

metafórica: *oro, materia* constituyente y soporte simbólico de todo barroco—, mirada, voz, *cosa* para siempre extranjera a todo lo que el hombre puede comprender, asimilar(se) del otro y de sí mismo, residuo que podríamos describir como la (a)lteridad, para marcar en el concepto el aporte de Lacan, que llama a ese objeto precisamente (a).

El objeto (a) en tanto que cantidad residual, pero también en tanto que caída, pérdida o desajuste entre la realidad y la imagen fantasmática que la sostiene, entre la obra barroca visible y la saturación sin límites, la proliferación ahogante, el horror vacui, preside el espacio barroco. El suplemento —otra voluta, ese “otro ángel más” de que habla Lezama— interviene como constatación de un fracaso: el que significa la presencia de un objeto no representable, que resiste a franquear la línea de la Alteridad: (*a*)licia que irrita a *Alicia* porque esta última no logra hacerla pasar del otro lado del espejo.

La constatación del fracaso no implica la modificación del proyecto, sino al contrario, la repetición del suplemento; esta repetición obstinada de una cosa inútil —puesto que no tiene acceso a la entidad simbólica de la obra—, es lo que determina al barroco en tanto que *juego* en oposición a la determinación de la obra clásica en tanto que *trabajo*. La exclamación infalible que suscita toda capilla de Churriguera o del Aleijadinho, toda estrofa de Góngora o de Lezama, todo acto barroco, ya pertenezca a la pintura o a la repostería —“¡Cuánto trabajo!”—, implica un apenas disimulado adjetivo: ¡Cuánto trabajo *perdido*, cuánto juego y desperdicio, cuánto esfuerzo sin funcionalidad! Es el superyó del homo faber, el ser-para-el-trabajo el que aquí se enuncia impugnando el regodeo, la voluptuosidad del oro, el fasto, la desmesura, el placer.

Juego, pérdida, desperdicio y placer: es decir, erotismo en tanto que actividad puramente lúdica, que parodia de la función de reproducción, transgresión de lo útil, del diálogo “natural” de los cuerpos.

En el erotismo la artificialidad, lo cultural, se manifiestan en el juego con el objeto perdido, juego cuya finalidad está en sí mismo y cuyo propósito no es la conducción de un mensaje —el de los elementos reproductores en este caso—, sino su desperdicio en función del placer.

Como la retórica barroca el erotismo se presenta en tanto que ruptura total del nivel denotativo, directo y “natural” del lenguaje

—somático—, como la perversión que implica toda metáfora, toda figura. No es un azar histórico si en nombre de la moral se ha abogado por la exclusión de las figuras en el discurso literario.

3. ESPEJO

Si en cuanto a su utilidad el juego barroco es nulo, no sucede así en cuanto a su estructura. Ésta no es un simple aparecer arbitrario y gratuito, una sinrazón que no expresa más que su demasía, sino al contrario, un reflejo reductor de lo que la envuelve y trasciende; reflejo que repite su intento —ser a la vez totalizante y minucioso—, pero que no logra, como el espejo que centra y resume el retrato de los esposos Arnolfini, de Van Eyck, o como el espejo gongorino “aunque cóncavo fiel”, captar la vastedad del lenguaje que lo circunscribe, la organización del universo: algo en ella le resiste, le opone su opacidad, le niega su imagen.

Esta incompletud de todo barroco a nivel de la sincronía no impide —sino al contrario, por el hecho de sus constantes reajustes, facilita— a la diversidad de los estilos barrocos funcionar como reflejo significativo de cierta diacronía: así el barroco europeo y el primer barroco latinoamericano se dan como imágenes de un universo móvil y descentrado, pero aún armónico; se constituyen como portadores de una consonancia: la que tienen con la homogeneidad y el ritmo del logos exterior que los organiza y precede, aun si ese logos se caracteriza por su infinitud, por lo inagotable de su despliegue. La *ratio* de la ciudad leibniziana está en la infinitud de puntos a partir de los cuales se le puede mirar; ninguna imagen agota esa infinitud, pero una estructura puede contenerla en potencia, *indicarla* como potencia, lo cual no quiere decir aún soportarla en tanto que residuo.

Ese logos marca con su autoridad y equilibrio los dos ejes epistémicos del siglo barroco: el dios —el verbo de potencia infinita— jesuita, y su metáfora terrestre, el rey.

Al contrario, el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la

carencia. La mirada ya no es solamente infinito: en tanto que objeto parcial se ha convertido en objeto perdido. El trayecto —real o verbal— no salta ya solamente sobre divisiones innumerables, sabemos que pretende un fin que constantemente se le escapa, o mejor, que este trayecto está dividido por esa misma ausencia alrededor de la cual se desplaza.

Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está apaciblemente cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión.

4. REVOLUCIÓN

Sintácticamente incorrecta a fuerza de recibir incompatibles elementos alógenos, a fuerza de multiplicar hasta “la pérdida del hilo” el artificio sin límites de la subordinación, la frase neobarroca —la de Lezama, por ejemplo— muestra en su incorrección —falsas citas, malogrados “injertos” de otros idiomas, etc.—, en su no “caer sobre sus pies” y su pérdida de la concordancia, nuestra pérdida del *ailleurs* único, armónico, conforme a nuestra imagen, teológico en suma.

Barroco que en su acción de bascular, en su caída, en su lenguaje *pinturero* a veces estridente, abigarrado y caótico, metaforiza la impugnación de la entidad logocéntrica que hasta entonces lo estructuraba desde su lejanía y su autoridad; barroco que recusa toda instauración, que metaforiza al orden discutido, al dios juzgado, a la ley transgredida. Barroco de la Revolución.

Dos

I. CERO

COLORES / NÚMEROS / SECUENCIAS

DEL DISCURSO elaborado por Frege podemos derivar las pautas para una lectura formal del cuadro.¹ Aplicación literal del sistema lógico cuya carencia sorprende en la medida que proliferan, a propósito del hecho plástico, interpretaciones y comentarios metafísicos; el pensamiento común se satisface al proponer, en la crítica, un empleo metafórico de la formalización científica, esa metáfora mantiene al texto, al cuadro, lejos de un rigor que la sociedad reserva al discurso matemático, relegando en los antípodas de éste a toda práctica significativa connotada por los prejuicios románticos.

Si consideramos con Frege al cero como la extensión del concepto *no-idéntico a sí mismo*, concepto contradictorio en cuyo campo no se puede incluir ningún objeto y cuya única garantía es negar la existencia a todos los objetos que designa, el no-color, que también decreta en su campo la no existencia del objeto a que remite, ocupará el lugar del cero en un sistema de lectura cuyo sentido sería la eliminación de toda referencia a una entidad psicológica productora de signos plásticos y el tratamiento de representaciones objetivas —cromáticas— a partir de un código conceptual.

El paso del no-color al blanco se efectuaría, continuando con Frege, del modo siguiente: *el blanco sigue al no-color en la medida en que el blanco "pertenece" al concepto "idéntico al no-color"*. El paso del no-color al blanco no podría operarse sin el reconocimiento de una identidad consigo misma de la contradicción inicial que forma el no-color en sí, así como la constitución del uno se produce por la identidad consigo misma de una contradicción.

Contradicción: el cero en tanto que extensión del concepto no idéntico a sí mismo.

¹ Gottlob Frege, *Les fondements de l'arithmétique*, Paris, Seuil, 1972, párrafos 7477 e Yves Duroux y J. A. Miller, "A propos des 'Grundlagen der Arithmetik' de Gottlob Frege", en *Cahiers pour l'Analyse*, num. 1.

Identidad consigo misma de la contradicción: se plantea ese concepto contradictorio cuyo número es cero y se busca la extensión del concepto "idéntico a cero": no se trata ya de la extensión de una contradicción sino de la identidad que tiene consigo misma. Su número no es el cero sino el uno.

La sucesión "natural" de los colores, la serie metonímica del prisma también se produce, como la de los números, a partir de un primer salto, de una metáfora original: el blanco metaforiza al no-color, y ese paso crea en su abertura una gama infinita de desplazamientos cromáticos contiguos.

El paso de un color al color siguiente —como el paso de un número entero al que lo sigue— se basa en el hecho de que se toma al blanco como no-color, así como la serie numérica funciona porque se cuenta al cero como uno.

En ese paso, y en la *franja vacía* que lo designa, queda la marca repetida de la producción del cero a partir de la no-identidad consigo mismo, el eco mudo, la sombra blanca de ese círculo —0— que existe porque limita en el interior de su campo la no-existencia: se trata de un conjunto de nociones cuyo enunciado mismo implica en sus términos una tal contradicción, que el propio enunciado se convierte en la garantía de su no-existencia; Frege da el ejemplo del círculo cuadrado.

La secuencia insiste en esas franjas vacías, en esas huellas huientes del cero, en esas marcas ciegas, y no en los elementos llenos que parecen constituirlos, esos que, en realidad, no hacen sino cubrir el vacío que los soporta y organiza, y que pueden reducirse a su mínima expresión: dos. El dos lleva la marca del cero y su exceso operado por la constitución del uno a partir de la identidad de la contradicción. También lleva el exceso del uno en la diferencia de conceptos idénticos que identifica.

El paso, la franja vacía, es la escansión de lo que, por su propia naturaleza, es proyectable al infinito: infinito de la numeración, ya que un número mayor es siempre posible; infinito de la falla entre cada número y el que lo sigue, que la aproximación irracional trata en vano de cegar.

Esta concepción de la escansión es el único modo de realizar una lectura formal —objetiva y lógica— de las secuencias de Robert Morris. Esos *fiberglass sleeves*, cubos vacíos y "sin color", a la vez transparentes y opacos, se han organizado en secuencias que señalan las franjas vacías, proyectables al infinito: son esas franjas lo

que las estructuras y no las formas, los "llenos" que les sirven de pretexto. El autor lo aclara en una frase que elimina todo posible error —el de una lectura de contenido— y que, al indicar que su obra no es un simple resultado de los sistemas de producción, denuncia los códigos normativos que sirven de base a esos sistemas y se identifican con los fundamentos de toda mecánica del consumo: "El pensamiento idealista concede una importancia tal a la forma porque la considera como prueba de la trascendencia de la obra misma, como revelación de su estructura. El arte objetual escapa al dualismo forma/fondo, en parte porque se produce en un espacio con respecto al cual no está limitado y en parte porque la percepción de sus relaciones varía constantemente. De ello debía derivarse también que la obra objetual no se funda —como se pudo creer— en una morfología particular, geométrica y apremiante, o en una gama de materiales específicos y privilegiados. Unas masas sin forma son potencialmente tan utilizables como unos cubos perfectos, los trapos pueden tener tanto valor como las barras de acero inoxidable."

La reflexión sobre la secuencia debe conducirnos a la práctica de un lectura del intervalo, a un desciframiento no a nivel de lo lleno y presente, sino a nivel del parámetro —negativo— que lo escande, que lo duplica y le sirve de soporte en tanto que *marca de cero*.

II. CÍRCULO

EL SOL DE LA MANO

UN SOL. El sol. Pero no el visible, astronómico, el “centro del Sistema”, ni el simbólico —asiduo rey, *yang*, falo, fuego—, ni el que, suma de los dos primeros, filtrado por un mimbres cubierto de letras rojas, amarilla los peldaños que descienden hasta el río. Sino otro sol: el sol *genético*, el que llevamos en la mano, trazo que nos precede y que, como el habla o el movimiento, está cifrado desde siempre, sin historia ni origen, en la hélice de la herencia.

Trazar un círculo es el gesto más inmediato, también el más universal y anónimo, pulsión primera de la mano, sepultada bajo milenios de técnica, de cultura, y que en un instante —anulado ese saber— resurge: la mano recupera su facultad de producir, *desea* por sí sola, independiente de la totalidad del cuerpo que la comprende, máquina, libre.

O bien —Galileo lo había observado— el círculo está implícito en las articulaciones del brazo. Círculo-estructura primaria. Ámbito de la caza. Querencia. Ojo. Boca. Anillo-aro-ano. Nada: gesto sin sujeto. Firma de la especie. Y luego *cero*, inicial del Otro.

Círculo, por meridiano, olvidado, invisible de evidencia: Giotto, parece, respondió dibujando sin compás, uno, perfecto, ante el mensajero papal que indagaba sus señas; Feito lo ha ido despojando de sus texturas, de la materia inicial, muda, para mostrarlo, rojo sobre rojo, en su nitidez: gesto-objeto, referente puro: ni signo, ni símbolo, ni icono.

El “sol de la mano” no excluye la palabra de Feito del español plástico; lo inserta en él, no con los nexos previsiblemente anecdóticos que tanto se han señalado —cromatismo “ardiente”, rugosidad y aspereza de una materia calcinada, tauromaquia, austeridad o barroco—, sino con otros que se establecen entre la factura y su desciframiento.

La división del cuadro en dos registros, uno terrestre y ordena-

do, codificado por las reglas de la perspectiva lineal, y otro celeste, de una profundidad indefinida, espejeante y fluido, que caracteriza la pintura religiosa española, persiste, metaforizado, en los cuadros recientes de Feito. En Zurbarán, el interés de tales composiciones, testimonios, principalmente, de apariciones divinas en que el cuadro deja ver al espectador los dos registros simultáneos de una escena real y una visión milagrosa, reside menos en la dicotomía espacial que imponen que en las modalidades de la comunicación que se establece entre el registro terrestre y el registro celeste, y en el interior de un mismo registro entre las figuras que lo habitan. Esos dos registros no siempre establecen en Feito, como en sus antecesores, una relación vertical, entre lo alto y lo bajo, lo preciso y lo difuso, lo “terrestre” y lo “celeste”, sino una relación horizontal: dos paneles —que sin embargo no deben leerse como un díptico yuxtapuestos, imponen, no una “dicotomía espacial”, ni un diálogo, sino una lectura simultánea y binaria.

Las dos superficies —una de ellas casi siempre monocroma y de un tono próximo al color predominante de la contigua— exigen autónomos “puntos de fuga”, no se dejan totalizar ni en una visión global ni en una dialéctica formal, al contrario, al mismo tiempo que afirman su concomitancia espacial, su simultaneidad óptica, reivindican una lectura *disyuntiva*, bifurcada. El panel monocromo, casi siempre menor que el otro, no es ni un predicado ni un subordinado del primero, sino su divergente. Ni su negativo ni su reverso: suscitador de una visión descentrada, heterofónica, plural.

Los dos registros no representan planos simbólicos y comunicantes, sino que valen por espacios irreducibles a un solo código, a una sola lectura y que se yuxtaponen para enunciar, precisamente, esa irreductibilidad.

En algunas telas el doble código estructura un panel único: estéreo-morfía cuyos “emisores” se encuentran uno en la parte superior y otro en la parte inferior del cuadro, como en la pintura religiosa citada. Bajo el “sol de la mano”, el aro genético, aparece, sustentado en el “suelo”, bien plantado, un “ideograma” compuesto por dos figuras con frecuencia circulares y cuya relación —no reducible ni a una complementaridad ni a una oposición— repite, en el plano horizontal y abreviada, la relación en la vertical de los dos registros. Un trazo negro, ortogonal, autoritario, viene a proteger esos dos “personajes”, a cubrirlos: clausura, lindero, techo.

En el interior de una misma superficie reaparecen las dos lec-

turas, sus cuerpos no dialectizables, que no pueden someter ninguna composición, por osada que ésta sea: el cielo ya no comunica con la tierra; ni condescendientes ni displicentes, los dioses ya no son ni piadosos ni sordos, ningún torbellino de ángeles nos suspende, a nuestro lado, ninguna columna de fuego, nadie nos flecha.

