes, de comparaciones que no pueden ser más figurativas, pintorescas incluso. La ciencia –la cosmología- es la ficción de hoy, y su universo es mucho más novelable que el parco imaginario de la ciencia-ficción. El terreno de metáforas por el que avanza la cosmología para llegar a constituir su inconcebible imagen final está plagado de seres tan vistosos como las enanas blancas, las enanas negras, las gigantes rojas, las viajeras azules y los huecos negros. (31)

La *argucia* es el concepto retórico que permite al cubano mostrar cómo la *retombée* hace de la consecuencia una causa. Esto lo logra volviendo la atención hacia un trabajo de los signos que mediante una construcción discursiva verosímil produce su propio fundamento ideológico. El ejemplo de la argumentación sobre el movimiento relativo en Galileo, tomada de Feyerabend, es claro. Aquí se trata de demostrar la existencia de lo invisible a través de lo visible, que es, más importante aún, la posibilidad de un nuevo paradigma, desde el interior mismo de la racionalidad que sustenta un “viejo” paradigma, a través de un criterio de verosimilitud operado en un cierto “estilo” del lenguaje. Es la verosimilitud de la proposición encubierta por el estilo lo que irá minando la proposición del viejo paradigma. Este dispositivo se resumirá en la fórmula: apariencia+enunciado:

Vamos a centrarlo todo en el célebre ejemplo de la piedra que cae de una torre y en su posible desviación. Ya los discípulos de Aristóteles lo utilizaban para negar el movimiento de la Tierra; Galileo lo retoma, pero para hacer con él la demostración contraria –una demostración que ya supone su conclusión-, limitándose a explicar por qué lo que afirma con tanta seguridad no puede mostrarse, no puede verse. “Es igualmente cierto –afirma Galileo- que, dado el movimiento de la Tierra, el de la piedra, en su caída, corresponde en efecto a un trazado de varias centenas y hasta de varios miles de codos; si la piedra hubiera podido trazar su caída en el aire estable o en cualquiera otra superficie, hubiera dejado una larga línea inclinada, pero somos

insensibles a esa parte del movimiento global que es común a la piedra, a la torre y a nosotros mismos, como si ese movimiento no existiera. Sólo es observable esa parte del movimiento en que ni la torre ni nosotros mismos participamos y que es, en definitiva, el movimiento con el que la piedra, al caer, mide la torre” (13).

A través de este ejemplo, Sarduy nos ilustra la lógica de la *argucia* barroca: se trata de naturalizar un fenómeno y luego disimularlo.

Lo que percibimos, y formulamos torpemente, cuando desde lo alto de una torre cae una piedra, o cuando escrutamos la natural composición de un paisaje, puede resumirse en una *apariencia* más un *enunciado*. Creemos que se trata de dos cosas diferentes; son, en realidad, una sola. 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. (15)

Así, nos dice Sarduy, que el *Diálogo* de Galileo es similar a la estrategia de *enderezamiento* llevada a cabo en el Barroco y que ejemplifica a partir del contrarreformismo del Concilio de Trento. Acá, de igual forma que en el recurso de Galileo, se toma conciencia de la necesidad de una *política de eficacia de los signos*, operada a partir de un acucioso control de los textos y de las prácticas sacerdotales y monacales al interior de la Iglesia y, al exterior, en el mundo secular de los fieles. Similar al panóptico foucaulteano, se trata de concebir todo el mundo espiritual como signo y, desde una política de los signos, orientar la percepción que la gente tendrá de su propia fe. Es más importante el sacramento, en tanto signo, que la fe.

Por lo dicho anteriormente, se comprende que las producciones de la ciencia y las producciones simbólicas del arte, aparentemente disociadas, funcionen como contrapartes dialécticas en la que Uno y Múltiple no son sino las dos caras imposibles de la realidad:

Lo que del discurso científico recae o *se refleja negativamente* en el conjunto de actividades simbólicas no es el conocimiento en tanto que precisión matemática y formulable, ni la particular estructura de su presentación, ni siquiera las leyes inherentes a ese particular discurrir que es el saber; sino, manifiesta desde Galileo hasta A. Salam, con su punto cenital en Einstein, la violenta pulsión de unificación, el feroz *deseo del Uno*. Se trata, en la ciencia, de compaginar lo diverso y, paralelamente, en el mundo de los símbolos, de escindir cada vez más: por una parte la sed del Uno; por la otra su des-construcción.

Pudiéramos notar, por otra parte, que la concepción de lo simbólico en tanto que dispersión, o diseminación, se funda a su vez en la ciencia *como discurso*.

(...) La divergencia entre los dos discursos, o entre las dos prácticas –la ciencia por una parte, el arte y lo simbólico, incluido el lenguaje de la propia ciencia, por otra-, es sin embargo sólo aparente (24-25).

Esta oposición entre unificación y dispersión es meramente ilustrativa, pues el cubano reconoce la diversidad de aproximaciones existentes en la ciencia, no obstante, la idea de una causalidad acrónica tal como la venimos exponiendo (que abarca tanto al discurso de la filosofía y el arte como al de la ciencia) le permite pensar los distintos *casos* en los que se materializa una hipótesis fundamental: la del *retorno de un origen irrepresentable* (cosmológico y Real) en las producciones simbólicas.

...

Las operaciones de la referencialidad convocan este horizonte abierto por “lo posible en la infinidad” y por “la causalidad acrónica”, en tanto la primera introduce el reino de la potencia de lo falso (“es cierto porque es imposible”, según la cita de Tertuliano que Lezama recuerda frecuentemente), y la segunda, al remitir el orden de la causalidad a un origen irrepresentable.

## DOS NARRACIONES

En las propuestas de lectura que siguen a continuación, se observará el funcionamiento de las operaciones de la referencialidad como fueron discutidas en el estudio introductorio, lo que no significa reiterar los conceptos vertidos hasta acá ni limitarnos a mostrar su adecuación esquemática en las obras que nos ocupan. En cambio, junto a dichas operaciones y a las nociones de la discusión teórica que venimos desplegando, se convocarán otros conceptos que puedan iluminar la manera en que su aplicación adquiere una especificidad que corresponde a la especificidad del mecanismo que la propia obra pone en marcha.

Que la operación de la <<duplicación>> se analice a partir de la obra *Nocturno de Chile* y que la <<profanación>> se observe a su vez en *Evita Vive*, responde meramente a una necesidad de enfoque. No descarto que ambas operaciones puedan ser observadas actuando en el mecanismo referencial de ambos relatos, ni que otras operaciones que yo no he identificado puedan dar cuenta, de mejor forma incluso, de los fenómenos que aquí se señalan.



*Nocturno de Chile*<sup>46</sup> (2000).

En diversos trabajos se ha subrayado la dimensión política de esta obra atendiendo a la vinculación referencial que su escritura alegoriza de principio a fin<sup>47</sup>. Sirvan de ejemplo los siguientes fragmentos:

Los paratextos, –título de la obra, ilustración de la portada, la primera solapilla y la fecha de edición- resultan elementos referenciales que aluden, de un modo u otro, al contexto nacional del autor. Las historias secundarias, aparentemente desconectadas del relato central, la evolución del espacio rural y el urbano santiaguino, la atmósfera impregnada por el miedo y el silencio, la carga ideológica de cada voz, los medios sociales en que se desenvuelven los personajes, constituyen igualmente referentes de la realidad chilena. No obstante solo dos formas de la referencialidad nos van a ocupar en este estudio: la datación de los acontecimientos y la significación de los nombres propios de los personajes (Berchenko 11-12)<sup>48</sup>.

La novela parodia y problematiza el término “Nocturno” en varios niveles (...) [y] plantea así un reflejo inverso: el narrador cita al “Nocturno” de Asunción Silva como “homenaje a las letras colombianas” mientras, al describir la intimidad de la conciencia tenebrosa del personaje (narrador), el texto ejecuta su negativo local, un “nocturno” que es una *diatriba*, al final de cuentas, contra las letras chilenas (Bisama 23).

El episodio de los “descensos al sótano” es un procedimiento infrarrealista, una ampliación hiperbólica hilada de la metáfora de “el arriba y el abajo” que simboliza en el relato el sofocamiento, el aplastamiento, la eliminación de los vencidos. La significación de este hecho resulta tanto más sobrecogedora cuanto que ella se sostiene sobre hechos históricos auténticamente acaecidos. A nadie puede escapársele el propósito ético que determina la escritura de Roberto Bolaño (Castillo 39).

---

<sup>46</sup> Bolaño, Roberto. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.

<sup>47</sup> Remito a los trabajos recogidos en *La memoria de la dictadura: Nocturno de Chile, de Roberto Bolaño; Interrupciones 2, de Juan Gelman* (2006), edición coordinada por Fernando Moreno.

<sup>48</sup> En este ejemplo se emplea el concepto “referencialidad” como horizonte verificador de los datos textuales.

Al duplicar la figura del dictador en un crítico literario, Bolaño emprende la tarea de atacar la asepsia que han logrado mantener los discursos críticos respecto del devenir histórico. Asepsia que se basa en la disyunción entre literatura, estética e historia y que encuentra su acomodo teórico / moral en la separación moderna entre las distintas esferas del conocimiento (Espinosa 41).

*Nocturno de Chile* es un texto fundamentalmente denotativo. Cuando dice “A” es porque “A” corresponde a un “B” que no está en el texto sino en una realidad-mundo-sociedad-Historia. Sin embargo, “B” está en el texto como ausencia, vacío que se llena hasta ser presencia gracias al *vocativo* “A”. “A” llama a “B” y ésta da a la primera una segura plenitud: en esa relación comienza a trabajar la connotación, la vibración que deshace y rehace significados, sentidos, figuras. Se desmorona lo que se creía *ser*, y la ficción finge y funge la función de lo que es. (Catalán 123).

Este último fragmento nos orienta hacia el asunto que ocupará las siguientes páginas. Su autor desconfía del facilismo con que se suele plantear la hipóstasis realidad/ficción, así también lo cree Patricia Espinosa: “Es precisamente en ese punto, en el de no insistir en demasía en una referencialidad denunciante, que la novela adquiere otro peso, otra dimensión que vectoriza los significados hacia una reflexión sobre el mal y el poder”<sup>49</sup>. Es sugerente en este sentido pensar en la frase: “interrumpir la continuidad de lo legible”<sup>50</sup>. Mi propuesta de lectura parte en cierto modo de esta desconfianza.

Parece como si la posición de lectura que ve la *politicidad* del arte en el cumplimiento referencial que éste reclama como su sentido, agotara las posibilidades expresivas de la novela, o las subordinara definitivamente. No obstante, tal vez la pregunta (y la respuesta) acerca del entramado arte-ética-política en esta obra deba suspenderse cuidadosamente aún, sin olvidarla, manteniéndola en el umbral: hay que guardarse “de comprender demasiado rápido”, aconseja Lacan.

---

<sup>49</sup> En revista *Rocinante*, marzo del 2001.

<sup>50</sup> Raúl Rodríguez Freire. “Bolaño, Chile y desacralización de la literatura”. Revista *Guaragua*, n°. 44, 2013, págs. 63-74.

Tomar como punto de partida, explícito o implícito, la lectura denotativa, (el que se rechace explícitamente una lectura de este tipo no salva a la interpretación de suponerla como algo dado, subterráneo incluso) supone concebir su mecanismo referencial bajo la siguiente alternativa: o hacerlo un horizonte totalizador del orden de los signos y de la ulterior interpretación de su sentido (que es la elucidación de este mismo horizonte), o solaparlo como marco epistemológico desde el cual se eleva cualquier otra consideración. De todos modos, la forma producida por la lectura inscrita en estas coordenadas es la “denuncia”<sup>51</sup>: la estructura del relato, los procedimientos paródicos o satíricos, las escenas del horror, son elementos que modelan una legibilidad que, o bien asume la denuncia como punto de entrada y horizonte circular de su sentido, o bien elabora la denuncia sin darla por sentado, es decir, de una manera “no facilista”, aunque segura de encontrarla al final del camino. Resulta interesante a propósito de esto la respuesta de Bolaño a la pregunta sobre la posibilidad de escribir una novela acerca de los detenidos desaparecidos:

**- ¿Es posible escribir la novela de los detenidos-desaparecidos?**

Es posible. El único problema es quién y cómo. Porque escribir sobre ese tema para que al final tengamos, por ejemplo, una novela de las así llamadas de denuncia, bueno, mejor es no escribir nada. O una novela plagada de guiños a lo que Borges llamaba “la canalla sentimental”. Ése es el riesgo y el escollo. Para escribir sobre esto sería necesario que el novelista se planteara, dentro de la misma novela, el actual vacío en el discurso de la izquierda o la necesidad de reformular ese discurso. (Swinburn 2003).

---

<sup>51</sup> En sus distintas formas: denuncia de una clase social, de sus acciones, de la complicidad del “campo cultural”, de la sociedad actual que *hereda* ese pasado, del lector frente al relato de la Historia o de la realidad construida, etc. Toda creencia en una cierta “conciencia” que la novela reflejaría y que encontraría su sello en un determinado discurso ético, aunque esta lectura pudiera estar respaldada por el mismo autor: “En *Nocturno de Chile*, lo que me interesaba era la falta de culpa de un sacerdote católico. La frescura admirable de alguien que por formación intelectual tenía que sentir el peso de la culpa (...) Vivir sin culpa es abolir la memoria, perpetuar la cobardía. Si yo, que fui una víctima de Pinochet, me siento culpable de sus crímenes, ¿cómo alguien que fue su cómplice, por acción o por omisión, puede no sentirse culpable?” (*Bolaño por sí mismo* 114), “La novela no gustó a los chilenos. Hicieron lo que les enseñaron que hicieran. No se dieron por aludidos. Supongo que pensaron que hablaba de Perú o de Guatemala. Y que cuando escribía <<Santiago>> y <<Chile>> se debía a una errata” (“Entrevista a Roberto Bolaño”. En: *Roberto Bolaño. Estrella cercana* 370). Me parece más probable que cualquier forma de rechazo a esta obra se deba justamente a lo contrario: es decir, a que “se” dieron por aludidos, a que entendieron que al decir “Chile”, se estaba hablando de “ellos”.

Finalmente, la tesis puesta en obra por la novela sacada a la luz con dicha lectura, susceptible de tal o cual variante interpretativa, sería más o menos: la complicidad de una *intelligentsia* cultural-literaria que encubrió sus lazos con el horror.

Mi hipótesis es que cualquier lectura que tenga como horizonte la denotación encuentra una resistencia y que dicha resistencia se halla comprometida en el mecanismo de su operación referencial. Para decirlo de otro modo, partiré de la base de que una lectura de este tipo implica necesariamente, por la propia lógica de su operación, la exteriorización de su sentido, que funciona desde ya como el código maestro que asegura su legibilidad. De forma similar a lo que ocurre con una lectura en “clave” o decodificación de mensajes encriptados, lo que se lee no es la combinatoria de los signos tal como acontece, sino el conjunto de reglas que permiten establecer una relación biunívoca con los signos de una lengua previa y en función de la cual dicha “clave” ejecuta su desviación. Interrogar esta “exteriorización” como efecto de trascendencia producido por la escritura significa situarnos más acá de la denuncia y de la denotación, devolver la mirada al trabajo de los signos.

La perspectiva “denotativa<sup>52</sup>” es deudora de lo que en la discusión en torno al simulacro llamamos, con Deleuze, la dialéctica de los pretendientes, que permite discernir entre el buen pretendiente-copia y el mal pretendiente-simulacro. Por lo mismo, ella expresa el deseo del Uno. Pero esta novela se instala desde el Dos: cifra mínima de la multiplicidad. Como adelantamos más arriba, la operación de la referencialidad que instala el Dos como cifra mínima de legibilidad es la <<duplicación>>, y cuyo funcionamiento me propongo demostrar.

---

<sup>52</sup> Conviene aclarar que empleo el concepto de “denotación” no en relación opositiva con el de “connotación”, dado que en el tipo de lectura que critico ambos conceptos se subordinan al deseo de unificación referencial. Para expresarlo con un ejemplo de la novela: en la escena del viaje de Ibacache a Roma para investigar los métodos empleados por la Iglesia para frenar la actividad destructora de las palomas, éstas funcionan connotativamente en dos direcciones simultáneas: como inversión del símbolo que las asocia con la paz y el Espíritu Santo, y como representación del pueblo (cuyo correlato teológico fue la teología de la liberación) que es objeto de la acción represora conjunta de la Iglesia (facción conservadora) y el fascismo (halcones). Esta dimensión connotativa se encuadra en el horizonte denotativo que refiere el universo ficcional a las fuerzas en pugna al momento de la dictadura militar chilena. En suma, hablo de “lectura denotativa” como la lectura que instala la semejanza bajo la dialéctica de modelos y copias.

El primer elemento de la estructura narrativa que expresa dicha multiplicidad es la voz que narra. Se trata del contrapunto que sostienen el crítico literario H. Ibacache y el joven envejecido:

Y entonces, en la penumbra de mi enfermedad, veo su rostro feroz, su dulce rostro, y me pregunto: ¿soy el joven envejecido? ¿Esto es el verdadero, el gran terror, ser yo el joven envejecido que grita sin que nadie lo escuche? ¿Y que el pobre joven envejecido sea yo? (149-150).

La duplicación funciona al micronivel del nombre: H. (hache) Ibac(ache). También el “joven envejecido” se estructura como un múltiple: entre su acontecimiento o su irrupción en la narración (que trae aparejadas las ambigüedades en torno a su identidad: es un poeta, es la conciencia del narrador, es un otro, es Bolaño<sup>53</sup>) y la condición de *tópico* que evoca (*puer senex*). Además, se puede observar una doblez en los términos que lo componen: joven/viejo. Dichos términos remiten a su vez a dos comprensiones del tiempo: *chronos*, en tanto tiempo compuesto de duraciones parciales y *aión*, que es el tiempo ilimitado<sup>54</sup>. Este es el trabajo a modo de cajas chinas que opera la duplicación en los signos, tal como lo apuntábamos en el estudio introductorio.

Por otra parte, H. Ibacache es también seudónimo de Sebastián Urrutia Lacroix:

Y tomé la decisión, o tal vez lo decidí antes, probablemente antes, todo en esta hora es vago y confuso, de que debía adquirir un seudónimo para mis labores críticas y mantener mi nombre verdadero para mis entregas poéticas. Y entonces adopté el nombre de H. Ibacache. Y poco a poco H. Ibacache fue siendo más conocido que Sebastián Urrutia Lacroix, para mi sorpresa y también para mi satisfacción, pues

---

<sup>53</sup> Adriana Castillo se pregunta por esta identificación en su artículo “*Así se hace literatura en Chile*”: *María Canales en Nocturno de Chile*. Cfr. *La memoria de la dictadura*.

<sup>54</sup> Distinción atribuida al filósofo estoico Marco Aurelio y que Deleuze desarrolla en *Lógica del sentido*. Véase la edición citada.