Dos lenguajes, simplemente, no traducibles, definitivamente compartimentados y autónomos y cuya vecindad no hace más que señalar esa autonomía. Ni epifanía ni teología negativa: adherencia y silencio entre el alma y su esposo.

Dios no está, en la pintura de Feito, ni presente ni ausente: se trata de un problema de sintaxis.

III. CICLO

EL EFECTO: "PANTALLA"

LA OBRA de David Lamelas —¿pero no sería mejor evitar el concepto de obra, solidario del ejercicio del arte y de sus taras: emisor sustantificado, determinación del producto, estetismo, etc.?— no se presenta ni como una mimesis de su objeto, ni como su abandono ante una tecnología que lo produce y que, gracias a esa iluminación tautológica, se encontraría a la vez exaltada y fijada, elevada al rango de fetiche.¹

El objeto de Lamelas es el evento, o más bien: la obra de Lamelas se constituye y se anula (en tanto que objeto de arte) en una *práctica analítica* del evento.

A partir de modelos lingüísticos —se trata de lo opuesto al "performativo": un acto es aquí una frase, hacer es decir—, el evento se va a descomponer, a segmentar, disuelto en sintagmas, reducido a un encuentro entre sujeto y predicado, a su armazón efectiva, sintetizado en una relación de cópula.

Esta práctica identifica al evento con su análisis: al leerlo, lo (re)produce, lo hace iterativo, y así se define a sí misma como rechazo de la descripción y del contexto: sólo en esa medida podríamos hablar, a propósito de Lamelas, de arte conceptual, o, con más pertinencia, de *arte del lenguaje*, ya que el modelo gramatical, activo en la constitución del evento, se revela en él como *generador*.

En una pantalla, al fondo de la sala, la película se presenta como un ciclo que se repite sin interrupciones —el fin y el principio de la cinta están empatados— y reproduce, con toda neutralidad, ya que la cámara está fija y no hay búsquedas formales ni encuadre, un evento reducido a su expresión más simple y menos connotada: la consecución, ni mecánica ni ritual, de algunos gestos: alguien camina, alguien abre una puerta o cierra una ventana.

¹ Ni siquiera de una mimesis paródica como la que practica hoy en día la "retombée" inofensiva de los *ready made*.

Por una analogía que sin duda no se debe al azar, los enunciados de esas acciones coinciden con los que, reducidos a sus estructuras primarias, se utilizan como frases-matrices para enseñar un idioma.

Sobre las paredes, o sobre otras pantallas, otras tres proyecciones: imágenes fijadas, pasando a una cadencia bien regulada: una colección de diapositivas reproduce una serie de instantes de las mismas acciones filmadas, tomadas durante la filmación y encañadas según la misma consecución simple. El relato —ya que, aunque reducido a su grado cero, hay uno— es el mismo en las cuatro proyecciones, el significado de las cuatro frases es idéntico; simplemente la *diégesis* de las tres series de imágenes fijas —el tiempo inherente a cada serie, el ritmo que le es aparentemente consubstancial— puede o no coincidir, en cada exposición, con la *diégesis*, arbitrariamente normativa, de la película. El evento se encuentra así desarticulado a nivel de su percepción: su soporte diegético se pone en discusión, no se extiende en una secuencia unívoca y absoluta, sino que se encuentra siempre adelantado o atrasado con relación a sí mismo: relativizado.

En las películas de Warhol, que sólo paradójicamente, en este sentido, parecieron producir una percepción desnaturalizada y crítica, la *diégesis* permanece como valor realista, “figurativo”: nuestra percepción del evento y del tiempo de su enunciación nunca inquieta; siempre confirma: como el de ese hombre que duerme, nuestro sueño dura ocho horas: la *diégesis* nos une a los actores: nuestra ducha y nuestro amor duran como los suyos. En las películas de Lamelas, al contrario, el análisis del evento y la separación de sus constituyentes en tanto que frase, comienza siempre como crítica del tiempo a lo largo del cual se desarrollan.

En *Cumulative Script*, la primera secuencia —una calle, un hombre que avanza hacia la cámara, que pasa delante, que se aleja y desaparece— se repite, primero mecánicamente —sólo interviene, para marcar la repetición, un color diferente— y luego temáticamente —otra calle, otro hombre, etc.—. Esa doble repetición constituye la segunda secuencia, la cual a su vez se repite... hasta la sexta. Pero esas repeticiones, en lugar de confirmar el evento, de imponerlo como un gesto ritual o como un automatismo, lo convierten en algo inseguro, balbuciente, hacen “tropezar” su estructura. Esa tachadura del evento no se debe a la inexpresividad de la secuencia recurrente —reducida a una simple relación sujeto-predi-

cado—, ni a su insistencia, sino a su posición: la repetición interviene en un momento de la secuencia principal que no permite su lectura ni en tanto que *flash-back*, ni en tanto que premonición, ni siquiera en tanto que acción simultánea.

El cine ha naturalizado a tal punto sus procedimientos de connotación, que éstos han desaparecido como tales: la sucesión de dos secuencias que se desarrollan en lugares diferentes se lee directamente como “en el mismo momento”, etc. Lamelas inserta la secuencia recurrente en un lugar a-significativo: la lectura del relato se perturba así con un “injerto” inoportuno que remite los significantes de connotación del montaje a su arbitrariedad e insiste sobre su código, ya “inocente”.

Es esta a-significación de la secuencia recurrente en la topología del discurso lo que pone al evento en tela de juicio y hace que, al enunciarlo, quede tachado por una repetición insistente y muda que anula su unidad, su origen y su posibilidad de conclusión.

La combinatoria de los elementos narrativos, aunque estricta, se revela a-subjetiva: si el evento, dada la constitución del relato, recomienza, en ese efecto de recomenzar es el sujeto de la enunciación el que, cada vez e inevitablemente, queda anulado.

Así, la acumulación, obtenida con la repetición a-significante de un elemento, se reabsorbe en pura cantidad; su exceso no es más que indicativo: en la repetición, la obra puede designar, designarse, nunca decir.

En las exposiciones de Lamelas interviene toda una red sonora: aparatos de diapositivas, carreteles de bandas magnéticas, etc. Esa presencia de los motores, ese rumor uniforme y sin fin de lo mecánico constituye el *audio* de las secuencias mudas. Es el rumor de la cadena significante que progresa bajo el entrelazamiento de los eslabones narrativos.

Tanto la máquina que gira con la cinta convertida en ciclo, como su rumor y los conos de luz blanca que interrumpen el paso de las imágenes en la pantalla —todo lo que constituye la obra—, no muestran su armadura más que para indicarla como soporte de un engaño. No se trata del hecho de que haya engaño, sino de la necesidad de organizarlo. El punto que verdaderamente funciona como signo, el punto que brilla, no se encuentra ni *sobre* la pantalla —soporte de un tiempo normativo que las diapositivas remiten a su artificio y de un objeto que, desde el principio de la proyección, se encuentra allí criticado—, ni en lo que está *delante* o *antes* —el

concepto productor, la matriz ideal, el “programa”—, ni *detrás* —en un contenido cifrado al que la pantalla serviría de máscara y que una hermenéutica dada podría revelarnos—, sino al lado, en ese punto en que la sucesión visual se anula como significación anulando así el evento que (re)produce, fracasando, en el momento mismo en que se revela la necesidad de hacerlo, al tratar de constituirse en sintagma. Punto de traducción mínima en que el acto, para existir, tiene que encontrar su frase, en que el relato filmado, en la repetición vacía de sus sujetos y sus predicados, se disuelve en puro trabajo de montaje —cuya articulación no “pasa” del lado del sentido.

Lamelas muestra la aparición efímera del evento, su despliegue en la superficie de la pantalla y su anulación antes de ser: la imagen es incapaz de franquear la puesta-en-frase, la prueba gramatical de la cópula —es esta imposibilidad lo que caracteriza toda producción de símbolos.

La obra será, o una consignación de hechos sin nexo, disociados, *un gasto sin intercambio*, o un puro enlace, un simulacro de encuentro, una equivalencia que, al establecerse, se vacía: relación sin definición.

ESCRITO SOBRE UN CUERPO

I. Erotismos

DEL YIN AL YANG

(Sobre Sade, Bataille, Marmori,
Cortázar y Elizondo)

A Octavio Paz
y a Marie José

Todo hace pensar que existe un cierto punto del espíritu desde el cual la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable dejan de ser percibidos contradictoriamente.

ANDRÉ BRETON, *Segundo Manifiesto*

SADE

La fijeza

La *Ronda de los vivos y los muertos*, su ritmo de confitados sombreros, gestos que impiden las joyas, flores y frutas, y de majestades heladas, su periódica sucesión de brocados y esqueletos sangrantes, de arabescos y cráneos, está inscrita, descifrable, tras las páginas, más discursivas que eróticas, más de pensador que de libertino, del Marqués de Sade.

Escansión de *vanidades* y corrupciones, la Vida es Tránsito. Esa certeza medieval, que dio su danza macabra a los frescos románicos y a la miniatura y a los tímpanos góticos su corola, de calaveras frenéticas, esa convicción cristiana se inscribe, traducida al vocabulario materialista del siglo y sin el espejismo de un posible rescate (las toscas tumbas abriéndose para la Resurrección y el estampido de las cornetas que dan su festejo de oros a las páginas

del Evangelionario) en los textos ejemplares del Marqués: "El principio de la vida en todos los seres no es más que el de la muerte, los recibimos y alimentamos en nosotros a la vez." "La materia, privada de esa otra porción sutil de materia que le comunicaba movimiento, no se destruye por ello: cambia de forma, se corrompe, he allí una prueba del movimiento que conserva: alimenta la tierra, la fertiliza, sirve a la regeneración de los otros reinos, como a la suya propia."¹

El pensamiento de Sade se alimenta de ese devenir, de esa reconversión que no cesa, de ese ciclo en que florecimiento y disolución son como facetas de una franja torcida sobre sí misma: se suceden sin discontinuidad, sin que el recorrido que las sigue tenga que pasar *del otro lado*, franquear una faceta, conocer el borde.²

En *Sade mon prochain*, Pierre Klossowski ha demostrado cómo para Sade "lo único real es el movimiento: las criaturas no representan más que fases cambiantes". Klossowski ha aproximado esta concepción a la doctrina india del Samsara.

Es explicable que la historia del sadismo, esa fascinación del movimiento que la ideología de un noble provenzal del siglo XVIII convirtió en un hecho cultural e inscribió en el espacio de lo imaginario —lo cual no sólo diferencia sino opone su experiencia a las de Gilles de Rais³ y Erzsébet Báthory⁴— esté atravesada, lacerada,

¹ *La Nouvelle Justine*, t. VII.

² Esa franja es la banda de Moebius, centro de la topología que sirve de metáfora al sistema estructural de Jacques Lacan. Cf. *Écrits*, París, Seuil, 1966.

³ "Cuando al fin los niños reposaban muertos, él los besaba... y los que tenían cabezas y miembros bellos, los daba a la contemplación, haciendo abrir cruelmente sus cuerpos y deleitándose ante la vista de sus órganos interiores." "Y con frecuencia... cuando los niños morían, él se sentaba sobre sus vientres y de tanto placer *se reía*, en compañía de los llamados Corrollaut y Henriet...". Cf. *Procès de Gilles de Rais*. Documentos precedidos por una introducción de Georges Bataille, París, Club Français du Livre, 1959.

⁴ En nombre de "su derecho de mujer noble y de alto rango" la condesa Erzsébet Báthory, a principios del siglo XVII, asesinó en su castillo a 650 muchachas. Cf. Valentine Penrose, *Erzsébet Báthory, la comtesse sanglante*, Mercure de France, 1965, y el excelente ensayo de Alejandra Pizarnik, "La Libertad absoluta y el horror", en *Diálogos*, núm. 5, México, julio-agosto de 1965, que concluye: "...la condesa Báthory alcanzó, más allá de todo límite, el último fondo del desenfreno. Ello es una prueba más de que la libertad absoluta de la criatura humana es horrible".

Aunque con frecuencia estos dos nombres figuren en los textos sobre Sade creo oportuno indicar que la aventura del marqués se desarrolla en un nivel *fantasmático*, en ese plano, inasimilable aun para la sociedad, de la

por el fantasma de la *fijeza*. Fijar, impedir el movimiento. De allí su retórica de la atadura, del nudo, de lo que priva al Otro y así, por ley de contraste, restituye al sádico su total arbitrio, lo devuelve al estado inicial de posible absoluto, lo libera, lo "desata"

El teatro

La panoplia del objeto introduce en la agresión sádica un *código del acto* (también en el sentido teatral de la palabra). El teatro como espacio de la representación, como exigencia de abertura escénica y mirada del exterior, como espectáculo, está presente en cada obra de Sade. Así la escritura cumplía en él su misión fundamental de *des-alienación*, puesto que esa especie de teatro, abertura y espectáculo, fue creado en treinta años de prisión, es decir, de soledad y encierro. La prisión exigió su antípoda: el teatro; la célula, la escena. El Marqués no sólo fue autor (desde piezas eróticas y tragedias, como *Jeanne Laisné*, hasta dramas morales y lacrimosos como *Oxtiern o los Efectos del Libertinaje*), actor (tuvo un papel en la representación de *Oxtiern* en Versalles, en 1799 y por supuesto actuaba en La Coste) y soplón (en Versalles, durante la Revolución), sino que, precursor, inventó el psicodrama, cuando, en Charenton, durante su última encarcelación, representó comedias con los alienados allí recluidos.

Que haya sido en otra célula (ésta de un convento) donde el objeto como significante del *acto* sádico haya encontrado su definición mejor: he aquí una prueba de la constancia de ciertas relaciones estructurales. Es en una de las células del convento San Marco de Florencia donde Fra Angelico, al pintar sobre uno de los muros el *Cristo de los Ultrajes* da como un modelo icónico de los objetos (y las manos que se sirven de ellos) centrando, imponentes fetiches, esa trilogía cuyos términos serían encierro, teatro y sadismo.

En el primer plano de la representación se encuentran sen-

escritura. Su desenfreno es textual. Aparte de unas pastillas de cantárida (que dio a unas prostitutas marsellesas y que tan accesibles eran que se les daba el nombre de un ministro) y otros "delitos" menores, poco llevó a lo que se considera la realidad, poco *tradujo* la verdad de sus fantasmas. Por ello su revolución es, aún hoy en día, intolerable.

tados (visible simetría de gestos, manos delgadas y blanquísimas) la Virgen y un santo con un libro sobre las piernas del cual parece volver la página. Detrás, en un estrado y ante un rectángulo oscuro que se destaca, en relieve, sobre el muro de fondo, como un panel de teatro, un Cristo de ojos vendados, en un escueto manto blanco, sin abandonar el cetro simbólico ni la transparente esfera, padece los ultrajes. Nítida sobre el panel, superpuesta, una segunda aureola de emblemas sádicos rodea la cabeza coronada del mártir. A su derecha, una mano va a abofetearlo, mientras que, sobre la cabeza de un joven verdugo que lo escupe, otra mano levanta un sombrero, como en una reverencia burlona. Una tercera mano muestra al supliciado, opriniendo entre sus dedos algo que el estado del fresco (o el de mi memoria y el de las reproducciones que consulto) no deja precisar. A la izquierda del mártir una mano amenaza y otra esgrime una varilla extrañamente parecida al cetro.

Así, de lo oscuro del panel emergen las cifras del suplicio: gestos de una oscura mímica, heráldica de objetos-actos.

La pasión, la repetición

No es un azar que la primera imagen de la secuencia sádica sea la de la Pasión. El sadismo, como ideología, supone ese espacio, primero *cristiano*, que Sade hace objeto de su refutación y de su burla, luego *deísta*, y por último, gobernado por un Dios malvado. Es porque la maquinaria de la creencia y la autoridad de Dios (o la del Rey, que es su metáfora) han sido destituidas que la dialéctica amo-esclavo puede establecerse. Ya el servidor no obedece en nombre de algo (que reverencia en el acto de la servidumbre), sino únicamente en nombre de la ley del más fuerte.