Urrutia Lacroix planteaba una obra poética para el futuro, una obra de ambición canónica que iba a cristalizar únicamente con el paso de los años (36-37).

De la consideración de la lectura denotativa de la novela como efecto de la duplicación operando en su estructura, como yo sostengo acá, se siguen dos apreciaciones que deben pensarse conjuntamente: primero, el relato se estructura como “promesa del sentido” cumplida “antes”. Dado que la referencialidad sería, de acuerdo a la lectura denotativa, el hipotexto del hipertexto ficcional, su sentido se encontraría “antes” de la lectura misma, haciendo de la “denotación enturbiada” de la novela el testimonio de este hecho fundante: antes de la novela y antes de la escritura, está la comprensión o, dicho de otro modo, para comprender, es preciso comprender “antes” y “afuera” de la lectura. En segundo lugar, y por el mismo mecanismo que hace posible dicha lectura, la duplicación exhibe la inadecuación de las series del significado y el significante. El hecho de que el sentido sea relanzado permanentemente “afuera” de la lectura, significa que el lector es devuelto con la misma insistencia hacia esa inadecuación o “asimetría”, donde los signos parecen estar diciendo siempre “más” de lo que deberían decir. Al exhibirla, se potencia, reduplicándola, separando las series cuanto más próximas parecen, y haciéndolas coexistir en un plano inmanente de imposibles.

Como ejemplos de esta conjunción en la novela, engarzados en su “coronación paródica”, podemos leer el intento de Farewell por designar una referencia que se torna elusiva y que, interpelado por Urrutia, entendemos que esa elusión es también el “relato de Chile” o de su “Historia”, quedando finalmente nada más que la opacidad de los intertextos de César Vallejo y Pablo Neruda:

Farewell: ya no sé lo que digo, quiero hablar, quiero decir, pero solo me sale espuma.  
Y yo: ¿distingue algo cierto en las sombras chinas?, ¿distingue escenas claras, el remolino de la historia, una elipse enloquecida? Y Farewell: discierno un cuadro campestre. Y yo: ¿algo así como un grupo de campesinos que rezan y se van y vuelven y rezan y se van? Y Farewell: discierno putas que se detienen una fracción de segundo a contemplar algo importante y luego se marchan como meteoritos. Y yo:

¿distingue algo que concierna a Chile?, ¿distingue el derrotero de la patria? Y Farewell: esta comida me ha hecho mal (64-65).

Los ecos intertextuales de los poemas “Intensidad y altura” y “Farewell” de Vallejo y Neruda respectivamente, podrían observarse a la luz del empleo de la cita paródica como la estudia Sarduy, sin embargo, observadas al nivel de las operaciones de la referencialidad, tenemos un ejemplo en que la << duplicación >> muestra la autoparodia que significa interrogar la posibilidad de un decir “la Historia”, “el derrotero de la patria”, para acabar exhibiendo el desplazamiento paródico de referentes literarios, es decir, para figurar lo que está ya figurado. Es la aplicación de lo que también con Sarduy llamamos la “metáfora al cuadrado”. Hay otro nivel en que funciona la metáfora al cuadrado y que podemos denominar “paratextual”:

Por ejemplo, buscando en la biografía de Hernán Díaz Arrieta (*Alone*) uno se entera que nunca el tal Díaz Arrieta tuvo un fondo, de que *Alone* y *Valente* nunca tuvieron una recíproca simpatía y menos una íntima amistad (*Catalán* 125-126)

Haciendo de la circunstancia “real” de *Alone* y *Valente*, el correlato biográfico textualizado (paratexto), de la relación ficticia de *Farewell* e *Ibacache*, la metáfora se vuelve unidad mínima de lectura y despliega sus dones, en otras palabras, la relación “real” de los críticos literarios está ya deformada en la novela al punto de que el “afuera” de la referencialidad denotativa es, desde ya, impuro. En este caso, el autor de la cita tiene el propósito de enfatizar la diferencia entre realidad y ficción, aunque es preciso reconocer que el paratexto es constantemente convocado por el mecanismo de la novela. Cuando se piense en los señores Oido y Odeim, habrá que aceptar que la duplicación atraviesa todo el relato. En esta oportunidad, el motivo de la carta encriptada dispone una reflexividad de la lectura o una metalectura, que introduce la sospecha en la superficie de los signos:

(...) y luego me entregaron una carta que venía dirigida a mí, escrita por el señor Odeim, en donde me preguntaba qué tal Europa, qué tal el clima y las comidas y los monumentos históricos, una carta ridícula que sin embargo parecía encubrir otra

carta, ésta ilegible, más seria, y que despertó en mí gran preocupación pese a no saber qué decía la carta encriptada ni tener plena seguridad de que realmente existía, entre las palabras de la carta ridícula, una carta encriptada (88-89).

El dato inmediato que salta a la lectura como elemento “encriptado” es el de los nombres de los señores (que Ibacache “no” lee, su focalización le impide descifrar un anagrama). La metáfora al cuadrado hace de estos “señores” los agentes que intervienen para asignarle “misiones” al narrador, operación que es a su vez la elaboración de la metáfora psicológica (“Odio” y “Miedo”) de un país intervenido por “otros” agentes extranjeros<sup>55</sup>. El anagrama (*grama fonético* para Sarduy), bajo el régimen de la << duplicación >>, es el recurso retórico que el mecanismo referencial productiviza como una “cámara de eco”, donde el eco precede a la voz.

Por supuesto que la duplicación no busca su prueba en una diferencia nominal, es decir, Ibacache no es menos Valente porque en la novela tenga un nombre distinto, del mismo modo que Pinochet no es más Pinochet porque así se llame. *La duplicación duplica el modelo*. Esa especie de urgencia de corroboración, de necesidad detectivesca por contrastar los datos de la novela con los de las vidas “reales” de los personajes aludidos, esa indecisión entre la biografía y la ficción, la denuncia y la parodia, constituyen el decir de su estructura.

Que la << duplicación >> en esta obra configure una lectura, en uno de sus extremos, como “promesa del sentido”, significa comprender el mundo narrativo bajo el régimen de la “figura” y de la “profecía real” que la acompaña. La *figura*, siguiendo las reflexiones de Erich Auerbach<sup>56</sup> en su trabajo de 1938<sup>57</sup>, es un concepto hermenéutico cuya función es ligar acontecimientos distanciados en el tiempo para producir una visión unitaria de la

---

<sup>55</sup> El intervencionismo norteamericano a través de la CIA.

<sup>56</sup> Auerbach es deudor de la filosofía de la historia de Vico, del que tradujo su *Scienza Nuova* (1774), con el título: *Die neue Wissenschaft über die gemeinschaftliche Natur der Völker* (1924). Hemos hablado ya acerca del particular método histórico de Vico que vuelve su atención a los mecanismos metafóricos del lenguaje poético y los mitos. Debemos entender que para Auerbach su ensayo sobre la interpretación figural no constituye simplemente el objeto de un interés por cuestiones semánticas o teológicas, sino la posibilidad de fortalecer su método filológico-histórico que, a través del análisis e interpretación de textos, va tejiendo una visión de la historia unificadora de la literatura europea. Cf. su famoso trabajo *Mimesis* (1946).

<sup>57</sup> *Figura*. Editorial Trotta, Madrid, 1998.



Historia. Esta <<interpretación figural>> fue desarrollada fundamentalmente por la patrística medieval con el objeto de dar consistencia unitiva a las lecturas vetero y neotestamentarias, permitiendo que el Antiguo Testamento dejara de ser “un libro de ley y una historia del pueblo de Israel” para convertirse en “un conjunto de figuras de Cristo y de la redención”<sup>58</sup> (98):

De esta forma y bajo estas circunstancias, la historia nacional y el carácter étnico del pueblo judío desaparecieron del Antiguo Testamento, y así se abrió la posibilidad de que pudiera ser recibido por los pueblos célticos y germánicos; se constituía, pues, en una parte integrante de la religión redentora y en una pieza necesaria para la tan grandiosa como unitaria visión de la historia universal que se transmitía simultáneamente con esta religión (98).

Siguiendo el desarrollo de este concepto a través de diversos autores, aunque deteniéndose en la contribución fundamental de Agustín (quien a su vez se apoyó constantemente en las epístolas de Pablo) que “se opuso tenaz e insistentemente a la mera interpretación alegórica de las Sagradas Escrituras y a la opinión por la que el Antiguo Testamento era entendido como si de un escrito hermético se tratara, solo comprensible a través de una exégesis que excluyera el sentido histórico-real” (81), el filólogo alemán afirma:

La interpretación figural establece entre dos hechos o personas una conexión en la que uno de ellos no se reduce a ser él mismo, sino que además equivale al otro, mientras que el otro incluye al uno y lo consume. Los dos polos de la figura están temporalmente separados, pero ambos se sitúan en el tiempo, en calidad de acontecimientos o figuras reales; ambos están involucrados, como ya se ha subrayado reiteradamente, en la corriente que es la vida histórica, y sólo la comprensión, el

---

<sup>58</sup> Cito los ejemplos enumerados por Auerbach de la interpretación figural llevada a cabo por San Agustín: “...el Arca de Noé es una *praefiguratio ecclesiae* (*De civ.*, 15, 27); Moisés es, en múltiples formas, *figura Christi* (por ejemplo, *De civ.*, 10, 6 o 18, 11); el *sacerdotium* de Aarón es la *umbra et figura sacerdotii* (*ibid.*, 17, 6); la esclava Agar es la figura del Antiguo Testamento, de la *terrena Jerusalem*, mientras que Sara es la del Nuevo Testamento, *suprema Jerusalem, civitatis Dei* (*ibid.*, 16, 31; 17, 3; *Expos. ad Gal.*, 40); Jacob y Esaú son *figuram praebuerunt duorum populorum in Christianis et Iudeis* [<<fueron figura de dos pueblos, de los cristianos y judíos>>] (*De civ.*, 16, 42); los reyes ungidos de Judea [*Christi*] *figuram prophetica unctione gestabant* [<<entrañaban en la unción la figura de Cristo>>] (*ibid.*, 17, 4)” (80).