Esa refutación de la impostura divina se complace en su reiteración continua. No porque así lo exija la verdad "científica" del ateísmo, sino porque este rechazo, esa plegaria al revés, ese otro conjuro, tienen un valor erótico.

La blasfemia como acto erótico consagra cada *jornada* a la burla del poder invisible (Dios) para permitir la caída del poder visible (el Rey); reivindica cada acto en nombre del ateísmo y la revolución.

Pero la blasfemia no es lo único que se repite. La repetición (también en el sentido que en francés tiene esta palabra: ensayo

de una obra) es el soporte último de la imaginación sádica y, sin duda, el de toda perversión.

Pervertirse no es sólo ampliar los gestos de la sexualidad, sino también reducirlos. Si es cierto que todas las posibilidades se explotan en Sade, es únicamente, como el propio Sade explica, para que cada lector encuentre su placer. El perverso explora un instante; en la vasta combinatoria sexual sólo un *juego* lo seduce y justifica. Pero ese instante, fugaz entre todos, en que la configuración de su deseo se realiza, se retira cada vez más, es cada vez más inalcanzable, como si algo que cae, que se pierde, viniera a romper, a crear un hiato, una falla entre la realidad y el deseo. Vértigo de ese inalcanzable, la perversión es la repetición del gesto que cree alcanzarlo. Y es por llegar a lo inasible, por unir realidad y deseo, por coincidir con su propio fantasma que el perverso transgrede toda ley. En "Kant avec Sade", Jacques Lacan ha señalado cómo el héroe sádico, por alcanzar su finalidad, renuncia a ser sujeto. En el fondo, el sadismo carece de sujeto, es pura búsqueda del objeto. El héroe kantiano, si existiera, sería justamente lo contrario: para él no habría ningún objeto a que dar alcance, lo único que contaría sería la moral sin finalidad, sería sujeto puro.

Sujeto moral sin objeto, el kantiano sería un héroe sano; búsqueda del objeto sin sujeto, el sádico es un héroe perverso.

La búsqueda de ese objeto para siempre perdido, pero siempre presente en su engaño, reduce el sistema sádico a la repetición. Para alcanzar la realización del deseo hay que crear condiciones óptimas. De allí el código preciso, inflexible, de posiciones y gestos que prescribe Sade. Cada noche es un ensayo de condiciones óptimas.

Como un actor que, entre bambalinas, espera una imagen, la pronunciación de una palabra, una luz, para adentrarse en el espacio de lo abierto, de la mirada, del Otro, así el héroe sádico espera, en el ensayo orgiástico de cada noche, la formación de esa escena en que la realidad será el dibujo de su deseo.

Pero si la repetición es el soporte de todo lo perverso, también lo es de todo lo ritual. La invocación, el conjuro, y la sucesión de *tableaux vivants* de la orgía requieren igual cuidado, sus memorias de acotaciones y preceptos son comparables, sus querencias y propósitos análogos.

El código preciso de la invocación, con sus exigencias de palabra y gesto no es más que la prescripción de las condiciones óptimas

para que una presencia, la divina, venga a autentificar la intervención de los objetos, venga a encarnarse, a dar categoría de *ser* a lo que antes era sólo *cosa*. El código de la orgía, con sus acotaciones rigurosas, es la prescripción de las condiciones óptimas para que lo inalcanzable por definición, el fantasma erótico, venga a coincidir con la verdad física de los cuerpos y justificar con su presencia el despliegue de fuerzas y blasfemias.

Misa y orgía: ritos de iguales ambiciones, de iguales imposibles.

BATAILLE

La pequeña muerte

"La violencia de la alegría espasmódica está en mi corazón, profundamente. Y esta violencia, al mismo tiempo, tiemblo al decirlo, es el centro de la muerte que en mí se abre." Esta frase del prólogo de *Les Larmes d'Éros* podría definir, limitar, el ámbito en que la obra de Georges Bataille expresa, como si el Occidente concibiera la existencia de un *círculo de las sensaciones*, la identidad de los opuestos. Coincidencia de la "voluptuosidad, del delirio y del horror sin límites"; similitud "del horror y de una voluptuosidad que me excede, del dolor final y de una alegría insoportable"; identidad de la *pequeña muerte* (esa metáfora con que la lengua popular francesa sugiere el acto de la eyaculación) y la muerte definitiva.⁵

Pero si el erotismo hace de los antípodas idénticos, es que su verdadero sentido escapa a la razón, a esa razón "que no ha sabido jamás medir sus límites": "el sentido del erotismo escapa a quien no vea en él un sentido *religioso*".

Creando la culpabilidad, la prohibición, la religión repliega la sexualidad hacia la zona de lo secreto, hacia esa zona donde la prohibición da al acto prohibido una claridad opaca, a la vez "siniestra

⁵ No conozco equivalencias de esta expresión en otras lenguas, y, al menos en español, no me parecen probables. En toda la riqueza metafórica que posee el español para designar el acto sexual y sus momentos, nada evoca la idea de una "muertecita". Por supuesto, nuestra mitología erótica está llena de expresiones como "morir de placer", etcétera. Pero nada, me parece, relaciona eyaculación y muerte.

y divina", claridad lúgubre que es la de "la obscenidad y el crimen" y también la de la religión.

La iconografía de *Les Larmes d'Éros* va desde los bajos relieves que representan el acto sexual "abierto" (personajes acostados boca arriba y en posición opuesta) y los retruécanos plásticos (un desnudo femenino que, si el espectador cambia de punto de vista, se convierte en un falo) de la época auriñaciense hasta dos secuencias fotográficas recientes.

La primera secuencia corresponde a una ceremonia budú en que el iniciado, cubierto de plumas blancas y sangre, bebe de una cabeza de chivo y entra en un "éxtasis comparable a la ebriedad"; la segunda corresponde al Leng Tch'e, una tortura china, y fue tomada por Carpeaux en 1905, en Pekín. En estas últimas fotos, que tuvieron una gran importancia en su obra, Bataille, después de conocer la disciplina yoga, descubrió un "gran poder de inversión" (*renversement*). La última página de *Les Larmes d'Éros* insiste en una "relación fundamental: la del éxtasis religioso y el erotismo, en particular el sadismo".

El poder de la foto como testimonio, su insoportable "esto ha sucedido", su *realidad* analógica, constituyen el *nudo* inicial de varios relatos de Bataille.

En su lecho de muerte, en ese "terror al infinito que la vejez renueva", escribiendo el libro que dejara inconcluso, Bataille vuelve al origen de su ficción, de su vida: "El comienzo, que al borde de la tumba entreveo, es el del *puerco* que en mí ni la muerte ni el insulto pueden matar. El terror al borde de la tumba es divino; me hundo en ese terror de que soy hijo."

En ese retorno al comienzo, que ilumina la cercanía de la muerte y la conciencia que Bataille tenía de ello, en las páginas inconclusas de *Ma Mère*, lo primero que encontramos, inauguración abominable y póstuma, es una serie de fotos. En ellas, la obscenidad y el crimen se mezclan al ridículo: "Las fotografías libres, las fotografías obscenas de esa época recurrían a procedimientos extraños que trataban, por su aspecto cómico y repugnante, de hacerlas más eficaces, más vergonzosas." Pero en esas imágenes están la belleza y el amor (aquí se encuentra el origen de la idea de "conversión"), puesto que quien se muestra en ellas, en "repugnantes posturas", es la madre de Pierre, el narrador. La madre y la ignominia estarán ya para siempre fundadas: Dios y el horror. "Dios es el horror en mí de lo que fue, es y será tan horrible que a todo precio yo debía

negar y gritar con todas mis fuerzas que niego que eso haya sucedido, suceda o sucederá, pero si así lo hiciera mentiría."

Puesto que son precisamente fotos, testigos totales, garantías de lo "sucedido" las que así, en un mismo espacio de penumbra amarillenta, confunden para siempre lo más amado y lo más odiado ("mi padre y mi madre en ese pantano de obscenidad"), Pierre no puede sino "desesperado, ir hasta el fondo del horror".

Es aquí, en una de las últimas páginas que escribiera, donde Bataille enuncia, del modo más claro, la fusión de los antípodas, la unión inseparable del amor y del horror. Georges Bataille va a morir; Pierre, el narrador de su último libro, con el descubrimiento de las fotos obscenas, se abre a la vida: "La alegría y el terror anudaron en mí un lazo que me asfixió. Me asfixiaba y gemía de voluptuosidad. Mientras más esas imágenes me aterrorizaban, más gozaba al verlas."

Ejercicio y vigilia

Como un río, como esa frase continua, ese texto incesante que inauguramos con el habla y que sólo la muerte concluye, así el pensamiento (que quizás no es más que esa frase y en nada la precede o desborde) fluye, monótono, errante, lineal, inconsciente de sí mismo: en su puro ejercicio. La introducción, en el fluir de ese pensamiento en ejercicio, de la conciencia del mal, provoca, con su irradiación de cuerpo extraño, una interrupción, un "corte" que devuelve el pensamiento a sí mismo, como duplicado por un espejo, y lo reduce a esa interrogación sobre su ser que es, para Bataille, el sentido mismo de la filosofía.

Este pensamiento, que ya no es víctima de su ejercicio, sino que está en *vigilia* ha franqueado los límites de la moral, porque vive, tenso, el Bien y el Mal como una irresistible atracción de antípodas.

Cuando el pensamiento despierta, cuando, en un instante se encuentra frente a esos objetos que siempre, por comodidad y prejuicio, había excluido, entonces accede a la filosofía, y filosofar para Bataille, escribe Denis Hollier,⁶ es morir: "como el erotismo y el

⁶ Denis Hollier, "Le matérialisme dualiste de Georges Bataille", en *Tel Quel*, núm. 25, París, 1966.

sacrificio, el despertar del pensamiento nos hace vivir una pequeña muerte".

En el vértigo de los antípodas y entre los planos magnéticos que éstos irradian se despliega la escritura de Bataille. Pero esos polos en que coinciden las líneas curvas de la imantación no son los del gnosticismo maniqueo: los antípodas de Bataille no son principios opuestos de un mismo *todo*, puesto que si así fuera constituirían *a priori* la unidad, sino *todos*, que no pudiendo coexistir, se suceden. Hacia el *despertar*, hacia ese "punto del espíritu" (punto de fusión) de que hablaba Breton, giran, en el pensamiento, las esferas enemigas. Punto donde se desdibujan todas las curvas magnéticas y se unen los *amantes antípodas*: ananda.⁷

Leer en ese dualismo de Bataille una traducción de ciertas filosofías orientales no sería un desacierto: el maniqueísmo estaba impregnado de ellas. Más arriesgado sería afirmar que la pasión binaria de Bataille introduce en el pensamiento occidental el par de opuestos central del taoísmo: el del *yin* y el *yang*.⁸ El *yin*, "principio de la sombra, del frío, de la femineidad, que invita a los seres al recogimiento, al reposo, a la *pasividad*"; el *yang*, "principio de la luz, del calor, de la masculinidad, los incita al despliegue de energías, a la actividad, y aun a la agresividad".⁹ Al punto de fusión, sólo una noción binaria no llega: la de sagrado-profano. Lo sagrado, como señala Hollier, es precisamente esa fusión con su contrario. Antes de esa abolición definitiva de los contrarios, sólo la transgresión crea el paso incesante de una esfera a la otra. Del Mal (espacio también limitado y al cual toda "fidelidad" sería imposible) la nueva transgresión (la traición del Mal) nos devuelve a la esfera del Bien. Faltar a la falta, transgredir la transgresión: única "gracia".

⁷ De ese *ananda* Octavio Paz reconoce, aunque no sea más que por una tracción de segundo, los destellos: en la infancia; en el amor, estado de reunión y participación; en el poema, objeto magnético, lugar secreto del encuentro de fuerzas contrarias. Introducción de *El arco y la lira*, México, 1961, 1956.

⁸ El sadismo sería así la afirmación, en el nivel de la praxis, de un duelo. Con su retórica de la atadura, la agresividad sadica sería la afirmación del Otro como pura pasividad, como *yin* absoluto.

⁹ Max Kaltenmarch, *Lao Tseu et le taoisme*, París, 1965.

Las tres transgresiones

Aquí una reflexión marginal se impone: de las tres transgresiones del pensamiento que señalaba Bataille (el propio pensamiento, el erotismo y la muerte), creo que sólo una, la primera, subsiste en toda su fuerza. La sociedad burguesa (sobre todo la que no se confiesa serlo) ha mitigado la resistencia que le inspiraban el erotismo y la muerte para intensificar, hasta lo patológico, la que le inspira el pensamiento que se piensa a sí mismo. Blasfemia, homosexualidad, incesto, sadismo, masoquismo y muerte son ya transgresiones relativamente toleradas. (No hablo de la transgresión pueril que es el arte "de denuncia": el pensamiento burgués no sólo no se molesta, sino que se satisface ante la representación de la burguesía como explotación, del capitalismo como podredumbre.) Lo único que la burguesía no soporta, lo que la "saca de quicio" es la idea de que *el pensamiento pueda pensar sobre el pensamiento*, de que *el lenguaje pueda hablar del lenguaje*, de que un autor *no escriba sobre algo, sino escriba algo* (como proponía Joyce). Frente a esta transgresión, que era para Bataille el sentido del *despertar*, se encuentran, repentina y definitivamente de acuerdo, creyentes y ateos, capitalistas y comunistas, aristócratas y proletarios, lectores de Mauriac y de Sartre. La desconfianza y la agresividad que suscitan las búsquedas críticas actuales ilustran la *unidad* de las ideologías más opuestas ante la verdad del *despertar* de Bataille.

MARMORI

Signos vacíos

Antes de señalar el sitio que la resonancia de las últimas imágenes de *Les Larmes d'Éros* ha ocupado en dos de nuestras narraciones, quisiera intentar un comentario sobre lo que me parece, en la diacronía de la escritura sádica, una inversión radical.

Los cinco personajes "activos" de *Storia di Vous*, de Giancarlo Marmori (Olivia y Si, que significan el proyecto, la inteligencia del

acto sádico; Suzana, cuya mediación y destreza permiten realizarlo; el Hermano, que auspicia la ceremonia sacrificatoria y Domenico, que es la mirada cómplice) obran sobre la nada. Vous, la protagonista, como escribe François Wahl, es "progresivamente desposeída de su cuerpo, que poco a poco transforman en *cosa* los extraños ornamentos que en él se incrustan y le van impidiendo todo movimiento". La reificación del otro, su fijeza, están ya presentes en esta definición: certeza teórica del espacio sádico. Todo va a reiterárnosla: las relaciones "perversas" de las mujeres, la ejecución glacial de sus gestos, la connotación sexual de las posiciones.

Sólo un detalle viene a alterar, a desmentir desde su interior la configuración sádica creando con su reatamiento una especie de estructura de centro vacío: en *Storia di Vous* no hay un solo signo, manifiesto o no, de resistencia al sufrimiento. Es más: en todo el relato, Vous "padece" su conversión en joya sin pronunciar una sola palabra (excepto en una de las últimas páginas en que dice precisamente: "Vous"), sin una queja, entregándose en lo total de su *yin*, como si el lenguaje, atributo ajeno, perteneciera esencialmente a la esfera de la agresión, de la actividad, del *yang*, y la tercera persona (Si) lo significara en posición de antípoda con relación a la segunda (Vous).