*intellectus spiritualis*, es un acto espiritual: un acto espiritual que considerando cada uno de los polos se ocupa del material dado o esperado, del acontecer pasado, presente o futuro, pero no de conceptos o abstracciones; éstos solamente tienen carácter secundario, puesto que también la promesa y la consumación, como sucesos reales e históricos, han acontecido en parte con la encarnación del Verbo y en parte acontecerán con la segunda venida (99-100).

De lo anterior podemos comprender que lo que se figura es el tiempo. No se trata de decir que la figura es un hecho “pasado” que se proyecta hacia el “futuro”, sino que el futuro ya está contenido en el pasado o, mejor dicho, que el tiempo es circular, completo en sí mismo (teleológico y teológico) donde pasado, presente y futuro se reflejan entre sí, y cuya finalidad escatológica está inscrita en el Juicio Final. El sacrificio de Isaac solo puede ser figura de la pasión de Cristo en la medida en que éste se encuentre “prefigurado” en aquél: la figura supone una prefiguración, el futuro de la figura ya aconteció.

Ante el desafío de concebir la relación entre un acontecimiento y otro ulterior que lo incluye, sin desrealizarlo en favor de un concepto abstracto de continuidad histórico-teleológica, es decir, manteniendo la autonomía y singularidad de las “escenas” que lo componen, para Auerbach el tiempo debía estar compuesto de instantes decisivos portadores de acontecimientos singulares de significación general (es el *Kairós* o “momento oportuno”, el mediador entre lo particular y lo general, entre los humanos y los dioses). *Nocturno de Chile* presenta estos instantes singulares-generales a través de distintas escenas o cuadros que se irradian en otros como un juego de espejos, por ejemplo: la visita de Urrutia al fundo de Farewell donde experimenta su bautismo literario, se irradia al final del relato cuando retorna y observa que los campesinos de antes, ahora son obreros, y que el recibimiento afectuoso de antaño, ahora se trueca en indiferencia (17-34 y 148-149). Del mismo modo, la conversación sobre arte entre Ernst Jünger y Salvador Reyes en la buhardilla del pintor guatemalteco, con el trasfondo del París bajo la ocupación nazi (44), se irradia en las veladas literarias en casa de María Canales, cuyo sótano servía de cámara de tortura (138-140). También la reflexión y la “postura” del padre Antonio, “apoyándose en un codo”, acerca del método de conservación de iglesias, es figura del discurso de

Urrutia, de su desenlace, y de su postura corporal: “Así que me apoyaré en un codo y levantaré la cabeza” (11):

(...) y el padre Antonio me vio y trató de levantarse apoyándose en un codo, tal como yo haría años más tarde, eones más tarde, dos o tres minutos más tarde ante la aparición en tromba del joven envejecido, y vi el codo y el brazo del padre Antonio flaco como un muslo de pollo, y el padre Antonio me dijo que había pensado, he pensado, dijo, que tal vez no es una buena idea esto de los halcones, porque aunque preservan a las iglesias del efecto corrosivo y a la larga destructor de las cagadas de paloma, no había que olvidar que las palomas eran como el símbolo terrenal del Espíritu Santo, ¿verdad? (90).

El tanteo indeciso entre “años”, “eones” y “minutos” parece atravesar los distintos conceptos del tiempo que hemos mencionado hasta acá: *chronos*, *aión* y *kairós*.

Antes observamos al joven envejecido en relación con los dos primeros, ahora lo veremos a la luz del *kairós*, el “momento oportuno” que acá prefigura el instante en que Urrutia asistirá a su propia revelación y, como veremos, a su propia versión del “Juicio Final”, cuyo correlato apocalíptico ya había sido parodiado (27). El “joven envejecido” no es una conciencia ni un personaje del relato, sino un elemento de su estructura, que determina la enunciación, susceptible de tomar diversos valores, aunque inscrito en un contrapunto con la voz narrativa que llega a su máximo grado de tensión al final de la novela: “¿soy yo el joven envejecido?”. Como elemento estructural, el joven envejecido expresa el tiempo. El tiempo nocturno que es el “momento propicio de la reunión y de las confidencias” (124), y de la narración febril de Urrutia; un tiempo que es un *salto sobre la historia*:

Me parece estar viendo el rostro del joven envejecido. No lo veo, pero me parece verlo acucillado o a cuatro patas en un altozano, mientras las nubes negras pasan velocísimas por encima de su cabeza, y el altozano entonces es una colina baja y al minuto siguiente es el atrio de una iglesia, un atrio negro como las nubes, cargado de electricidad como las nubes, y brillante de humedad o sangre, y el joven envejecido tiembla y retiembla y arruga la nariz y después salta sobre la historia (124).

Es curioso ese interés casi infantil, de buen estudiante, por recorrer las distintas acepciones de la palabra “altozano”, como obedeciendo sistemáticamente una metodología de la multiplicidad de sentidos posibles. Finalmente, también expresa un tiempo arrojado a un cumplimiento escatológico, que difiere del observado por Auerbach:

(...) y así parece que, aún más en Agustín que en sus predecesores, se sustituye a veces la contraposición entre los dos polos, figura y consumación, por una ejecución que se efectúa en tres grados: la Ley o la historia de los judíos como figura profética del advenimiento de Cristo; la Encarnación como consumación de esta figura y al mismo tiempo como preanuncio del fin del mundo y del Juicio Final; y por último la llegada futura de estos acontecimientos como consumación definitiva (83).

Dado que esta novela no trata de asuntos celestiales, podemos esperar que su “versión/diversión” de dicha consumación (que en sí misma involucra tanto lo celestial como lo ominoso) sea distinta, aunque esta diferencia tenga algo de cómica. En la reiterada última escena, la sospecha del narrador de identificarse con el joven envejecido expresa el momento singular y universal en que la figura se aproxima a su finalidad:

Y entonces pasan a una velocidad de vértigo los rostros que admiré, los rostros que amé, odié, envidié, desprecié. Los rostros que protegí, los que atacué, los rostros de los que me defendí, los que busqué vanamente (150).

Parece como si el contrapunto con el joven envejecido tendiese a unificarse totalizando el universo del relato, como muestra la enumeración *–en tromba–* de los “rostros”. La sentencia inmediatamente posterior y que cierra la obra, exhibe un poderoso humor escatológico:

Y después se desata la tormenta de mierda (150).

La lectura figural desemboca en una versión de lo escatológico, diríamos, “literal”, de juego etimológico y que, como vimos en el caso de “altozano”, atraviesa sus acepciones posibles. En este caso, lo escatológico se traduce en la imagen de una tormenta excrementicia<sup>59</sup>. En lugar de la “consumación definitiva” que promete la lectura figural, la novela cierra abruptamente (cierre metaforizado en el hecho de que esta última frase culmina una narración transcurrida en un único y extenso párrafo) con una imagen tan totalizante como indecible. En lugar de la perfecta armonía unificadora de las distintas “escenas” de la “Historia”, se nos devuelve la imagen de un exceso excrementicio, de la descomposición o de la ruina cadavérica<sup>60</sup> de una “verdad” que ya se nos venía anunciando: “y poco a poco la verdad empieza a ascender como un cadáver” (149). Descomposición de la materia narrativa antes que composición espiritual de los acontecimientos.

La duplicación impide el cumplimiento de la lectura figural como promesa de un sentido sellado *a priori* en un orden trascendente, pero genera un efecto de trascendencia que soporta una lectura oscilante, una lectura de lo indecible referencial. Más que pertenecer a la “tradición” de la novela de los dictadores, esta sería una novela de lo indecible, como *Vidas imaginarias* de Schwob o *Historia universal de la infamia* de Borges. Al nivel del paratexto imaginario que vengo esbozando, el intento de Auerbach por concebir una interpretación unificada de la literatura occidental y la experiencia del oscuro derrotero que tomaba por aquellos años la Alemania nazi de la que finalmente tuvo que huir, tiene un correlato horroroso en la frase de María Canales, reiterada por Urrutia-Ibacache: “así se hace la gran literatura de Occidente”.

Guardándonos de “comprender demasiado rápido” la denotación pudimos franquear el “deseo del Uno” e instalarnos en el Dos que la operación referencial de la duplicación produce en la novela. Cualquier consideración ética que quiera elevarse a partir de ella tendrá que considerar los alcances de su mecanismo referencial y del tipo de lectura que produce, sin exclusiones.

---

<sup>59</sup> Si bien para cada acepción la raíz griega es distinta, más que rigor etimológico, debe entenderse el ejercicio paródico sobre la lectura figural.

<sup>60</sup> Una idea similar tiene Walter Benjamin cuando habla del ángel de la historia que observa el pasado como conjunción catastrófica de ruina y muerte (“Sobre el concepto de historia”. En *La dialéctica en suspenso*. Santiago, LOM, 1996).

## *Evita Vive*<sup>61</sup> (1975).

Nota: (...) Los peronistas usaron la consigna “Evita vive”, con diferentes aditamentos: “Evita vive en las manifestaciones populares”, “Evita vive en las “villas”, “Evita vive en cada hotel organizado” (slogan del Movimiento de Inquilinos Peronistas).