Desde su primera aparición Vous se da como artificio y animalidad, hipóstasis de lo accesorio que va a convertirse, paulatinamente, en lo esencial: "Su rostro estaba maquillado con violencia, la boca de ramajes pintada. Las órbitas eran negras y de alúmina plateadas, estrechas entre las cejas y luego prolongadas por otras volutas, pintura y metal pulverizados, hasta las sienes, hasta la base de la nariz, en anchas orlas y arabescos como de ojos de cisne, pero de colores más ricos y matizados; del borde de los párpados pendían no cejas sino franjas de ínfimas piedras preciosas. Desde los pies al cuello Vous era mujer; arriba su cuerpo se transformaba en una especie de animal heráldico de hocico barroco."

Los oficiantes, los orfebres, la irán ornando, incrustando de extrañas alhajas, engarzando de piedras y metales, hasta la inmovilidad, hasta la asfixia.

La ceremonia no tiene más sentido que el horror al vacío, la proliferación desordenada de signos, la reducción de un cuerpo a un fetiche barroco que de "una y al revés, oblonga, adornada de un ramaje que trepa por el vientre", a fuerza de adición, de engaste

(todo el cuerpo está ya incrustado; en el sexo, soldada, una pequeña esfera transparente) termina por resultar odioso: "Olivia exclamó: ¡Qué recargada está!" "Un ramo de plumas esplendía sobre la frente de Vous, plantado, un haz de flecos ligeros, un cuerno adornado con un penacho, entre los ojos."

Modern style

La retórica de lo accesorio convirtiéndose en esencial, la multiplicación de lo adjetival substantivado, el ornamento desmedido, la contorsión, lo vegetal estilizado, las estatuas y cisnes, y lo cosmético como instrumento de sadismo mediatizado, nos sitúan, como lo demuestra el propio Marmori en *Le Vergini Funeste*, en un erotismo preciso: el que celebra en sus orlas, metáforas de cuerpos, el arte 1900.

La historia de Vous podía leerse también como una ceremonia en que "los frascos, los hisopos, los lápices de bistre y los pinceles equivalen a incensarios y cálices". Marmori amplía y elucida el rito opaco de la ornamentación, del disfraz. Venus ante el espejo. Pero una Venus que no recibe su propia imagen, ni la mirada de los servidores. ¿Cómo no pensar en *La Toilette de Salomé*, ese dibujo de Aubrey Beardsley del cual la pasión de Vous podía ser el doble literario, la conversión en texto?

Vous-Salomé, los pechos desnudos, cabizbaja, pasiva ante el espejo, se entrega a la ceremonia cosmética. Ni su imagen, ni los búcaros de dibujos orientales, ni los extraños adornos y flores que la rodean: nada la distrae de su entrega. Cierra los ojos mientras un personaje con antifaz, solícito, enorme gato (el Hermano), busca en su pelo dónde prender una flor o más bien toma con la punta de los dedos, con un gesto afeminado, una mota blanca. Un hermafrodita sonriente y desnudo (Domenico o Suzana) se acerca con una bandeja. Dos mujeres, una desnuda, pero con un gran brazalete y zapatos de duende, sentada en un hexágono cubierto de dibujos orientales y otra de pie, en manto (Olivia y Si), graves, observan el recogimiento de quien asiste a una ceremonia.

En su metamorfosis, Vous se convertirá, primero, en una de las "funestas" de Gustav Klimt. De su cuerpo, sólo el rostro y las manos emergen de la placa opresora que llegan a formar, en su proliferación de joya bárbara, los oros bizantinos, los broches de ojos

egipcios, los peces de metal, las flores. Ni la Maga de Alfonse Mucha, ni la Salomé de Gustave Moreau llegan, en su frenesí ornamental, al abroquelamiento, a la justa imbricación que da su estatismo a las musas de Klimt. Presas en sus barrocos nichos, "murate vive", *fijas*.

El fantasma de la fijeza está presente en Klimt y en Marmori. Como la Judith de 1901, Vous es reducida a estatua, reificada. Pero aquí son lianas, encajes y flores, como en los cuentos de hadas de Georges de Feure, los que, metáforas de cuerdas, aprisionan. Los objetos-actos pasan por la mediación de la pintura-maquillaje, de la orfebrería-incrustación.

La última imagen de Vous "sobre la colina, sola, en la exclamación de su cuerpo", que es la de un objeto luminoso, la de una joya antropomórfica, pero también, en cierto modo, la de un mártir, la de un Cristo-hembra (veremos la coincidencia de esta imagen con lo que puede llamarse una contraimagen, en Elizondo), no encuentra su equivalencia en la iconografía sádico-ornamental del arte 1900. La metalización de la carne, la *aurificación* de Vous¹⁰ no tiene más paralelo que el de los cuerpos tatuados de arabescos, incrustados, milímetro por milímetro, de piedras, de plumas, de cabezas de pájaros (cabezas de pájaros ellos mismos), de flores-sexos, creados en la pintura de Svanberg. *Bouquets de Lumière et de Crépuscule* es el doble plástico, la conversión en pintura de la última etapa de Vous, así como la primera convertía en literatura *La Toilette de Salomé*. Pintura convertida en texto que se convierte en pintura. Colores plegados, letras cromáticas y no discurso a secas. Contrariamente a la crítica al uso, presa de sus nociones, que teme aplicar a la gran pintura el adjetivo *literaria*, creo que el *grafo* de Beardsley y el de Svanberg, como las figuras, ausentes en su presencia literal, de Leonor Fini, acceden a la categoría de textos. Asimismo la escritura —conjuro de Marmori— crea en la página ese espacio codificado por la perspectiva que no existe más que al recorrido de la mirada, que no nos hace existir más que mirándonos, que es el de lo puramente plástico.

Desde el espejo que comienza la ceremonia hasta el esplendor final de las joyas fúnebres que asfixian a Vous-Cristo: en ese teatro

¹⁰ El fantasma de la aurificación se ha hecho explícito en la mitología erótica de nuestros días. Novelas populares y cine lo han hecho consciente, lo explotan. La aurificación más literal (más mítica) es la que tiene lugar en una de las escenas de *Goldfinger*, de Ian Fleming, Londres, 1959.

de rituales físicos se despliega la escritura de Marmori, en esa sucesión de puertas-arcos-orlas que abren un cuerpo desnudo a la muerte.

CORTÁZAR

El doble

El valor de reconversión de que hablaba Bataille, el círculo en que coinciden suplicio y éxtasis, va a ser trazado, para excluirlas de él, o al contrario, para encerrarlas en su campo, en algunas obras que sólo esa analogía autoriza a incluir en una clasificación.

Un cuadro de José Gutiérrez Solana reproduce una foto del Leng Tch'e. El arte explícito del pintor no se limita a copiar, lo cual subrayaría (y quizá más aun tratándose de una foto) la trivialidad de su ejercicio, sino que "interpreta", connota con los adjetivos de nuestra moral su reproducción del documento; aquí (en el cuadro) todo ha entrado en el orden: los verdugos exhiben su crueldad (rostros oficialmente sádicos, alevosos y burlones; uno de ellos fuma, distraído, en su pipa) recuperados, como si las imágenes negaran el azar, por la tradición expresionista española. El supliciado, contraído, asume sin reticencia su designio de mártir, enarbola el sufrimiento. El documento, en la "traducción" de Gutiérrez Solana, ha perdido esa fuerza catártica que le da su ambigüedad, su apertura, y que permitió a Bataille encontrar en ese rostro una expresión de alegría. El pintor, en su interpretación, ha temblado por nosotros, sufrido por nosotros, connotado con los signos de la tortura algo cuyo poder torturante consiste precisamente en darse como denotación pura.

Otro es el resultado de la inserción —de la descripción— de esas fotos en el capítulo 14 de *Rayuela*. Aparecen en manos de Wong, quien las lleva en la billetera y las muestra a Oliveira en una de esas noches en que el "club" celebra sesión. En esa descripción hay algunas variantes introducidas por el narrador en las cuales se puede ver un *indicador* de la distancia instaurada por Cortázar entre él y el narrador de *Rayuela*: las fotos de Wong fueron tomadas por "una Kodak del año veinte", por algún "etnólogo norteamer-

ricano o danés" y en ellas aparece una mujer; las fotos de Bataille fueron tomadas en 1905, por un francés, y (a menos que la interpretación de Elizondo sea cierta) en ellas no aparece ninguna mujer.

Sería interesante poder situar este hecho en la topología de la narración, lo cual quizá no sea posible sin operar ciertas reducciones. Ésta es la primera: *Rayuela* es una novela sobre el sujeto. La búsqueda de Oliveira (la de la totalidad gnoseológica) es la de la unidad del sujeto. Pero tratar del *sujeto* es tratar del *lenguaje*, es decir, pensar la relación o coincidencia de ambos, saber que el espacio de uno es el del otro, que en nada el lenguaje es un puro *práctico-inerte* (como creía Sartre) del cual el sujeto se sirve para expresarse, sino al contrario, que éste lo constituye, o si se quiere, que ambos son ilusorios.

La exploración del sujeto, en todo caso, es la del lenguaje: de allí que sea este último la materia de *Rayuela*, que su argumento y aparente discontinuidad no tengan lugar más que en su interior, sin más referente que la frase. Discontinuidad que es analogía de la *discreción* fonética y también del salto entre el Cielo y la Tierra de otro sistema de signos, de otro código gráfico: la rayuela. Lectura de los cuadrados de tiza en la acera, lectura de la frase, de la novela: discontinuidad, salto.

En el ámbito del lenguaje, con respecto al cual son igualmente exteriores la anécdota novelesca y la rayuela en la acera (ninguna de esas referencias es previa, su única verdad es su relación, su encuentro en la página), viene a situarse una estructura de dobles.

Si consideramos sólo los personajes principales tendremos que la significación de la Maga (o quizá de la Maga-Talita) es la de la ignorancia-conocimiento. La Maga lo ignora todo, su vida es una constante pregunta, su emblema novelístico es el signo de interrogación. Pero esta querencia, como si preguntar fuera la respuesta por excelencia, opera una inversión en su ignorancia. La magia de la Maga, es decir su esencia, es su sabiduría. En el fondo, todo lo sabe, no intelectual sino mánticamente, no por información sino por intuición. *Su no saber es un "trompe-l'oeil"*. Oliveira (o quizá Oliveira-Traveler) está del otro lado de la medalla: conocimiento-ignorancia.

Milagros perversos

En su mundo incompleto, en su sed de totalidad, Oliveira es consciente de las limitaciones de nuestro pensamiento: "Dicotomías occidentales —dijo Oliveira—. Vida y muerte, más acá y más allá."

En ese esquema de limitaciones sólo Wong parece detentar o un conocimiento vastísimo ("Hacéme caso, sentáte aquí y te enterarás de cosas que ni siquiera Wong sabe") o quizá hasta la pertinencia de determinar quiénes están capacitados para franquear la limitación ("Wong me ha sometido a varios *tests* —explicaba Ronald—. Dice que tengo suficiente inteligencia como para empezar a destruirla ventajosamente. Hemos quedado en que leeré el Bardo con atención y de ahí pasaremos a las fases fundamentales del budismo").

La única posición filosófica no explícita en la novela (el personaje de Wong, por otra parte, es totalmente marginal) es ésta: la que introduce en ese contexto, en que la casi totalidad de las posiciones filosóficas occidentales son expresadas (en los monólogos de Étienne, Ronald, Gregorovius y Oliveira), una referencia vacía. Y es el detentor del sitio vacío, el único cuya posición no está marcada por la expresión de una ideología (ni por expresión alguna), ese cuya señal es la ausencia, constantemente referido por los otros y constantemente en silencio, es ese portador de la nada quien posee la panoplia fotográfica en que Bataille había encontrado la conversión. Como quien lleva consigo medallas o estampas, Wong trae "en una billetera de cuero negro" (¿será por azar que interviene aquí este significativo sádico?) esas estampas al revés, esos iconos de milagros perversos.

Que el acceso al vacío, que el "camino" pase por la contemplación del suplicio: he aquí lo que viene a insertar a ese personaje secundario, y aparentemente desplazado, en esta novela sobre el sujeto, sobre la totalidad. Inserción que es la de las fotos, jeroglíficos del saber del personaje, de ese "saber" del budismo que es ser no expresión, vacuidad.

Pero ni el capítulo ni la novela tienen valor aforístico. En *Rayuela* lo único expreso es la extrañeza de la irrupción, la aparición de Wong y su pensamiento, la de las fotos.

Nada más se nos sugiere. De allí quizá las múltiples interpre-

taciones de esta *perturbación* del relato por la secuencia de Wong: religión y sadismo. Conversión.

ELIZONDO

Yin / Yang

Pregunta o respuesta. Pregunta que es "el planteamiento de un enigma", el "proferimiento de una adivinanza, la repetición de una fórmula mágica". Respuesta "a una pregunta desconocida, a una inquietud cifrada". Así se presenta el texto de *Farabeuf* o *La crónica de un instante*, de Salvador Elizondo, que articula, para la foto del Leng Tch'e, un doble fundamento: fundamento teórico que refiere la experiencia al "método chino de adivinación mediante hexagramas simbólicos"; fundamento práctico, puesto que el suplicio congelado de la foto se reactiva en pleno París, en la geografía diaria del Quartier Latin.

La teoría de *Farabeuf* parte de una premisa analógica: en la foto, la "disposición de los verdugos es la de un hexágono que se desarrolla en el espacio en torno a un eje que es el supliciado. Es también la representación equívoca de un ideograma chino..." "...es el número seis y se pronuncia *liú*. La disposición de los tragos que lo forman recuerda la actitud del supliciado".

De modo que toda la experiencia no sería más que la dramatización de un ideograma, algo que podía ser como la ruptura de la metáfora que representa todo signo, el hallazgo del fundamento real que se esconde bajo toda señal, de la realidad primera del lenguaje ideogramático.

En lo referente al sistema de adivinación, el pensamiento del narrador opera también por analogía: entre la *ouija*, el método adivinatorio que se sirve del "deslizamiento de una tablilla indicadora sobre otra tabla más grande, surcada de letras y números" y que es "considerado como parte del acervo mágico de la cultura de Occidente", y el método chino de adivinación por hexagramas, el narrador de *Farabeuf* descubre una semejanza. La *ouija* en su deslizamiento va de un extremo de la tabla marcado con un sí hasta otro extremo marcado con un no; los hexagramas están cons-

tituidos por combinaciones de líneas continuas y líneas rotas, YANG y YIN. El manual de adivinación a que se refiere *Farabeuf* parece ser el que tiene origen en el *Yiking* o *Libro de las Mutaciones*. Si se superponen en grupos de tres las líneas continuas y las rotas se obtienen ocho trigramas (K'ien, Touci, Li, Tchen, Souen, K'an, Ken y K'ouen), que según la leyenda fueron dibujados por Fou Hi, ser divino con cuerpo de serpiente y primer soberano mítico. Es superponiendo de dos en dos esos trigramas como se obtienen sesenta y cuatro hexagramas. Si éstos se disponen en círculo (el espacio-tiempo) y se da a cada elemento la representación de una realidad, de un ser o de *un instante*, entre el Kien (tres elementos Yang, el Cielo) y el K'ouen (tres elementos Yin, la Tierra), tirando al azar dos hexagramas y comparándolos para interpretarlos con la ayuda de un texto se podrá obtener la *Crónica de un Instante*.

Ciertos ruidos

En *Farabeuf* son ciertos ruidos los que referidos a un sistema u otro de adivinación dan los elementos continuos o rotos, los Yang y los Yin, los Sí y los No.

Son tres monedas las que cayendo sobre una mesa indican los Yin y los Yang; es el ruido quizá de "pasos que se arrastran o de un objeto que se desliza encima de otro produciendo un sonido como el de pasos que se arrastran, escuchados a través de un muro" lo que evoca el deslizamiento de la tableta entre el sí y el no de la *ouija*.

Son los pasos del maestro Farabeuf, portador del instrumental de la tortura, los que van trazando los signos; son unas monedas que caen las que los subrayan. Así se va describiendo el rito, repitiendo la fórmula, escribiendo la crónica de ese instante cuyo significado último es la muerte y cuya metáfora es el *liú*. Metáfora que la praxis "meticulosa" de Farabeuf va a invertir, va a devolver a su literalidad inicial.

Sustentado en los antípodas y haciendo de la lectura una imagen de la sucesión de éstos, *Farabeuf* es el libro de la literalidad sádica.

Haciendo *vivir* a su amante la muerte, sometiénola a la minuciosa técnica quirúrgica de Farabeuf, situándola en un decorado teatral que ha estudiado de antemano (uno de cuyos elementos es

un espejo) y comparándola a un Cristo cada vez que el contexto teórico, oriental, parece alejarnos, parece introducir la imagen en el espacio de la lejanía, de la irrealidad (el supliciado de la foto, para Elizondo, es una mujer: de allí la imagen de un Cristo-hembra) el narrador de *Farabeuf* restituye en el plano del relato, en el interior de un instante, esa estructura cuyos términos, de alguna manera, hemos creído encontrar anteriormente en los textos de Sade, Bataille, Marmori y Cortázar: erotismo, teatro, religión y muerte.

Marmori estructura el ritual sádico en su nivel significativo —los gestos— para desmentirlo, para crear una decepción en el nivel de los significados (el sufrimiento). Su escritura es la de la frase sádica al vacío, la de un falso ideograma: detrás de su apariencia significativa no hay nada, es un puro trazo, un gesto que no se refiere más que a sí mismo, una invocación sin sentido. Elizondo, al contrario, quiere probar la presencia del significado, probar que todo significativo no es más que cifra, teatro, escritura de una *idea*, es decir, *ideo-grama*. Un sacudimiento del significativo, en este caso el trazo del *liú*, una especie de psicoanálisis de todo ideograma, debe permitir el hallazgo de su soporte, en este caso el concepto de una tortura.

Se trata de una filología metafórica. ¿Qué dio lugar al grato, de qué realidad cada letra es jeroglífico, qué esconde y ausenta cada signo?: esa es la pregunta de *Farabeuf*. ¿Cómo crear una frase, una organización de grafos sin soporte, un emblema sin sentido, un ritual sádico sin sufrimiento?: esa sería la pregunta de *Storia de Vous*.

De un lado y otro del signo, esas búsquedas, cuya verdadera ambición estas notas no han llegado a definir, demuestran que, a pesar de sus resistencias, el hombre se adentra en el plano de la literalidad que hasta ahora se había vedado, formulando esa pregunta sobre su propio ser, sobre su *humanidad* que es ante todo la del ser de su escritura.

UN FETICHE DE CACHEMIRA GRIS PERLA

CREAR ese espacio que, porque ha abolido la distancia entre lo sagrado y lo profano, es sagrado; negar el exterior y asimilar a la Madre, que lo preside, que lo imanta con su belleza y su terror, al claustro vegetal, cálido, que él habita: esa es la *pasión* de Mito (la última abreviación de su nombre —Guillermo, Guillermito, Mito— define también un substrato del libro: el mitológico), el héroe de *Zona Sagrada*, de Carlos Fuentes (México, Siglo XXI). La novela puede denunciar la hegemonía de una madre castradora y célebre: es la actriz mexicana Claudia Nervo, emblema de México, Pancho Villa cuya mitología corresponde ya a la de un Valentino-hembra. Habría que travestir la cita de Jacques Vaché: "*Rien ne vous tue une femme comme d'être obligée de représenter un pays.*" Además de ese complejo de Edipo aliñado a la mexicana, la obra justifica otras lecturas:

- la aparición de un lenguaje minado: el español, el mexicano de Fuentes se van corroyendo, veteando de francés, de italiano, de otro idioma paralelo y sincrético que va siendo el de todos;
- una novela sobre una novela: lo que en Guillermo se "escribe", la composición de su vida;
- una Odisea que se ríe de sí misma y cuyo modelo arqueológico, la verdadera Odisea, está en la narración;
- una aventura de posesión del Otro por:
 - mímesis del espacio que lo rodea,
 - destrucción de su doble,
 - fetichismo
 - y travestismo.

UN ROSTRO-TOTEM

Fuera de la zona sagrada —la habitación de Mito— que es el ámbito del azar y del juego, irrecuperable, centrando la zona rival, se

encuentra lo que, más que un cuerpo, es un rostro. Ninguna referencia a las manos de Claudia (¿o serán demasiado humanas?), al cuerpo en su opacidad, en su presencia material; sólo se anota su lenguaje, su función de signo: un gestuario brusco, de líneas rectas, decidido, viril; una voz que alguien, en el tumulto de los fanáticos compara a la de un sargento; un paso rápido, firme. Nada en este cuerpo justifica la fascinación: Claudia Nervo pertenece a lo imaginario del *close-up*, su significante es un rostro inmóvil en su autoridad icónica, fijo como una máscara, mil veces reproducido, copiado, imitado, deformado, analizado y recompuesto a cada capítulo, obsesivo, multiplicando su mirada inquisidora, mariposa estampada de pupilas, totem.

Ese rostro (su mirada agresiva, "su arma más antigua y poderosa", nos impedirá descifrarlo) pertenece a una edad iconográfica pasada: la del "terror", esa cuyo advenimiento data el cine en plena posesión de su técnica, de Valentino y Greta Garbo, en que "el hombre se perdía literalmente en una imagen humana como en un filtro, en que el rostro constituía una especie de estado absoluto de la carne, estado que no podía alcanzarse ni abandonarse".

Como los de Valentino y Garbo, el rostro de Claudia aparece en la descripción de Fuentes como un arquetipo. Claudia no es una figura, sino una "idea platónica del ser humano"; no una mujer, sino un concepto, una esencia carnal, algo a la vez claro y neutro.

Neutro, pero no por asexuado, por "divino", por ausente, como el de Garbo, sino porque en él se encuentran y batallan los sexos. En ese "encuentro de un marfil viejo y una luz naciente", en el espacio lunado de la tez (yin), "sus ojos negros se retraen, tensos, antes de saltar con las garras de la burla, la cólera o la risa más espontáneas" (yang). Ese rostro-objeto es conceptual por saturación y antagonismo, porque enfrenta y anula los antípodas sexuales y subraya lo caravaggesco de los ojos oscuros superpuestos a la blancura de la piel; porque une lo etéreo a lo telúrico, lo perfecto a lo efímero.

Después de la edad del *terror*, el cine llegará a la edad del *charme*; rostros individualizados. "Como lenguaje la singularidad de Garbo era de orden conceptual, la de Audrey Hepburn es de

¹¹ Roland Barthes, "Le visage de Garbo", en *Mithologies*, París, Seuil, 1957. [Trad. cast. de Héctor Schmucler: *Mitologías*, México, Siglo XXI]. A este artículo pertenecen la clasificación de las "edades" y las otras citas al respecto.

orden substancial. El rostro de Garbo es Idea, el de Hepburn, Evento.¹² Al *terror* debe el rostro de Claudia Nervo ese magnetismo, esa perfección que su hijo quiere atraer, incorporarse, anular, como para llenar su rostro vacío, ese a que el Otro materno no ha delegado su ser.

UN TEMPLO MODERN STYLE

En el universo de su hijo Claudia detenta la categoría de lo inaccesible, de lo que se niega, del rechazo y la expulsión. Inasible en el plano de la realidad, Mito, ángel caído, intentará poseerla en el plano simbólico. La zona sagrada, lúdica, será un recinto análogo al materno, cámara a la que se *regresa* como a la infancia, a lo irrecuperable: una selva estilo 1900 lograda a partir de Claudia, de una vieja fotografía del apartamento de Sarah Bernhardt y de la *Salomé* ilustrada por Beardsley, una gruta rubendariana, cubierta de seda escarlata, "nudos desatados, paralelas anudadas, pistillos delgados y quebradizos de vidrio opaco, lámparas de gotas de emplomado que son flores cerradas y frutas abiertas, cortinas de pedrería, de canica y de silabario: barrotes como rosarios entre la sala y el comedor, biombos de cisnes y danzarinas flacas, de costillar visible...".

Los vasos opalescentes, los metales irisados de Tiffany, las ojivas vegetales de Guimard y las ramas de Lalique, que coronan pavos reales, rigen este espacio barroco, esta "proliferación sin horarios, curvilínea y flamboyante", femenina en la curva de sus líneas, maternal en su hermetismo. La luz cernida de la zona sagrada, que filtran nácares y lámparas espesas, quiere evocar la de la casa materna y metafóricamente la del claustro inicial, "luz blanca que lo granula todo y persigue todas las aristas hasta expulsarlas, así tiene que ser el interior de un vientre materno, una placenta iluminada como esta galería de la que huyen los detalles del decorado disueltos en un polvo húmedo".

La casa de Claudia, con sus muebles que son "manos abiertas, copas eucarísticas, árboles de cuero y palisandra", es ahora la zona rival, el modelo nebuloso de que hay que apoderarse. El hijo se apodera de él, como un cazador primitivo, reconstituyendo su imagen, generadora de fuerza, ganando primero el combate simbólico

¹² *Idem.*

para que el combate real, luego, no sea más que su repetición: "Aquí regreso, como los incas, a renovar mi energía."

Sólo el doble materno limita y define la frontera de ese "país privado": "Bebo mi decorado de taburetes turcos y divanes hundidos bajo el peso de las sedas pintadas y los tapetes persas, los cojines cuajados de perlas y las almohadillas de raso intocable. El claustro me envuelve; mi temblor fatigado lo recibe sin aristas..."

LA IMPOSTURA PINTARRAJEADA

Si el de Claudia es el rostro arquetípico, ninguno lo duplica o remeda mejor que el de Bella, una modelo italiana que la aureola de la Nervo ha atraído hasta México. Simulacro y caricatura, el rostro de Bella reproduce para Mito el de su madre, pero también el de la mujer que, disfrazada de ella, lo raptara en su infancia. Equidistante entre la madre y la impostora pintarrajeada, Bella es contrahechura del original, de la esencia, y autenticación de la más cara. El hijo se reconoce en ella y al mismo tiempo esa identificación es una desmentida. Rescate de la impostura e irrisión del modelo, Bella seduce y aterra, atrae y repele a la vez, porque su disfraz no se da como *simili*, sino que, como un pintor que explicitara en el cuadro copiado el acto de la imitación, señala, promulga su carácter de falso: "Me revela su impudicia, su pelo negro y suelto, obviamente teñido, quizá una peluca, su ceja arqueada, falsa, pintada a propósito, imitativamente, como el arco de los labios y el falso lunar del pómulo."

Atracción agresiva y seducción burlona, Bella es para Mito un espejo que deforma, un doble bufón de sí mismo: "Disfrazada de Claudia y entonces disfrazada de mí." Para él, no hay más reflejo, no hay más mimesis de Claudia que la suya propia, que en ese rostro, en el rostro, ha delegado su narcisismo.

Una corte femenina, que Fuentes connota de cierto hieratismo —mujeres emblemas— rodea a Claudia: Vanessa, el juglar; Ute, la virgen; Hermione, el polizonte; Kirsten, la mártir; Paola, el ángel; Ifigenia, el totem, y Bella, la recién llegada, la imitación mejor. Sólo el rostro de Claudia entre esos signos es ausencia de código, de convención, naturaleza. Humana entre fantasmas, dice Fuentes, la ha pintado Leonora Carrington. (La imagino, humana entre signos, pintada por Leonor Fini.) Para Mito esa corte representa el

sarcasmo, la mueca. Copiándolo, Bella-la-raptora está “negando todas (sus) singularidades, invadiendo (su) personalidad, mofándose de (su) identidad”.

El fantasma del espejo destrozado interviene aquí como demistificación, como denuncia. Destruyendo a Bella, destruyendo lo que en Bella se parece a Claudia y por tanto se le parece, el hijo se reivindica como análogo absoluto, como imagen única de su madre: “Me arrojo sobre Bella, me detengo ante su mirada alegre y sin misericordia, levanto la mano y la hago caer sobre las costras de falsa pintura. . .”

En ese acto se encuentra una reducción (invertida) y una premisa del teatro, del travestimiento final. Antes de convertirse en su madre, o en su doble verosímil, el hijo destruye el disfraz, la intrusión entre su imagen y el espejo.

LA LIBERTAD Y LA REGLA

Si el suéter que Mito roba a su madre se va transformando, con el progreso de la narración, hasta quedar investido por la majestad de una reliquia; si ese objeto se va destacando sobre la superficie de las transformaciones novelísticas hasta convertirse en un *centro de permutaciones*, es porque cumple a plenitud su función erótica de fetiche: es “*delimitado espacialmente, inmutable, firme, podría decirse, idéntico a sí mismo, sin fluctuaciones físicas, en suma trascendente*”.¹³ Es para que asuma su condición de ser “*objeto de dolor*” en el plano simbólico, que Mito, seguro de recibir la humillación y el castigo, lo devuelve a su madre mancillado, “hecho una gualdrapa”; es para que “*desvalorizado provoque repulsión*” que, antes de restituirlo, lo regala (y luego lo roba) a su criada, la cual a su vez lo presta a su amante.

Prolongación del cuerpo de la madre y objeto que ha servido para cubrirlo, el suéter va a cumplir la “*oscilación metáforo-metónímica*” de todo fetiche: objeto metonímico porque es “parte, prolongamiento simple del cuerpo materno, trama de la pantalla que cubre, fieltro del vestido”; metafórico porque “en nada recuerda, ni siquiera en la forma, al pene”, soporte final de todo fetichismo.

¹³ Guy Rosolato, “Étude des perversions sexuelles à partir du fétichisme”, *Le désir et la perversion*, París, Seuil, 1967. De este artículo provienen las “condiciones” del fetiche, que se enumeran más tarde.

Todas estas leyes se encuentran, si así puede decirse, en su exactitud textual en la novela de Fuentes, puesto que aquí ni siquiera otra mujer sustituye a la madre; el narcisismo que sostiene toda la mecánica fetichista está explícito también en la *analogía*, en el *doble verosímil* de que hablamos anteriormente. Cuando Claudia rechaza el suéter devuelto, la descompensación que sigue toma forma de depresión:

“—Ya no alegues. Quédalo.

”—Recojo el suéter. No tiene sentido, esta vez, apretarlo contra mi pecho, olfatearlo con los ojos cerrados. Es inútil, esta vez.”

En la devolución que prefigura el retorno culpable a la casa materna (cuando Mito entra en el cuarto de la criada y lo deja en su armario), es decir en el espacio de la transgresión, que el fetiche lejos de ser depresivo, deceptivo, cumple con la “erección narcisista que lo sostiene”: “Tengo que acariciar el suéter una vez más y recordar cómo lo sustraje del closet de mi madre y cómo me dormí con su suave pelusa cerca de mi mejilla. Cómo lo tuve un mes entero, debajo de mi almohada, siempre al alcance de mis dedos. Ahora renuncio para siempre a él. No sin besarlo antes, por última vez, y cerrar los ojos y darme cuenta de que ya no queda nada del perfume original.”

Una vez que el suéter, en la desmesura de la contemplación fetichista, ha ascendido a objeto central de la ficción, sirve a una serie de permutaciones que conducen el hilo narrativo, la fisiología de la novela, y que podríamos formalizar hasta lo matemático en un gráfico (v. fig. 1.).