Estos textos juegan en torno a la literalidad de esa consigna, haciendo aparecer a Evita “viviendo” situaciones conflictivas y marginales. (33)

El texto *se* confiesa en la intención de poner en juego la *literalidad* de una consigna política. La “literalidad” de lo político, o lo político en tanto literalidad. Para esto, se presenta el retorno de Evita en situaciones *marginales* y *conflictivas*. La nota final establece perfectamente el marco de legibilidad del relato (*después* de ser leído). Este afirma la puesta en escena de un juego que toma la consigna política no como metáfora mesiánica, sino como *presente*. Lo político-literal configura así un espacio político conflictivo. Lo político como espacio, *polis*, designa a quienes tienen parte en el gobierno, a quienes pueden apropiarse de la imagen de *La Mujer del Pueblo*. No obstante, no todos los hombres pueden participar del gobierno: en esta noción existía ya para los griegos una dimensión estética en lo político, dado que lo político, nos dice Rancière, suponía desde ya un *reparto de lo sensible*, esto es, un reparto de los cuerpos y de las actividades que los ciudadanos podían ejecutar en virtud de sus competencias.

Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas. Esta repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en ese reparto. El ciudadano, dice Aristóteles, es aquel que tiene parte en el hecho de gobernar y de ser gobernado. Pero otra forma de reparto precede a este tener parte: aquel que determina a los que tienen parte en él. El animal hablante, dice Aristóteles,

---

<sup>61</sup> Perlongher, Néstor. *Evita vive y otros relatos*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2009.

es un animal político. Perlo el esclavo, si es que comprende el lenguaje, no lo “posee”. Los artesanos, dice Platón, no pueden ocuparse de cosas comunes porque no tienen el tiempo de dedicarse a otra cosa que su trabajo. No pueden estar en otro sitio porque el trabajo no espera. El reparto de lo sensible hace ver quién puede tener parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y el espacio en los cuales esta actividad se ejerce (...) La política trata de lo que vemos y de lo que podemos decir al respecto, sobre quién tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo.” (2009, 9-10).

Por lo tanto, es propio de esta “estética” de lo político, dejar un margen aislado de las maneras de gobernar, un coeficiente de marginalidad. Son esos cuerpos marginados los que retornan en este relato, apropiándose del centro de la *polis*, pero con los signos de lo ingobernable, de lo a-social, porque el gobierno no es *su* actividad, no es ni ha sido jamás *su espacio ni su tiempo*. Lo “marginal” es una “guerra que no cesa” pero que solo se “maquilla” de política<sup>62</sup>. Sólo al final de sí misma, (después del tiempo de su trabajo, de su parte en el reparto) la obra nos confiesa que debe ser leída como puesta en juego de lo literal y lo marginal, del significado y el exceso ínsito a la significación.

Perlongher toma la figura de Evita, naturalizada como un emblema nacional, popular y revolucionario (“justicialista”), y la sitúa lúdicamente protagonizando escenas perversas<sup>63</sup>. En otras palabras, lo que hace Perlongher es tomar a esta figura mítica y reinscribirla en

---

<sup>62</sup> Dice Perlongher: “Esta guerra que no cesa se puede maquillar de política, como diría Foucault, elevarse al plano de la política, o mejor aún, de las <<micropolíticas>> de la cotidianeidad. El hecho de que la violencia se revista de gestos paternalistas y distancias glaciales no excluye la dimensión fundante de esas luchas directas, cuerpo a cuerpo, que pueden terminar en la muerte, pero cuyo imaginario las sitúa fuera de los pulidos reductos burgueses y las destierra (para intensificar la paranoia) hacia los *márgenes* de la sociedad” (*Prosa plebeya*, 41).

<sup>63</sup> Perversidad marcada por un “devenir sin dirección” para “redescubrir el cuerpo polimorfo” de Evita y de una voz narrativa múltiple, en tránsito. La voz del relato no cree en la división sujeto-objeto y por ello transita fácilmente desde el género al formato: es decir, hacia una visualidad en donde el receptáculo de la voz termina destacando por sus dimensiones espaciales: el largo del párrafo, el espesor de la imagen, la anchura de la frase. Una política de la sustracción o de la fuga, como apunta Adrián Cangi: “Huir del nombre, de las nomenclaturas, del género, de la etnia, del <<movimiento>>, hasta poner el cuerpo en tránsito, hace decir a Perlongher: <<Los nombres que acá doy son todos falsos>>. Un impersonal domina toda la política en fuga como sesgo de un estilo, un <<se>> como en Girondo, un <<lo>> como en Nabokov, un <<ni>> como en Echavarrén. Perlongher no se contenta con huir, sino a tierra arrasada. Las superficies de tránsito, los <<entre>>, las movibilidades intensivas o derivas deseantes, juegan con la flagelación de todo posicionamiento, de todo mito, de todo movimiento gregario, de todo fundamento” (88-89).

una matriz secular. La *profanación*, nos dice Agamben, es ese impulso *lúdico* que ejecuta una dislocación secular de aquello que se ha petrificado en una matriz hierática. En otras palabras, el acto profanador devuelve al uso común, aquello que una cultura eleva al sitial de poder sagrado inviolable.

El pasaje de lo sagrado a lo profano puede, de hecho, darse también a través de un uso (o, más bien, un reuso) completamente incongruente de lo sagrado. Se trata del juego. Es sabido que la esfera de lo sagrado y la esfera del juego están estrechamente conectadas. La mayor parte de los juegos que conocemos deriva de antiguas ceremonias sagradas, de rituales y de prácticas adivinatorias que pertenecían tiempo atrás a la esfera estrictamente religiosa. La ronda fue en su origen un rito matrimonial; jugar con la pelota reproduce la lucha de los dioses por la posesión del sol; los juegos de azar derivan de prácticas oraculares; el trompo y el tablero de ajedrez eran instrumentos de adivinación. Analizando esta relación entre juego y rito, Emile Benveniste ha mostrado que el juego no sólo proviene de la esfera de lo sagrado sino que representa de algún modo su inversión. La potencia del acto sagrado -escribe Benveniste- reside en la conjunción del mito que cuenta la historia y del rito que la reproduce y la pone en escena. El juego rompe esta unidad (2005, 99-100).

Como apuntamos en la introducción, la <<profanación>> opera una disyunción entre mito y rito. Propongo que pensemos esta relación bajo otro concepto retomado por Agamben: el dispositivo. El mito de Evita y su rito en la representación simbólica del relato<sup>64</sup>, exhiben a su vez una relación de saber-poder en el dispositivo literario.

Para Agamben (2006), el dispositivo (concepto que interroga desde el lugar que ocupa en el pensamiento de Michel Foucault) nos pone en relación con prácticas generadoras de

---

<sup>64</sup> Lo que podríamos observar, por ejemplo, en la evocación de elementos propios de una imagen, digamos, “oficial” de Evita (el rodete del cabello como signo de su presencia institucional, la visión de su enfermedad y de su muerte) con el propósito de dislocarlos.



subjetivación. Ya el lenguaje mismo es instrumento de disposición entre aquello que podemos conocer y decir del mundo, y ciertas estrategias hegemónicas<sup>65</sup>:

Existen entonces dos clases: los seres vivos (o las sustancias) y los dispositivos. Entre las dos, como tercera clase, los sujetos. Llamo sujeto a eso que resulta de la relación cuerpo a cuerpo, por así decirlo, entre los vivientes y los dispositivos. Naturalmente, como en la antigua metafísica, las sustancias y los sujetos parecen confundirse, aunque no completamente. Por ejemplo, un mismo individuo, una misma sustancia, pudiera dar lugar a muchos procesos de subjetivación: el usuario de teléfonos celulares, el internauta, el autor de narraciones, el apasionado del tango, el altermundista, etcétera. Al desarrollo infinito de los dispositivos de nuestro tiempo corresponde un desarrollo asimismo infinito de los procesos de subjetivación. Esta situación podría dar la impresión de que la categoría de la subjetividad propia de nuestro tiempo está en proceso de fluctuar y de perder su consistencia, pero si queremos ser precisos se trata menos de una desaparición o de un exceso que de un proceso de diseminación que empuja al extremo la dimensión de mascarada que no ha cesado de acompañar a toda identidad personal. (2006, 258)

La disyunción que opera la <<profanación>> es también, como dice Agamben, un “contradispositivo” que devuelve lo sagrado al uso común. Perlongher consigue así sacar a Evita de su posición estatuarial y redistribuirla en un nuevo escenario:

“¿Cómo, no me conocés? Soy Evita”. “¿Evita?” -dije, yo no lo podía creer-. “¿Evita, vos?”- y le prendí la lámpara en la cara. Y era ella nomás, inconfundible, con esa piel brillante, brillante, y las manchitas del cáncer por abajo, que -la verdad- no le quedaban nada mal. (...) “Bueno, basta”, le agarró la cabeza -ese rodete todo deshecho que tenía- y se la puso entre las piernas. (25)

---

<sup>65</sup> “He dicho que el dispositivo tendría una naturaleza esencialmente estratégica; esto supone que allí se efectúa una cierta manipulación de relaciones de fuerza, ya sea para desarrollarlas en tal o cual dirección, ya sea para bloquearlas, o para estabilizarlas, utilizarlas. Así, el dispositivo siempre está inscrito en un juego de poder, pero también ligado a un límite o a los límites del saber, que le dan nacimiento pero, ante todo, lo condicionan”. (Foucault, *Dits et écrits*. En: Agamben, op. cit. 250).

En un primer momento<sup>66</sup> tenemos el reconocimiento de Evita que conjuga elementos de la “historia real” -*común*- con elementos ficticios. Se enuncia de inmediato la dislocación perceptiva que significa encontrar a Eva *allí*, sin embargo, pasamos del asombro a su solapamiento en la constatación de las manchas del cáncer: la enfermedad, la causa de muerte, el signo de su caducidad, más que ser un elemento que contribuya a establecer la imposibilidad de encontrar a Evita, contribuye a *asimilarla*. En el poema “El cadáver” del libro *Austria-Hungría* (1980), también se insiste sobre las “manchitas” en su cara:

y esas manchitas en la cara  
que aparecieron cuando ella, eh  
por un alfiler que dejó su peluquera,  
empezó a pudrirse, eh  
por una hebilla de su pelo  
en la memoria de su pueblo (2003, 42)

En el poema también se alude a la labor del embalsamador del cuerpo de Eva, Pedro Ara, quien puso especial cuidado en disimular los signos de la muerte: el olor, las manchas, la rigidez, etc.

y qué había en el fondo de esos pasillos  
sino su olor a orquídeas descompuestas,  
a mortajas,  
arañazos del embalsamador en los tejidos (43)

Perlongher centra su atención en estos signos tanto en este poema como en “El cadáver de la Nación” (*Hule*, 1989). Este contraste entre el cuerpo muerto de Evita y su intento por borrar de él todos los indicios de la caducidad, se refleja en el relato de Borges “El

---

<sup>66</sup> He procedido al montaje de dos momentos dentro de la escena que comparten el narrador, Evita y el “negro”; primero, el instante del encuentro y reconocimiento del narrador de la presencia de Evita y, luego, el momento en que el negro interrumpe la conversación para seguir con el acto sexual. Me importa acá de qué forma Evita es asimilada inmediatamente en el registro vulgar de la escena-obscena realizando la sutil operación que va desde el emblema a su profanación.

simulacro” (*El hacedor*, 1960), donde tanto Eva Duarte como Juan Domingo Perón devienen simulacros de sí mismos:

En uno de los días de julio de 1952, el enlutado apareció en aquel pueblito del Chaco. Era alto, flaco, aindiado, con una cara inexpresiva de opa o de máscara; la gente lo trataba con deferencia, no por él sino por el que representaba o ya era. Eligió un rancho cerca del río; con la ayuda de unas vecinas armó una tabla sobre dos caballetes y encima una caja de cartón con una muñeca de pelo rubio (789).

El flaco aindiado (Perón) y la muñeca de pelo rubio (Evita) son tomados aquí por lo que “representaban” o “ya eran”. En este caso, el cuerpo de Evita se toma como “muñeca”, mientras que en el relato de Perlongher se “hace aparecer” su cuerpo en tanto cuerpo muerto. Es, de esta forma, la *imago* de Evita lo que aparece, en el sentido de lo que señala Jean-Luc Nancy: “Así, la *imago* romana es la aparición del muerto, su comparecencia entre nosotros: no la copia de sus rasgos, sino su presencia en tanto que muerto” (11).

En *Evita Vive*, retomando el fragmento citado, es la enfermedad como *maquillaje* lo que da la nota inicial a la posibilidad de emprender el encuentro con la muerta. Así, podemos entender el paso de Evita desde el símbolo mítico a su inscripción alegórica. La alegoría, nos dice Benjamin, nos exhibe la historia inscrita sobre la faz de la naturaleza con los caracteres de la caducidad<sup>67</sup>. En otras palabras, la alegoría, al romper la inmediatez simbólica, nos permite observar la historia en lo que tiene de ruinoso, en lo que tiene de fallido. Evita abandona pues su inscripción mítico-simbólica para inscribirse en el registro secular alegórico gracias al evento que asimila su condición caduca a un rasgo inherente de su condición *viviente*. La enunciación mítica de Evita parte con el título del relato (“Evita vive”), sin embargo, esa *vida* que, en el registro sagrado, es la de lo inmaculado y eterno, en el registro de lo profano es la de lo corruptible, *viviente*<sup>68</sup>. Evita no vive porque haya

---

<sup>67</sup> Ver *El origen del drama barroco alemán*.

<sup>68</sup> En este sentido podríamos contrastar el desarrollo seguido por esta obra respecto al que sigue la pieza dramática *Eva Perón* (1969) de Copi: en ésta, lo que importa es ese momento anterior a la inscripción secular del mito, preocupa más la constitución mítica como simulacro. La simulacrización de Eva en Copi es, de algún modo, una ontologización del simulacro que nos hace partícipes de su disposición a la manera de un teatro de cuarta pared. Eva es un otro respecto al cual sólo podemos sostener un silencio cómplice. En la

superado la muerte, sino gracias a que lleva muerta un largo tiempo, gracias a que los signos de su muerte se enseñorean como el maquillaje que la hace atractiva<sup>69</sup>. Y los signos del cáncer son ahora lo que la trueca en cuerpo ofrecido al deseo. En este sentido, se puede decir que la literalidad de la consigna “Evita Vive” va acompañada de la literalidad de las consignas del cáncer, cuyas metáforas ha estudiado Susan Sontag en *La enfermedad y sus metáforas*. Ilustraré esto con dos metáforas: por un lado, la metáfora militar del cáncer como proliferación tumoral agresiva que “invade” (31), se deja ver aquí, literalmente, en la acción de Evita como “militante” que recorre y participa del lugar sin lugar de los marginales, a la manera de un “cáncer social”<sup>70</sup>; por el otro, la metáfora que hace del cáncer una reacción patológica frente a una pasión reprimida (10), retorna acá en la imagen de Evita como la portadora de un deseo anárquico, deseo que hace de las manchas del cáncer la escritura de su emancipación. Así, la literalidad de la consigna hace volver a Evita en tanto muerta y en tanto cáncer.

En el poema “El cadáver” que venimos comentando, también Perlongher conjuga la muerte, la seducción y la “marginalidad” de Eva, de forma similar a como lo hace en este relato:

Una actriz –así dicen-  
que se fue de Los Toldos con un cantor de tangos  
conoce en un temblor al General, y lo seduce  
ella con sus maneras de princesa ordinaria  
por un largo pasillo  
muerta ya (44)

---

narración de Perlongher, en cambio, puede decirse que la interrogación que lo motiva, interpela al simulacro en tanto relación social, a la luz de la profanación.

<sup>69</sup> Del mismo modo, en Baudelaire el maquillaje es contra natura y se celebra como signo de la artificialización de la modernidad.

<sup>70</sup> “Se pensaba que el barrio pobre <<engendraba>> la tuberculosis. Fue en los años cincuenta que se cambió la tuberculosis por el cáncer en la retórica urbanista. La <<villa miseria>> es un cáncer que se extiende insidiosamente, y a la instalación de gente de otro color o de gente pobre en barrios de clase media se le llama <<invasión>>” (op. cit. 35).

Para Perlongher, la figura de Evita es indisociable de una expresión del deseo que escandaliza y atrae: “cierto amoralismo que destilaba del noviazgo entre el militar (acusado de estuprar a una estudiante de secundaria) y la actriz (apodada "mujer fácil") eran un desafío a los ojos de la pacata aristocracia local” (1997, 201).

Recapitulando, el relato nos muestra la redistribución de la enfermedad como maquillaje, sumada a la redistribución del “rodete”<sup>71</sup> en desorden felatorio. En estos elementos podemos observar el impulso lúdico que desviando el cuerpo “natural” de Evita (o “mítico” en tanto naturalización de la historia) multiplica sus posibilidades eróticas. También, como dijimos, la <<profanación>> opera la disyunción de las disposiciones que hacen de Evita un símbolo reconocible. Pero cabe preguntarse si este es el fin de la <<profanación>> en el relato o si resiste todavía otra lectura.

Evita iba a volver: había ido a hacer un rescate y ya venía, ella quería repartirle un lote de marihuana a cada pobre para que todos los humildes andaran superbien (29)  
Ella era una puta ladina, la chupaba como los dioses (...) Cuando se descuidó abrí un estuche y le afané un collar (...) Ni dos días habían pasado cuando llego a casa y me encuentro a la vieja llorando en la cocina, rodeada por dos canas de civil.  
“Desgraciado –me grita-. ¿Cómo pudiste robar el collar de Evita?”. (32).

En esta cita monto dos miradas complementarias sobre Evita. La primera invierte su imagen de “mujer del pueblo” para convertirla en un “*dealer* del pueblo”. La segunda nos permite observar el inicio de su transformación en *mercancía*. Por un lado, la causa popular de Evita se convierte en la excusa que permite a los adictos drogarse y por el otro, Evita es la puta que *deviene* mercancía<sup>72</sup>. En este punto la <<profanación>> nos comienza a introducir en la segunda disyunción que es la que cuestiona el estatuto enunciativo del mito

---

<sup>71</sup> El rodete de Eva es, como se anticipó, signo de su presencia institucional, en tanto mujer de Estado. Perlongher desarma el rodete de Evita y lo sumerge entre las piernas del negro para realizar la felación.