Revestido de su inmunidad de fetiche el suéter se desplaza de lo profano a lo sagrado, regresa, y recomienza el ciclo. Si consideramos sus funciones desde un punto de vista formal veremos que aun en el interior de las zonas el objeto-fetiche describe estructuras análogas, simétricas:

La devolución en que el fetiche se realiza como objeto de excitación tiene lugar en el *exterior del interior*, es decir en la habitación de Gudelia, único lugar del apartamento de Mito en que su presencia es vivida como una intrusión; la devolución en que el fetiche se realiza como objeto de depresión tiene lugar en el *interior del exterior*, es decir en la habitación de Claudia, único lugar del apartamento de ésta en que la presencia de Mito es tolerada (ha sido expulsado del resto de la casa, en que tiene lugar un cocktail, como intruso: Claudia detesta mostrar un hijo de esa edad).

Si la obra de Fuentes elabora un mito a partir de elementos reales, ninguno asume mejor su transposición que el suéter. Superpuesto a la superficie narrativa, dotado de ese relieve alucinatorio de ciertos objetos de Magritte y del Pop, el fetiche de cachemira gris perla se explicita como soporte de reglas totalmente codificadas: "La producción del sentido está sometida a ciertas reglas; lo cual quiere decir que las reglas no limitan el sentido, sino al contrario, lo constituyen; el sentido no puede nacer donde la libertad es total o nula: el régimen del sentido es el de la libertad vigilada."¹⁴

En su bivalencia temática (fetichismo) y estructural (eje de funciones) el suéter de *Zona Sagrada* ilustra esa dialéctica del sentido y el código, de la libertad y la regla.

CAMBIO DE PIEL

La apoteosis de la contigüidad —los vestidos como el cuerpo, la trama que cubriendo enseña como el objeto cubierto—, es decir la de lo accesorio, tendrá lugar en el capítulo que concluye y significa temáticamente la novela: en la casa de la madre, cerrada y ante los espejos del vestidor —un teatro vacío—, Mito va a celebrar la ceremonia del disfrazamiento, el ritual de la transformación. La fascinación del objeto-fetiche se extiende, metonímicamente, a todos los objetos, el hechizo del suéter a todo lo que ha tocado el cuerpo de Claudia: "Después, con un placer creciente, dejándome ir, voluptuosamente, hundiéndome en los vestidos, en los abrigos, en los zorros y armiños y chinchillas que todavía tienen su perfume, el mismo de mi raptó, el mismo de mi infancia. Finalmente sentado en el suelo, entre sus zapatos, que también acaricio, que también aprieto contra mi mejilla y mis ojos, que también beso..." Pero la exaltación de la metonimia es también su inversión: de adorador de lo que ha tocado el cuerpo de Claudia, Mito querrá convertirse en Claudia rodeándose de lo que ha tocado su cuerpo. Adorar al Otro es convertirse en él. "Entiendo, rodeado de sus objetos; ella me permite verme como otra cosa; ella me permite verme como ella."

Así como el papa del *Galileo* de Brecht, a medida que se viste va entrando en posesión de su autoridad, de su verdad, así

a Mito el rito del travestismo lo va devolviendo a sí mismo, a la recuperación de su imagen: "Hurgaré en la cómoda; allí está todo lo que quiero; el brassière que engancho a mi espalda, las pantaletas de encaje, las medias negras, las ligas, las zapatillas de satín; allí está el cofre con algunas baratijas olvidadas, los anillos de jade, los aretes de aguamarina, el collar de amatista, las pulseras de plata, otro collar de topacio."

Como un oficiante, con los gestos prescritos, recibe el instrumental de la pantomima sagrada, así Mito va recibiendo sobre su cuerpo los atributos maternos, la adjetivación del Otro, los fetiches de la conversión y la femineidad. Aquí, como en el arte de 1900 que inicia esta parábola de la posesión, lo accesorio es lo esencial, lo añadido al cuerpo su signo, lo falso su condición. Mito es Claudia en tanto que soporte de su atavío. Ahora van apareciendo, burlones, pero sometidos por la luz de la transgresión, los objetos que la metamorfosis va robando al ridículo, va salvando de su muerte de *cosas*, de su *artificio*, para convertir en *naturalista*, en verdad. "Su peluca. Su lápiz de ceja. Su sombra de párpados. Sus pestañas postizas. El lunar del pómuló. El carmín de los labios. El brazalete hindú, la serpiente de oro."

En el disfraz hay una adoración implícita del Otro; en la conversión del *travesti* una conjura para que desaparezca, un exorcismo que reclama su muerte: mientras Claudia viva, mientras el modelo, el rostro arquetípico esté presente (omnipresente en su autoridad totémica), toda conversión es inútil, toda metamorfosis ridícula. Mientras Claudia viva, Mito vestido de ella será asimismo a la impostura de la raptora, al puro pintarrajeo, a un "principio de burlas, un muñeco embarrado de cosméticos, un árbol de Navidad cuajado de bisuterías, un perro famélico que ya no puede sostenerse sobre los tacones altos, gigantescos zancos".

Las últimas frases de la secuencia formulan el voto de la extirpación. Claudia es ahora quien usurpa la identidad, quien remeda a su hijo. La esencia se ha corrompido, el rostro-arquetipo es una falsificación: la hechicera debe desaparecer para que Mito ocupe su lugar, su identidad, vuelva a vivir su vida y quizá engendre otro hijo y el ciclo recomience.

¹⁴ Roland Barthes: *Le Système de la Mode*, París, Seuil, 1967.

OTRA "ZONA SAGRADA"

Zona Sagrada traza sobre el círculo de las posesiones eróticas, otro: metáforas de posesión. Apoderamiento del objeto amado en la reproducción del espacio que lo rodea, en la destrucción de su doble, en una relación fetichista. Esta sucesión del deseo y el objeto deseado no tiene fin. Ni siquiera cuando el deseoso se convierte en lo deseado; su única meta es quizá la muerte, la anulación del objeto del deseo. Fuentes dibuja el persistente desajuste de la realidad y el deseo, la distancia irreparable entre el objeto y el fantasma, la traza que deja, al ausentarse, un cuerpo.

El libro elucida una inversión real (sexual) a partir de otra aparente (estructural).

Si creyéramos que la inteligibilidad de la literatura se encuentra fuera de la literatura (en este caso en el psicoanálisis), que un texto puede ser descifrado a partir de sus referentes, afirmaríamos que *Zona Sagrada* invierte la topología normal del fetichismo, que las *zonas* han sido objeto de una permutación, desplazamiento recíproco que ha permitido el funcionamiento narrativo. En efecto, el robo del suéter, según esa pertinencia extraliteraria, debió de efectuarse en sentido inverso; el espacio que rodea a la madre debió ser la zona sagrada y no el espacio que rodea al hijo. El robo como incorporación ritual de algo que pertenece a lo sagrado tendrá así toda su coherencia "científica". Pero Fuentes ha trastrocado los planos, como si quisiera demostrarnos que el discurso literario arrastra contenidos científicos, pero que éstos no cuentan más que en la medida en que articulan los virajes de la intriga y se convierten en uno de sus juegos, en una de sus figuras. Se trata de un simulacro, de una operación mimética, de una materia analógica a la materia científica, pero ese doble es, en el discurso, ya no ciencia, sino ciencia convertida en literatura.¹⁵

Fuentes confirma así la autonomía del proceso estético y dibuja con palabras los límites de esa otra zona, también sagrada porque asimila y convierte a su materia todo lo que la transita, que es la zona de la literatura, la de la inagotable producción simbólica del lenguaje.

¹⁵ Así debía de realizarse una lectura crítica de *Paradiso*, de José Lezama Lima, como una metáfora totalizante de la cultura y una conversión de todo el léxico del saber en discurso literario.

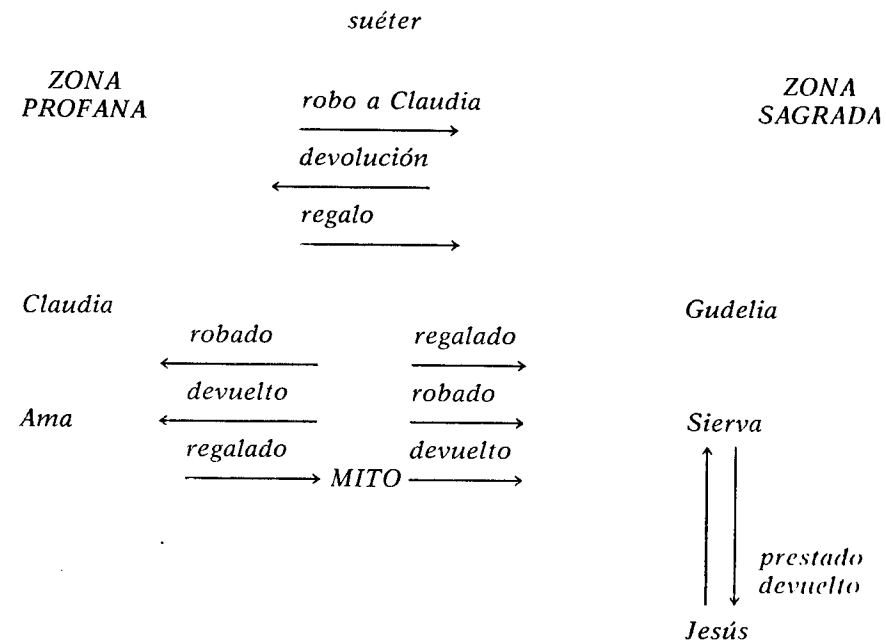


FIGURA 1

MUÑECAS RUSAS

ESCRITURA / TRAVESTISMO

AUNQUE reservada, la burla aflora en la reverente destreza de los retratos de Goya. Lo risible, la fuerza compulsiva de lo ridículo, como si cuarteara el lienzo, va minando en su expresiva majestad a esas damas de la corte española, convirtiéndolas en serenos eserpentos.

Si el respeto y la derrisión, la piedad y la risa nos solicitan ante esas imágenes, es porque algo, en la panoplia real que las designa, se señala como *falso*. Pienso, por supuesto, en la reina María Luisa, de "La Familia de Carlos IV", enjoyada y regordeta, cuyo peinado atraviesa una flecha de brillantes, pero sobre todo en la Marquesa de la Solana, coronada por una flor desmesurada, de fieltro rosado.

Lo falso en esos testimonios, *sin recurrir a la alteración visible de las formas*, de un modo solapado, convierte las alhajas en pacotillas, los trajes en disfraces, las sonrisas en muecas.

Si aventuro estas referencias es porque nadie las explicita mejor que Manuela, la heroína de *El lugar sin límites*, de José Donoso. Reina y espantapájaros, en Manuela lo falso aflora, señala la abominación del *postiche*: el retrato se convierte en chafarrinada, el dibujo en borrón, puesto que se trata de un travesti, de alguien que ha llevado la experiencia de la inversión hasta sus límites.

Lo goyesco en la Manuela irrumpe cuando en el nivel de los ademanes, de las frases en femenino, y *sin recurrir a la alteración visible de las formas* (de la gramática), se hace presente Manuel González Astica, el bailarín que un día llegara al pueblo para amenizar una fiesta en el burdel de la Japonesa, "flaco como un palo de escoba, con el pelo largo y los ojos casi tan maquillados como los de las hermanas Farías" (obesas arpistas) y que la ejecución de un "cuadro plástico" en compañía de la matrona hiciera padre.

La inversión central, la de Manuel, desencadena una serie de inversiones: la sucesión de éstas estructura la novela. En ese sentido *Un lugar sin límites* continúa la tradición mítica del "mundo al revés", que practicaron con asiduidad los surrealistas. El significado de la novela, más que el travestismo, es decir, la apariencia de inversión sexual, es la inversión en sí: una cadena metonímica de "vuelcos", de desenlaces transpuestos, domina la progresión narrativa.

La Manuela, que novelística (gramaticalmente) se *significa* como mujer —primera inversión—, *funciona* como hombre, puesto que es en tanto que hombre que atrae a la Japonesa. Es una atracción lo que induce a la curiosa matrona a ejecutar el "cuadro plástico"; su ambición (el burgués de la aldea le promete una casa si logra excitar a la bailarina apócrifa, si le ofrece una escena de ese suntuoso teatro) no es más que un pretexto, ese con que el dinero justifica todas las transgresiones.

En el interior de esta inversión surge otra: en el acto sexual el papel de la Manuela, hombre por atribución narrativa, es pasivo. No femenino —por eso se trata de una inversión dentro de otra y no de un simple regreso al travestismo inicial—, sino de hombre pasivo, que engendra a su pesar. La Japonesa lo posee haciéndose poseer por él. Ella es el elemento activo del *acto* (también en su acepción teatral: una sola mirada basta para crear el espacio de la representación, para instituir el Otro, la escena). La sucesión de *ajustes*, la metáfora de la muñeca rusa, podría esquematizarse en un cuadro.

Inversiones:

- 1ª un hombre se traviste en mujer
- ↓
- 2ª que atrae por lo que de hombre hay en ella
- ↓
- 3ª que es *pasivo* en el acto sexual

Esta cadena formal que estructura, que traza las coordenadas del espacio narrativo, se “refleja” en el nivel de los afectos, temáticamente: la repulsión que suscita el esperpento queda trastrocada en atracción: Pancho Vega, el macho oficial del caserío, asedia a la Manuela, fascinado, a pesar (o a causa) de todas las censuras, por la máscara, por la impostura goyesca. El acto sádico final, que perpetran Pancho y su secuaz Octavio substituye al de la posesión. Incapaz de afrontarse con su propio deseo, de asumir la imagen de sí mismo que éste le impone, el macho —ese travesti al revés— se vuelve inquisidor, verdugo.

Donoso disfraza hábilmente la frase, la enmascara, como para situarla simbólicamente en el ámbito afectivo de la Manuela, para atribuir a ésta, relegando la tercera persona que la designa a servir de ocultamiento, “la responsabilidad” del relato, un “yo” al acecho, solapado, el sujeto real de la enunciación: todo *él/ella* es un encubrimiento; un *yo* latente lo amenaza, lo mina por dentro, lo resquebraja. Como en ese otro lugar sin límites que es el sueño, aquí todo dice *yo*.

Los verbos de significación agresiva (patear, pegar) se encuentran “doblados” por otros de connotación sexual (jadear), por metáforas del deseo (los hombres están hambrientos), de penetración (sus cuerpos babientos y duros hiriendo el suyo), de gozo (sus cuerpos calientes retorciéndose). Una frase, finalmente, como si el

discurso subterráneo aflorara, explicita la alegría sádica: “deleitados hasta el fondo de la confusión dolorosa”.

Otra inversión se sitúa en el plano de las funciones sociales: la matrona del burdel es virgen, y, como para subrayar que en este mundo invertido la única atracción posible es la que ejercen los disfraces, nadie la desea.

Este juego de “vuelcos”, que he esbozado, podría extenderse a toda la mecánica narrativa: al esquema novelesco del relato en el relato, Donoso substituye el de la inversión en la inversión. Si esta serie de virajes, contenidos unos en otros, no dan jamás una imagen análoga a la del “mundo al derecho”, sino que van cada vez más lejos en su revolución, es porque lo que se invierte en cada caso no es la totalidad de la superficie —lo económico, lo político, las tensiones de clase no se modifican en los vuelcos y corresponden siempre a la “realidad”,—, sino únicamente sus significantes eróticos cada vez diferentes, ciertos planos verbales, la topología que definen ciertas palabras.

El *lugar sin límites* es ese espacio de conversiones; de transformaciones y disfrazamientos: el espacio del lenguaje.

LAS APARIENCIAS ENGAÑAN

Es lo que constituye la supuesta exterioridad de la literatura — la página, los espacios en blanco, lo que de ellos emerge entre las líneas, la horizontalidad de la escritura, la escritura misma, etc. — lo que nos engaña. Esta apariencia, este despliegue de significantes visuales —y mediante éstos (los *grafos*) en nuestra tradición, fonéticos— y las relaciones que entre ellos se crean en ese lugar privilegiado de la relación que es el *plano* de la página, el *volumen* del libro, son los que un prejuicio persistente ha considerado como la faz exterior, como el anverso de algo que sería lo que esa faz *expresa*: contenidos, ideas, mensajes, o bien una “ficción”, un mundo imaginario, etcétera.