<sup>72</sup> Un devenir marcado por el hurto, la sustracción y la apropiación, que pronto mostrará la “embriaguez” que acompaña a la mercancía, su *fetichismo* (véase más adelante la nota 77). Walter Benjamin observa en la poesía de Baudelaire la relación entre el *flâneur*, la prostitución y la embriaguez que produce la experiencia de la sociedad sostenida en el intercambio de las mercancías, al punto de que “su” voz, la voz de la mercancía, es la que habla en el poema: “Cuando Baudelaire habla de la <<ebriedad religiosa de las grandes ciudades>>, su sujeto, que no nombra, bien pudiera ser la mercancía. Y la <<santa prostitución del alma>> (...) no puede ser otra cosa (...) que la prostitución del alma de la mercancía. (*Iluminaciones II* 72-73)

o, como veremos, también el de la <<profanación>>, vista ahora como inscripción del mito en matriz secular. Acá se vuelve importante recordar el concepto de dispositivo e interrogar la posibilidad de que la “contradisposición” se diferencie o se confunda con una “redistribución”, de forma similar a la distinción que existe, en Agamben, entre profanación y secularización:

La secularización es una forma de remoción que deja intactas las fuerzas, limitándose a desplazarlas de un lugar a otro. Así, la secularización política de conceptos teológicos (la trascendencia de Dios como paradigma del poder soberano) no hace otra cosa que trasladar la monarquía celeste en monarquía terrenal, pero deja intacto el poder. La profanación implica, en cambio, una neutralización de aquello que profana. Una vez profanado, lo que era indisponible y separado pierde su aura y es restituido al uso. Ambas son operaciones políticas: pero la primera tiene que ver con el ejercicio del poder, garantizándolo mediante la referencia a un modelo sagrado; la segunda, desactiva los dispositivos del poder y restituye al uso común los espacios que el poder había confiscado (2005, 102).

Acá mi punto consiste en no ver como excluyentes las dimensiones del “poder” y del “uso”. Agamben da la nota cuando califica ambas operaciones como “políticas”, no obstante, acá no distinguimos necesariamente una operación de legitimación mediante la referencia a un modelo sagrado y la operación que desmantela lo sagrado para entregar el poder “al uso común”. Agamben se da cuenta de esto cuando dice:

El juego como órgano de la profanación está en decadencia en todas partes. Que el hombre moderno no sabe jugar lo muestra la proliferación de juegos nuevos y viejos. En el juego, en el baile y en las fiestas el hombre busca precisamente lo contrario de lo que podría encontrar: la posibilidad de volver a acceder a una fiesta perdida, un retorno a lo sagrado y a sus ritos, aunque sea en la forma de las insulsas ceremonias de la nueva religión espectacular o en las lecciones de tango en un salón de provincia. En este sentido, los juegos televisivos de masas forman parte de una nueva liturgia,

secularizan una intención inconscientemente religiosa. Restituir el juego a su vocación puramente profana es una tarea política (100).

La *profanación* en sí misma, nos “dice” Perlongher, no nos salva del problema del mito: todo lo contrario, devuelve la interrogación con mayor insistencia sobre su estatuto enunciativo. En el relato citado de Borges, el narrador también plantea la sospecha respecto al mito que envuelve a la pareja, cuyo alcance llega a ser indiscernible de sus identidades “reales”:

El enlutado no era Perón y la muñeca rubia no era la mujer Eva Duarte, pero tampoco Perón era Perón ni Eva era Eva sino desconocidos o anónimos (cuyo nombre secreto y cuyo rostro verdadero ignoramos) que figuraron, para el crédulo amor de los arrabales, una crasa mitología. (op. cit.).

Perlongher expresa esta sospecha también en su poema “El cadáver de la Nación”, pero desde la perspectiva de una Evita que es manipulada por el embalsamador para ser ofrecida al público:

(...) y en el laboratorio sustituir su sangre cancerosa por horchata de orquídeas amazónicas y brujerías incorporadas al hechizo de los pómulos aunque ella desee sonreír desde lo alto donde se ve yacer en el estuche como una joya en jade (2003, 189-190).

En “Evita Vive”, la interrogación se traslada a la posibilidad del retorno de Evita (en tanto muerta) y de su secularización. Perlongher parece querer devolvernos la mirada permanentemente a la condición de Evita en tanto cadáver, dado que, si seguimos la reflexión que apuntábamos vía Benjamin, esto significa también adoptar una mirada sobre la historia (“en el fondo de este corredor hay un cadáver”). De este modo, podemos interrogar con Perlongher las condiciones bajo las cuales el cadáver es susceptible de manipulación, redistribución y mitificación.

Perlongher aún magistralmente dos procedimientos: *el que profana el mito y el que transforma esta profanación en mercancía*. Ya nos ha enseñado Benjamin, a propósito de Baudelaire, la íntima vinculación que comparten las nociones de alegoría y mercancía. Al engaño de las mercancías, la “fantasmagoría” señalada por Benjamin<sup>73</sup>, se opone la distorsión de lo alegórico a través de la cual la mercancía se mira a sí misma “celebrando su humanización en la puta”<sup>74</sup>.

La muerta “un poco con aires de estar muy reventada, recargada de maquillaje”<sup>75</sup> deviene una “sensualidad integral”<sup>76</sup>. Como ya vimos en Baudelaire, el maquillaje celebra la artificialización de la vida, pero también, pone de relieve lo fallido, lo que está bajo el maquillaje como naturaleza caduca. Para operar este contraste Perlongher recurre a la enfermedad como maquillaje dejándonos al descubierto, en un contrapunto constante: el cadáver. No obstante, no nos quedamos ahí, el cadáver se ofrece al pulso deseante de los personajes, que más que personajes son voces que transitan espacios, temporalidades, identidades, nomenclaturas. Se moviliza así el comercio erótico de Evita, que acaba encarnando la figura de la prostituta (después de haber sido “amante” y *dealer*) y culmina con la mercantilización profana del mito (su ofrecimiento a las multitudes como “joya en jade”). De esta forma, vemos que la inscripción secular del mito es un movimiento inherente al mito mismo. Cuando Agamben se pregunta si el capitalismo no será el sistema que diseña un dispositivo resistente a toda profanación, con Perlongher le podemos responder: el capitalismo diseña una profanación como dispositivo, su propia Ley obscena. La <<profanación>> va tan lejos en este relato, que nos devuelve a la pregunta por su enunciación misma en el instante en que puede volver a ser cooptada por el dispositivo.

---

<sup>73</sup> Véase *Illuminaciones II* “Poesía y Capitalismo” (1972).

<sup>74</sup> Véase “ZentralPark” en *Cuadros de un Pensamiento*: “Los objetos que rodean al hombre adquieren, cada vez más despiadada, la expresión de la mercancía. Simultáneamente, la publicidad intenta enmascarar el carácter de mercancía de los objetos. A esta glorificación engañosa del mundo de la mercancía se opone su transposición a lo alegórico. La mercancía busca mirarse a sí misma a la cara. Festeja su “tornarse humana” en la prostituta” (190). En el *Libro de los Pasajes* señala: “La alegoría representa lo que la mercancía hace de las experiencias que tienen los hombres de este siglo” (336).

<sup>75</sup> *Evita Vive* p. 27.

<sup>76</sup> Perlongher opone lo sensual a la “maldita sexualidad”, una sensualidad que “desujeta” el cuerpo... “A la formalización sexual, Perlongher opone una sensualidad integral, realizando una operación micropolítica con el objetivo de desolidarizar las partes de su calcificación en una erótica general” (Cangi op cit. 78).



La joya estaba sobre la mesa. No la había podido reducir porque, según el Sosa, era demasiado valiosa para comprarla él y no me quería estafar. Los de Coordina no me preguntaron nada: me dieron una paliza brutal y me advirtieron que si contaba algo de lo del collar me reventaban (*Evita Vive* 32)

La mercancía se vuelve algo tan valioso que insinúa su re-sacralización, su sustracción al uso común<sup>77</sup>. Gracias a que la operación de la profanación no se detiene en la primera disyunción, nos conduce a la vigilancia del mito allí dondequiera que sea posible<sup>78</sup>. Podemos decir que en este relato la <<profanación>> produce una lectura cuya función es plantear la siguiente pregunta: ¿cuál es la *forma* del mito cuando la *profanación* no es permanente?

---

<sup>77</sup> Una sustracción que tiene un correlato en el “carácter místico de la mercancía” y que Marx denomina *fetichismo*: “Por eso, para encontrar una analogía debemos buscar amparo en la nebulosa región del mundo religioso. Aquí los productos de la mente humana aparecen como imágenes autónomas dotadas de vida propia, relacionadas entre sí y con los hombres. Algo parecido ocurre en el mundo de las mercancías con los productos de la mano humana. Esto es lo que llamo fetichismo, que se adhiere a los productos de trabajo no bien éstos son producidos como mercancías y es, por tanto, inseparable de la producción mercantil” (*El Capital*. Tomo 1, p. 85).

<sup>78</sup> De este modo, el relato pareciera entrañar una reflexión mayor, recordando una reflexión de Jean-Louis Déotte, acerca de los *aparatos* que hacen posible una experiencia estética, reasumida esta última bajo la ley de lo que el autor denomina “cosmética”. Así, la mirada se vuelve hacia aquello que queda siempre fuera, marginado, y que Déotte ha llamado el “sublime de los aparatos”... “ya que cada aparato configura el acontecimiento a su manera, a su <<modo>>, <<formateándolo>>, aunque no puede registrarlo todo, por lo que diremos que posee una *parte maldita*, un doble que lo acosa” (45).