Ese prejuicio, manifiesto o no, edulcorado con distintos vocabularios, asumido por sucesivas dialécticas, es el del realismo. Todo en él, en su vasta gramática, sostenida por la cultura, garantía de su ideología, supone una *realidad* exterior al texto, a la literalidad de la escritura. Esa realidad, que el autor se limitaría a expresar, a traducir, diripiría los movimientos de la página, su cuerpo, sus lengua-

jes, la materialidad de la escritura. Los más ingenuos suponen que es la del "mundo que nos rodea", la de los eventos; los más astutos desplazan la falacia para proponernos una entidad imaginaria, algo ficticio, un "mundo fantástico". Pero es lo mismo: realistas puros —socialistas o no— y realistas "mágicos" promulgan y se remiten al mismo mito. Mito enraizado en el saber aristotélico, logocéntrico, en el saber del *origen*, de un algo primitivo y *verdadero* que el autor llevaría al blanco de la página.¹⁶ A ello corresponde la fetichización de este nuevo aedo, de este demiurgo recuperado por el romanticismo.

El progreso teórico de ciertos trabajos, el viraje total que éstos han operado en la crítica literaria nos han hecho revalorizar lo que antes se consideraba como el exterior, la apariencia:

—El inconsciente considerado como un lenguaje, sometido a sus leyes retóricas, a sus códigos y transgresiones; la atención que se presta a los significantes, creadores de un *efecto* que es el sentido, al material manifiesto del sueño (Lacan).

—El "fondo" de la obra considerado como una ausencia, la metáfora como un signo sin fondo, y es "esa lejanía del significado lo que el proceso simbólico designa" (Barthes).

La aparente exterioridad del texto, la superficie, esa *máscara* nos engaña, "ya que si hay una máscara, no hay nada detrás; superficie que no esconde más que a sí misma; superficie que, porque nos hace suponer que hay algo detrás, impide que la consideremos como superficie. La máscara nos hace creer que hay una profundidad, pero lo que ésta enmascara es ella misma: la máscara simula la disimulación para disimular que no es más que simulación".¹⁷

El travestismo, tal y como lo practica la novela de *Donoso*, sería la metáfora mejor de lo que es la escritura: lo que Manuela nos hace ver no es una mujer *bajo la apariencia* de la cual se escondería un hombre, una máscara cosmética que al caer dejara al descubierto una barba, un rostro ajado y duro, sino *el hecho mismo del travestismo*. Nadie ignora, y sería imposible ignorarlo dada la evidencia del disfraz, la nitidez del artificio, que Manuela es un ajetreteado bailarín, un hombre disimulado, un *capricho*. Lo que Manuela muestra es la coexistencia, en un solo cuerpo, de significantes mas-

¹⁶ Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, 1967.

¹⁷ Jean-Louis Baudry, "Écriture, fiction, idéologie", en *Tel Quel*, núm. 31.

culinos y femeninos: la tensión, la repulsión, el antagonismo que entre ellos se crea.

A través de un lenguaje simbólico¹⁸ lo que este personaje significa es el pintarrajeo, la ocultación, el encubrimiento. Cejas pintadas y barba: esa máscara enmascara que es una máscara: esa es la "realidad" (sin límites, puesto que todo es contaminado por ella) que el héroe de *Donoso* *enuncia*.

Esos planos de intersexualidad son análogos a los planos de intertextualidad que constituyen el objeto literario. Planos que dialogan en un mismo exterior, que se responden y completan, que se exaltan y definen uno al otro: esa interacción de texturas lingüísticas, de discursos, esa danza, esa parodia es la escritura.

¹⁸ Emir Rodríguez Monegal, "El mundo de José Donoso", en *Mundo Nuevo*, núm. 12. [La novela de Donoso, a que se refieren estos estudios, ha sido publicada en México por Joaquín Mortiz.]

LA AVENTURA (TEXTUAL) DE UN COLECCIONISTA DE PIELES (HUMANAS)

EN VANO partiríamos de la definición del Littré para descifrar, a partir de su título, el libro *Compacto*, de Maurice Roche.¹⁹ *Compact*, para esa memoria del lenguaje, es el nombre que se da a ciertas convenciones establecidas de acuerdo con el papa o confirmadas por él. En esta novela nada evoca a Su Santidad; nada evoca, ni siquiera para reírse de él, un referente exterior al libro mismo.

Sería más bien en la oposición binaria *compacto/difuso* utilizada por Jakobson, donde veríamos el paragrama de lectura más adecuado. Jakobson nos recuerda que, fonológicamente, las nociones *compacto/difuso* significan "acústicamente —concentración de energía más elevada (o, al contrario, más reducida) en una región relativamente estrecha, central, del espectro, acompañada de un desarrollo (o al contrario, de una disminución) de la cantidad total de energía y de su expansión en el tiempo".²⁰ Es esta "concentración de energía" lo que constituye, en última instancia, el verdadero significado de la novela. Concentración que se realiza fonéticamente, por supuesto, pero también semánticamente: el mensaje y su expansión en el libro se logran con un mínimo de medios. En estas páginas todo es *tensión*, todo participa en el movimiento expresivo: discurso, frases, palabras y hasta la tipografía misma.

Compacto es, en este sentido, un libro de lo físico. Lo físico de la literatura, es decir, las páginas, cuyo blanco está literalmente subrayado, y los signos, que se despliegan en su vasta variedad, desde la escritura musical hasta la escritura en sistema Braille, desde las firmas de piratas hasta la publicidad actual.

Pero si *Compacto* insiste en los significantes, en el aspecto físico, sonoro, del mensaje, es que ese mensaje en su reverso, en su aspecto de significado, es también el de un cuerpo: la alusión central del libro es *un cuerpo*.

He aquí la "historia". En una ciudad (imaginaria, de geografía imprecisa, donde se hablan todos los idiomas) un ciego agoniza. Un coleccionista de pieles, médico y japonés, y su asistente, un vistoso travesti, compran la piel del enfermo. La trama del libro es esa espera; esa ficción que metaforiza los tatuajes, reales o no, de la piel del agonizante. Mientras el ciego muere, o más bien, ve la muerte (claro, porque el ciego, como era de esperarse, es un vidente) cada vez más próxima y la recibe con frases sentenciosas, barrocas, a la vez profundas y paródicas, el japonés y el travesti giran a su alrededor, codiciando el apergaminado trofeo, las exquisitas texturas del pellejo, recorridas de inscripciones que interrumpen pictogramas y jeroglíficos de todas las épocas.

UNA ÓPERA BUFA

Si por una parte tenemos la referencia al cuerpo y por otra la insistencia sobre los significantes, no es un azar que pronto nos encontremos frente a ese arte que es, por definición, un catálogo de significantes y que explota todas las posibilidades corporales: la ópera.

En el prólogo de *Compacto* Philippe Sollers lo señala: el libro está estructurado como una partitura a cuatro voces. Ópera cuyo tema sería un mito, una progresiva caída en lo negro, en la ceguera, pero al mismo tiempo en la videncia, relato cuyos *actuales* son los pronombres personales, esas "personas" que para Sollers son: el *tú* o el *vosotros* del lector; el *él* del japonés; el *yo* o el *nosotros* del ciego y sujeto de la enunciación; y por último una persona vacía, marcada por su ausencia: la de todo lo que, gramaticalmente, está significado por el impersonal.

Pero si *Compacto* está estructurado como una ópera, si retóricamente esas páginas se construyen como una partitura —Maurice Roche es también músico—, al espacio, a la elocuencia de la ópera se añade en esta novela una nueva dimensión: la de la parodia.²¹ *Compacto* es una ópera que se burla de sí misma, que pone en tela de juicio todos los medios de expresión de la ópera: si encontramos un cierto lirismo ("y los pájaros multicolores en los aleros...")

¹⁹ Maurice Roche, *Compact*, colección *Tel Quel*, Seuil, 1966.

²⁰ Roman Jakobson, *Essais de Linguistique Générale*, Minuit, 1963.

²¹ Julia Kristeva, "Pour une sémologie des paragrammes", *Tel Quel*, núm. 29 y *Critique*, núm. 239.

al mismo tiempo encontramos su burla ("Un gorrión picoteaba en ritmos diversos. Yo escuchaba su mensaje, en clave morse, picotear mis inventarios mentales"); los cantos, las arias, van a ser interrumpidas, minadas por giros cómicos, por "chillidos guturales" que proceden de otras superficies textuales, de otros espacios literarios, de otras lenguas, y que forman así un *dúo* con los textos primeros, con la línea melódica, con el hilo narrativo de la ópera.

AUTOR: TATUADOR

Ningún código más brumoso que el de la comunicación cotidiana; nada más *difuso* que la lengua (moneda) corriente. De esa línea única, monocorde, monológica, de la información, *Compacto* representa la pulverización, el antídoto. A la práctica estúpida que hace de la poesía —de la literatura— el *analogon* del lenguaje de información, a la anodina *poesía hablada*, *Compacto* opone la instancia absoluta del significante, el estatuto del texto, la literatura en tanto que arte no comunicativo y que no se refiere más que a esa *literaturidad* de que hablaban los formalistas rusos.

La literatura es, como el que practica nuestro coleccionista, un arte del tatuaje: inscribe, cifra en la masa amorfa del lenguaje informativo los verdaderos signos de la significación. Pero esta inscripción no es posible sin herida, sin pérdida. Para que la masa informativa se convierta en texto, para que la palabra comunique, el escritor tiene que tatuarla, que insertar en ella sus pictogramas. La escritura sería el arte de esos *grafos*, de lo pictural asumido por el discurso, pero también el arte de la proliferación. La plasticidad del signo escrito y su carácter barroco están presentes en toda literatura que no olvide su naturaleza de *inscripción*, eso que podía llamarse *escripturalidad*.

EL LIBRO POR VENIR

Puede ser que *Compacto* no sea un hecho aislado, sino uno de los trabajos inaugurales de una nueva literatura en la cual el lenguaje aparecerá como el espacio de la *acción de cifrar*, como una superficie de transformaciones ilimitadas. El travestismo, las metamorfosis continuas de personajes, la referencia a otras culturas, la mez-

cla de idiomas, la división del libro en registros (o voces) serían, exaltando el cuerpo —danza, gestos, todos los significados somáticos—, las características de esa escritura. El carnaval, el Circus —así se titula el nuevo libro de Maurice Roche— y el teatro erótico serían los lugares privilegiados para desplegar esa ficción. Más allá de las censuras, del pensamiento común, en esta escena de la escritura vendrían a dialogar todos los textos anteriores y contemporáneos del libro, se harían explícitas todas las *traducciones* que hay en el interior de un mismo idioma. Literatura en que todas las corrientes, no del pensamiento sino del lenguaje que nós piensa, se harían visibles, confrontarían sus texturas en el ámbito de la página.

Compacto es uno de los libros creadores de ese espacio nuevo, de esa ficción del cuerpo, del gesto, del erotismo y de la muerte.

II. Horror al vacío

SOBRE GÓNGORA: LA METÁFORA AL CUADRADO

LA METÁFORA es esa zona en que la textura del lenguaje se espesa, ese relieve en que devuelve el resto de la frase a su simplicidad, a su inocencia. Levadura, reverso de la superficie continua del discurso, la metáfora obliga a lo que la circunda a permanecer en su pureza denotativa. Pureza. No hay que olvidar las implicaciones morales de esa palabra: de allí que la metáfora haya sido considerada como algo exterior a la "naturaleza" del lenguaje, como una "enfermedad"; de allí que se le haya culpabilizado, arrastrando esa censura a todas las figuras de retórica. No en vano Santo Tomás se vanagloriaba de no usar ninguna.

Pero si hasta entonces la metáfora deprava la "naturaleza" del lenguaje, Góngora desculpabiliza la retórica a tal extremo que el primér grado del enunciado, lineal y "sano", desaparece en su poesía. Parte de un territorio erosionado, roído *a priori*: el terreno de las metáforas tradicionalmente poéticas, esas que para los otros poetas y para la lengua literaria son hallazgos metafóricos. Parte de ese nivel —como los otros del nivel hablado—; en su obra toda figura retórica alcanza *per se* un registro suprarretórico. El simple hecho de ser escrita hace, en la obra de Góngora, de toda figura, una potencia poética al cuadrado.

"Si el agua cristal, el cristal agua"

Esta metáfora al cuadrado puede presentarse en su estructura como una reversión de la metáfora simple. Alonso ha señalado¹ ese carácter biunívoco: si el agua, por ejemplo, se metaforiza en cristal, el cristal será devuelto al agua. Ese retorno, ese movimiento de

¹ Dámaso Alonso, *Luis de Góngora. Las Soledades*, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1956. Para estudiar a Góngora, Alonso modificó la concepción del sintagma según Saussure, añadiéndole la idea de progresión de Bally. En estas apresuradas notas, citas del trabajo de Alonso, trate de incorporar a la noción de Bally algunos de los aportes del estructuralismo actual, Barthes y Lacan.

bumerang conlleva su elemento de *marca*, constituido por una cantidad adverbial. Si el agua ha sido metafórica en cristal, el cristal va a aparecer como agua *dulcemente* dura.

“Cristal, nieve, oro...”

Ese juego reactivo de la metáfora va a conducirnos a una especie de contaminación, a una multiplicación geométrica, a una proliferación de la substancia metafórica misma. Toda la realidad *legible* coincide, se precipita y ordena en ese punto en que se cruzan los *conceptos* del absoluto metafórico. Al ver la palabra *oro*, una serie de metonimias va a conducirnos a lo largo de una sucesión de objetos dorados. Ocurre así con el cristal, con la nieve...

Todas las *Soledades* no son más que una gran hipérbole; las figuras de retórica empleadas tienen como último y absoluto significado la hipérbole misma. Debíamos preguntarnos si el barroco no es, esencialmente, más que una inmensa hipérbole en la cual los ejes de la naturaleza (en el sentido que dimos anteriormente a esta palabra) han sido rotos, borrados.

Cuando no se trata de transcribir un elemento de percepción, cuando ni la nieve, ni el oro, ni el cristal llegan, en sus multiplicaciones, a totalizar la lectura de la realidad que el poeta quiere transmitir en toda su densidad (para lo cual no bastaría ningún absoluto metafórico, ya que todos convertirían esa realidad en algo homogéneo, monocromático, es decir, que la traicionarían), entonces Góngora recurre a la imagen del propio discurso.

La realidad —el paisaje— no es más que eso: discurso, cadena significativa y por lo tanto descifrable.

El peregrino de las *Soledades* se encuentra ante un paisaje al estilo renacentista en el cual se ven un río y unas islas. ¿Cómo nos introduce Góngora en esa totalidad? A través de la imagen del discurso: las islas son como *paréntesis* (paréntesis frondosos) en el *periodo* de la corriente. Así debía de interpretarse también el verso 194 de la “Soledad Primera”: *si mucho poco mapa les despliega*, en el cual Góngora recurre a un sintagma gráfico.

LA NEGACIÓN DEL TERROR

Si el nivel puro del lenguaje es aquel que no contiene ninguna figura de retórica (por supuesto, la existencia de ese nivel es muy discutible, ya que lo que se entiende por nivel puro es en realidad una cadena de figuras *naturalizadas*), es inevitable que entre el lenguaje metafórico y él se cree una separación, una distancia. Signo de lo literario, esta separación llega en Góngora hasta el máximo. El terror (así llama Paulhan al rechazo de la retórica) desaparece: el significado ausente se pierde en una trama de significados posibles. En los clásicos la distancia entre figura y sentido, entre significante y significado, es siempre reducida; el barroco agranda esa falla entre los dos polos del signo.