## CONSIDERACIONES FINALES

“¿Qué misterioso espacio era ese, que absorbía las piedras y devolvía con el tiempo una que otra, obedeciendo a leyes inescrutables o a un arbitrio inhumano?” (Borges, *El tigre azul*)

A la pregunta, “¿por qué *estos* relatos?”, cabe responder que << duplicación >> y << profanación >> son operaciones que existen *en* y *para* los textos, y únicamente desde ellos tiene sentido pensarlas. Johan Huizinga ha dicho que la poesía es el “último baluarte del juego”, sus imágenes se ofrecen como “respuestas a un enigma” y su finalidad es provocar una “tensión que hace presa en el lector o en el oyente”<sup>79</sup>. Paul Valéry también ha dicho que la poesía exalta el juego total del lenguaje: este trabajo, la teoría y el análisis, encuentran su vocación en esta potencia lúdica del lenguaje literario.

El juego nos enfrenta a cifras que son huellas, como el *trobar clus* o “poetizar hermético” de los trovadores. Siguiendo la huella de la << duplicación >> en *Nocturno de Chile*, nos enfrentamos a una escritura antiteleológica que muestra el trabajo permanente de los ecos que preceden a las voces, causalidades acrónicas donde la “causa ausente” de lo Real coexiste con la “consecuencia” textual en un mismo plano, como dobleces o drapeados de un parentesco en lo discontinuo. A su vez, siguiendo la huella de la << profanación >> en *Evita Vive*, nos enfrentamos a la literalidad “imposible” de la consigna política que se hace *posible en lo infinito*, como retorno o *imago* de la muerta, tensionando la lectura de su “devenir joya” como mercancía.

Hemos interrogado hasta dónde pueden llevarnos las operaciones de la referencialidad, para comprender los efectos de trascendencia generados por los textos y su funcionamiento a la luz de las estrategias de lectura que nos proponen. En este camino, como el perseguidor de *El Hombre de la multitud* de Poe, hemos descubierto otras huellas, en cuyos bordes se amontonaron conceptos como “figura”, “alegoría”, “mercancía”, “paratexto”, “maquillaje”, “parodia”, “dispositivo”, etc., y que, lejos de conducirnos a una resolución o al *arché* de nuestra búsqueda, nos sumergieron en la multitud de nuevas interrogantes, en la jungla de

---

<sup>79</sup> Véase *Homo Ludens* (1972).

los “tigres azules” (que no existen). Al igual que el profesor amante de los tigres del cuento de Borges, cuando creemos estar a punto de sorprender al tigre azul, nos encontramos la huella todavía fresca de su paso. Pronto comprendemos que su paso no era realmente el *suyo*, y que el tigre en realidad designaba unas extrañas piedras azules, que para el narrador son como haberse encontrado a los monstruos Behemoth y Leviathan. Afirmar la potencia del juego es lo que puede prevenirnos de aceptar las palabras con las que el mendigo del cuento despide al profesor: “Te quedas con los días y las noches, con la cordura, con los hábitos, con el mundo”.

¿Qué consecuencia supone esto para la hipótesis de un esquema operatorio? En primer lugar, que un tal esquema no puede ser, pues, normativo. Al esfuerzo de Sarduy de hacer riguroso el concepto de barroco mediante el esbozo de un esquema, he sumado el esfuerzo de describir el funcionamiento de la referencialidad como parte del mecanismo de los textos, manteniéndome al margen de la discusión “barroca” propiamente tal. No obstante, existe una ascendencia teórica marcada por las discusiones en torno a los ensayos de José Lezama Lima y Severo Sarduy. Se podría enunciar otra hipótesis, el que dichas operaciones son, por así decirlo, “descubiertas” y tienen su máxima expresión en las obras del Barroco o del Neobarroco americano, pero esa es una discusión que excede los límites de este trabajo. Por lo pronto, dicha discusión tendría que formular un “parecido de familia” entre las distintas producciones llamadas “barrocas”, donde las operaciones muestren su centralidad en el engranaje de los textos y no meramente “como elemento decorativo”. En definitiva, si existe una transversalidad “barroca” de estas operaciones, tendrá que buscarse apelando a la densidad que suponen, aunque sabiendo que dicha densidad es irreductible a otro pensamiento o a otro discurso que no sea el de las propias obras, a su propia “iridiscencia”.

Volviendo a lo nuestro, hemos observado una sola entre las innúmeras posibilidades bajo las cuales puede pensarse la relación entre los textos y la “realidad extratextual”<sup>80</sup>. Respecto a *Nocturno de Chile*, esta relación, como hemos visto, ha sido profusamente

---

<sup>80</sup> Por dar un ejemplo, una alternativa podría ser la que ha seguido Fredric Jameson a través del análisis de las determinaciones ideológicas que operan en los textos literarios a partir del concepto de “ideologema” y de la recuperación del cuadro semiótico de Greimas, desde la matriz de la crítica ideológica marxista. (cfr. *Documentos de cultura, documentos de barbarie*).

documentada (desde el horizonte de la lectura denotativa). Por su parte, el tratamiento de la figura de Eva Duarte en el texto de Perlongher, fue recibida con rechazo y hasta con escándalo, cuando fue publicada en Argentina por las revistas *Cerdos y Peces* y *El Porteño* en los años '80, al punto de que su autor debió enfrentar un proceso judicial. En este trabajo, en cambio, hemos pensado estas relaciones atendiendo a la escritura, sin necesitar elaborar algo así como una “filosofía de la Historia”, guiados por el trabajo de los signos. Esta opción metodológica nos ha permitido iluminar, sospechamos, tan solo una pequeña parte de su infinita capacidad de engendramiento.

## BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2005.

----- *¿Qué es un dispositivo?*, 2006. Edición virtual:  
<http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/7310.pdf>

Auerbach, Erich. *Figura*. Madrid: Minima Trotta, 1998.

Badiou, Alain. *Deleuze: "El clamor del ser"*. Buenos Aires: Manantial, 1997.

Barthes, Roland. *El placer del texto. Seguido por Lección Inaugural*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1993.

Benjamin, Walter. *Cuadros de un pensamiento*. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi, 2013.

----- *El libro de los pasajes*. Madrid: Ediciones Akal, 2005.

----- *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.

----- *Iluminaciones II*. Madrid: Taurus Ediciones, 1972.

----- *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago: LOM Ediciones y Universidad Arcis, 2002.

Bergson, Henri. *Materia y Memoria: ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus, 2010.

Bolaño, Roberto. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2008.

----- *Entre paréntesis: ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Barcelona: Anagrama, 2008.

Borges, Jorge Luis. “El Hacedor”. En: *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984.

Braithwaite, Andrés. *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.

Calabrese, Omar. *La Era Neobarroca*. Madrid: Signo e Imagen, 1987.

Cangi, Adrián. “Ardiente oscuridad”. En: *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*. Compilación a cargo de Paula Siganevich y Adrián Cangi. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1996.

Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.

----- *El pliegue*. Barcelona: Paidós, 1989.

----- *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1994.

Déotte, Jean-Louis. *¿Qué es un aparato estético?* Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2012.

Dummett, Michael. *Frege. Philosophy of Language*. London: Harper & Row Publishers, 1973.

Eagleton, Terry. *Ideología, una introducción*. Barcelona: Paidós, 2005.

Frege, Gottlob. “Sobre sentido y referencia”. En: *Estudios sobre semántica*. Barcelona: Ariel, 1984.

Huizinga, Johan. *Homo Ludens*. Madrid: Alianza, 1972.

Jameson, Fredric. *Documentos de cultura, documentos de barbarie: la narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid: Visor, 1989.

Larraín, Jorge. *El concepto de ideología*. Vols. 1, 2, 3 y 4. Santiago: LOM Ediciones, 2007-2010.

Lezama Lima, José. *Confluencias: selección de ensayos*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas, 1988.

----- *El reino de la imagen*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.

----- *La cantidad hechizada*. Cuba: Ediciones Unión, 1970.

----- *La expresión americana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

----- *La materia artizada: (críticas de arte)*. Madrid: Tecnos, 1996.

----- *Tratados en la Habana*. Santiago: Editorial Orbe, 1970.

Lucrecio. *La naturaleza de las cosas*. Edición virtual disponible en el sitio <http://www.ladeliteratura.com.uy/biblioteca/rerumnatura.pdf> (traducción de José Marchena).

Martínez, Luz Ángela. *Barroco y Neobarroco: del descentramiento del mundo a la carnavalización del enigma*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2011.

Marx, Karl. “El carácter fetichista de la mercancía y su secreto”. En: *El Capital*. Tomo 1. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2010.

Moreno, Fernando. *La memoria de la dictadura: Nocturno de Chile, de Roberto Bolaño; Interrupciones 2, de Juan Gelman*. Paris: Ellipses, 2006.

Nancy, Jean-Luc. "La imagen: Mímesis y Méthexis". *Escritura e imagen*. 2. (2006) 7-22.

Nietzsche, Friedrich. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Tecnos, 1994.

Sarduy, Severo. *Ensayos Generales sobre el Barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.

----- "El barroco y el neobarroco". *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI Editores, 1972. 167-184.

----- *La simulación*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1982.

Perlongher, Néstor. *Evita Vive y otros relatos*. Buenos Aires, Santiago Arcos, 2009.

----- *Poemas Completos 1980-1992*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

----- *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue, 1997.

Platón. "Sofista". *Diálogos*. Madrid: Gredos, 1992.

Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2009.

Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas*. Buenos Aires: Taurus, 2003.

Stolzmann, Uwe. "Entrevista a Roberto Bolaño". En: *Roberto Bolaño. Estrella cercana*. Ed. Verbum, 2012.



Swinburn, Daniel. “Catorce preguntas a Bolaño”. Entrevista en *El Mercurio*, 2 de marzo de 2003.

Vico, Giambattista. *Ciencia Nueva*. Madrid: Editorial Tecnos, 1995.