LEER LA REALIDAD

En toda metáfora gongorina la categoría primera, el código de lectura, es lo simbólico: a partir de él se lee la realidad. La poesía es un proyecto de cultura, que se sustenta en la cultura, y todo lo que es exterior a ésta toma con relación al lenguaje la connotación de referencia. De allí esta resistencia que, durante siglos, ha dado al adjetivo gongorino un sentido equívoco.

El código de lectura, el espejo “aunque cóncavo, fiel”, en que viene a reflejarse lo real, es una lengua compuesta por todos los elementos culturales del Renacimiento: referencias mitológicas, astronómicas, plásticas, literarias, etc. Ese *saber* ordena la naturaleza y la interpreta a partir de sus concepciones rígidas. Si hay nociones que deben ser eliminadas, otras deben ser tratadas según cánones retóricamente fijos. Para Góngora la poesía no se inventa, sino al contrario, pertenece a un mundo *ya* formado, de leyes fijas.

Poesía que es, por naturaleza, *tropo*, que elude (*e-ludere*) todo mensaje. Los versos constituyen una serie de perifrasis: círculos que recorren la lectura y cuyo centro, aunque elíptico, está siempre presente. El significado elíptico de la perifrasis gongorina funciona como ese “nudo patógeno” de que habla Jacques Lacan: en la lectura longitudinal del discurso es ese tema regularmente repetido (repetido como ausencia estructurante, como lo que se elude), fren-

te al cual la palabra falla. Y ese fallo señala el significado ausente. La cadena longitudinal de la perífrasis describe un arco: la lectura radial de esos fallos permite descifrar el centro ausente.

Esa referencia central es la naturaleza pensada. Cornucopia, flores y frutos demasiado iluminados sobre un fondo negro: motivos *cargados*, barroco italiano.

ESPEJO

Una línea virtual atraviesa el poema y divide sus versos en dos partes simétricas que se oponen y duplican mutuamente, como el espacio de un espejo y el espacio real. De ambos lados de esa línea se encuentran las unidades de sonido (y de sentido), de significante (y de significado).

Habría que estudiar la constancia de este fenómeno en todo el arte español; no sólo en la literatura. *Las Meninas* sería el momento en que el espejo se sitúa virtualmente fuera de la tela, retirando así a la superficie física del cuadro, a la tela en el sentido literal de la palabra, toda importancia, e imponiendo su presencia marginal.² En la "Soledad Primera" lo interesante es que esta línea atraviesa también el relato. Notemos que el viejo pastor recibe al naufrago como a un hijo, porque le recuerda a su hijo ahogado; al final del poema el naufrago asiste a una boda, él, que había abandonado la tierra a causa de una frustración amorosa. La simetría que se impone

naufrago / ahogado
boda realizada / boda frustrada

² Creo que un espejo ha sido utilizado aunque el hecho de que Velázquez aparezca pintando con la mano derecha, y no con la izquierda, como se hubiera visto en un espejo, parezca desmentirlo. El supuesto espejo en el fondo del salón, donde se verán reflejados el rey y la reina, no es más justificable: las dimensiones que allí tienen los monarcas supone una distancia muy reducida entre ellos y éste. Velázquez, en este lienzo cuya talla coincide con la de las Meninas, pinta las Meninas y no otra cosa: el cuadro no nos dirige hacia ningún otro espectáculo que Velázquez pudiera pintar.

Notable es el hecho de que la civilización haya sido llevada a situar un espejo real, en la pequeña sala del museo del Prado, justamente allí donde debía encontrarse el otro espejo, el virtual.

podría extenderse a todo el texto, y quizás a las cuatro *Soledades*: si el proyecto del autor se hubiera realizado (cuatro edades de hombre: juventud, adolescencia, virilidad y senectud, o quizás, cuatro sitios de soledad: campos, riberas, selvas y yermo).

LA PULSACIÓN DEL SENTIDO

*"abran las puertas exterioridades
al discurso, el discurso a las verdades"*³

El discurso es un intermediario sobre el cual se abren "las exterioridades" y que está a su vez abierto a "las verdades". Doble movimiento que establece a través de la línea del discurso (línea *discreta*, es decir, interrumpida) una pulsación del sentido. Y es esta oscilación de los signos, esta doble abertura que crea una falla en el interior del discurso la que nos permite "leer" las *Soledades*.

El poema como cambio perpetuo, como substitución siempre inestable y nacimiento siempre precario de signos, allí donde tiene lugar esa pulsación entre lo externo y la verdad: en la frontera oscilante de la página.

³ *Al sepulcro del rey Felipe III*

DISPERSIÓN

Falsas notas / Homenaje a Lezama

In memoriam, a Rolando Escardó, que, en 1949, me entregó un ejemplar de *Orígenes*.

Los que detienen, entresacándolas de sus necesidades y exigencias poéticas, los errores de los animales que gustaba aludir el cordobés, creyendo que los tomaba de Plinio el viejo, como hablar de las escamas de las focas, olvidan que esas escamas existían para los reflejos y deslizamientos metálicos sumergidos que él necesitaba.

JOSÉ LEZAMA LIMA, *Sierpe de Don Luis de Góngora*.

RECUERDO

SALÍAMOS del teatro. A lo largo de la noche, los jóvenes solistas del Bolchoi habían renovado nuestro asombro con su destreza; ahora la escena era una caja vacía, blanca: la memoria nos devolvía sus vuelos, sus cuerpos, trazando rápidos signos en el aire, su escritura.

En el vestíbulo atestado, caluroso, Lezama tronaba en medio de sus adeptos: dril nevado; de la gravedad española ostentaba la señoría criolla. Caballero de un grabado colonial, de una *Vista de La Habana* de Landaluce o de Hill —al fondo una Plaza de Armas en noche de retreta, una alameda que recorren calesas; ángeles entre las almenas del Morro, fachadas platerescas—. Enarbolaba un habano; espirales azulosas se desplegaban envolviendo sus gestos lentos, su presencia pausada, sus palabras.

Atravesé para saludarlo la empalizada circular de humo.

—¿Qué le pareció? —le pregunté en seguida.

—Mire joven —e impuso su voz gravísima, sentencioso, aspi-

rando una bocanada de aire, acezante, como si se ahogara—, Irina Durujanova, en las puntuales variaciones del Cisne, tenía la categoría y majestad de Catalina la Grande de Rusia cuando paseaba en su alazán por las márgenes congeladas del Volga... —y volvió a tomar aire.

Lezama jamás vio el Volga, y menos congelado; la comparación con la Emperatriz, que añadía a su obesidad la magnitud de la panoplia zarista, era más que dudosa, y sin embargo... ninguna analogía mejor, ninguna equivalencia de la danza más textual, más propia, que esa frase. La frase en sí, y no su contenido integral, su substancia semántica. Eran la forma, la *foné* misma, acentuadas por el habla de Lezama —largas vocales abiertas, respiración aritmética, rupturas de bajo albanbergiano—, lo que instauraban en el lenguaje no una descripción, ni siquiera una "percepción profunda", sino un análogo vocal, una danza fonética.

Y es que en Lezama el apoderamiento de la realidad, la voraz captación de la imagen opera por *duplicación*, por *espejeo*. Doble virtual que irá asediando, sitiando al original, minándolo de su imitación, de su parodia, hasta suplantarlo. Ahora, después de la delimitación, del enunciado, y en ese tiempo único y reversible que es el de la poesía, los bailarines del Bolchoi habían *ilustrado* una frase previamente pronunciada por Lezama, habían confirmado —ejemplares, casos— una categoría.

La *démarche* lezamesca es, pues, metafórica. Pero la metáfora, el *doble* devorador de la realidad, desplazador del *origen*, es siempre y exclusivamente de naturaleza cultural. Como en Góngora, aquí es la cultura quien lee la naturaleza —la realidad— y no a la inversa; es el saber quien codifica y estructura la sucesión desmesurada de los hechos. Lo lingüístico arma con sus materiales un andamiaje; una geometría refleja que define y reemplaza a lo no lingüístico.

Poco importa la justeza cultural de esas metáforas: lo que ponen en función son relaciones, no contenidos. En el caso de los bailarines, lo importante era crear entre los *semas* /*Majestad*/ y /*Rusia*/ un diálogo; hacer operar entre ellos el *espejeo*. La cadena pudo haberse construido de otro modo, con otros personajes, "justos" históricamente o no. Hablar de los errores de Lezama —aunque que sea para decir que no tienen importancia— es ya no haberlo leído. Si su Historia, su Arqueología, su Estética son delirantes, si su latín es irrisorio, si su francés parece la pesadilla de un tipógrafo marsellés y para su alemán se agotan en vano los diccionarios, es

porque en la página lezamesca lo que cuenta no es la veracidad —en el sentido de identidad con algo no verbal— de la palabra, sino su *presencia dialógica*, su espejeo. Cuenta la textura *francés, latín, cultura*, el valor cromático, el estrato que significan en el corte vertical de la escritura, en su despliegue de sapiencia paralela.

EL DOBLAJE

Liberada del lastre verista, de todo ejercicio de realismo —incluyo su peor variante: el realismo mágico—, entregada al demonio de la correspondencia, la metáfora lezamesca llega a un alejamiento tal de sus términos, a una libertad hiperbólica que no alcanza en español —descuento otras lenguas: la nuestra es, por esencia, barroca— más que Góngora. Aquí el distanciamiento entre significante y significado, la falla que se abre entre las facetas de la metáfora, la amplitud del *COMO* —de la lengua, puesto que ésta lo implica en todas sus *figuras*— es máxima:

“El Doctor Copek *como* un cuervo que sostiene en su pico una húmeda frambuesa.”

“Todo él *parecía* el relieve de un hígado etrusco para la lectura oracular.”

“Reaccionó el sombrío guitarreo *como* gallo colorado, hoguera rociada con sal, o menino estabilizado debajo de un agua de amener.”

“Estaba sentado en el fumoir cuando el Coronel lo sorprendió absorto en la filigrana de su reloj, con las dos tapas abiertas, *como* un gato egipcio ante un ibis.”

“Pero los insignificantes vecinos de Jacksonville se burlaban de que, no obstante ser su mano regordeta e inquisitoriamente largirucha, incorreccionaba las octavas y la intervención del registro flauta de su instrumento provocaba chirridos nerviosos, *como* los cortes en el membrillo helado.”

A veces la abertura retórica, la fuerza centrífuga del *como* es tal, que el acercamiento, la relación entre los términos parece resultar de una autodeterminación del texto, escritura automática o doblaje.

William Burroughs: doblaje

“Al escribir mis dos últimas novelas, *Nova Express* y *The Ticket that Exploded* practiqué una extensión del método ‘cup up’ que llamo ‘the fold in method’.” Una página —mía o de otro— doblada en dos verticalmente y pegada sobre otra... el texto que se obtiene se lee como un solo texto a causa de los doblajes. El doblaje proporciona al escritor una amplitud infinita de posibilidades; por ejemplo, tome una página de Rimbaud y dóblela sobre una de Saint-John Perse —dos poetas que tienen mucho en común—, de esas dos páginas surge un número de combinaciones incalculable, un número infinito de imágenes.

(*La Quinzaine Littéraire*)

LA FIJEZA

“Picasso, cuando quiere algo, lo pinta.” - Sobreentendido: vende el cuadro y adquiere el objeto pintado.

(Lugar común francés)

En los términos antípodas de la metáfora, la tensión se ejerce a partir del segundo —después del *como*. Lo cultural, lo lingüístico descifra lo real. La metáfora como conjuro. Si la formulación ritual del *como* es exacta, si el *igual a* funciona, el segundo término de vora al objeto, se apodera de su cuerpo. Exactitud formal, repitido y no de contenido, que un pasaje de *Paradiso* ilustra a la perfección puesto que en él la prioridad formal es tal que se trata de la fonética propiamente dicha.

“Después de los alardes de conocimiento cantáble del tío Luis el infante sintió acrecida su voluntad de humillarlo, de llevarlo otra vez a los límites bien visibles de su rusticitio: —Si pronuncia bien la palabra reloj —y subrayó el detonante ruido gutural—, te regalo el que yo estoy usando, pues pienso comprarme otro.”

Lezama, cuando quiere algo, lo pronuncia.

Lo inmoviliza fonéticamente, lo atrapa entre vocales y consonantes, lo diseca, lo congela en un movimiento —escarabajo, mari

posa en el vidrio de un pisapapel—, reconstituye una imagen tan precisa que el objeto o el acto se convierten en imágenes desdibujadas, borrosas, de la construcción, del doble —ahora original— trazado por él.

Lezama fija.

/Octavio Paz: Una de cal...

“La *fijeza* de Lezama es lo que impide la dispersión.”

(Papeles de Son Armans)

/Octavio Paz: La máscara y la transparencia (sobre Carlos Fuentes).

“Una enorme, gozosa, dolorosa, delirante materia verbal que podría hacer pensar en el barroquismo de *Paradiso* de José Lezama Lima, si es que el término barroco conviene a dos escritores modernos. Pero el vértigo que nos producen las construcciones del gran poeta cubano es el de la *fijeza*: su mundo verbal es el de la estalactita; en cambio, la realidad de Fuentes está en movimiento y es un continuo estallido. Aquél es la acumulación, la petrificación, una inmensa geología verbal; éste es el desraraigo, el éxodo de las lenguas, sus encuentros y sus dispersiones.”

(Corriente Alterna)

LA ESCRITURA SIN LÍMITES

En *Paradiso* está Góngora, pero también Dante —noticia: Lezama escribe su *Inferno*—, Joyce —aunque en el *Ulises* la cultura es analógica y que en Lezama el juego verbal propiamente dicho no existe, cuando aparece está atenuado por el *espejeo*—, Proust —la frase que se bifurca y dicotomiza sus subordinadas hasta la incorrección, hasta la pérdida del hilo, el sentido de la recuperación, la respiración como angustia (insistir sobre esto)—, Gadda, el del *Pasticciaccio* y también Cervantes, Garcilaso, Calderón, el diario de Colón, Martí, Santa Teresa, Quevedo, San Juan, Casal, Mallarmé, Saint-John Perse, Claudel, Valéry, Rilke, Sade, Gênet, y parece que también Jules Verne!

Después de todo, sería útil renunciar, en crítica literaria, a la aburrida sucesión diacrónica y volver al sentido original de la palabra texto —tejido— considerando todo lo escrito y por escribir como un solo y único texto simultáneo en el que se inserta ese discurso que comenzamos al nacer. Texto que se repite, que se cita sin límites, que se plagia a sí mismo; tapiz que se desteje para hilar otros signos, estroma que varía al infinito sus motivos y cuyo único sentido es ese entrecruzamiento, esa trama que el lenguaje urde. La literatura sin fronteras históricas ni lingüísticas: sistema de vasos comunicantes. Hablar de la influencia del *Castillo* en el *Quijote* de la de *Muerte de Narciso* en las *Soledades*.

/¡Ah! Dialectizar la polémica entre Mario y Emir. Paradiso sería por orden de adjetivos, una novela barroca, cubana, —, —, y homosexual. Encontrar esos términos. Llenar los blancos.

/Citar a Goytisolo.

/Hablar de la redacción de Orígenes.

/Copiar lo que dije sobre Lezama / Carpentier.

/Añadir unos sonetos lezamescos.

/No caer en la trampa de la crítica: un lenguaje mimético, una recreación del estilo —que se vuelve una repetición de los “tics” del autor. Evitar todo giro lezamesco.

Conservar las notas preparativas.

*Eliminar, en el párrafo sobre la *fijeza*, la imagen del escarabajo en el pisapapeles.*

Introducir, en la crítica, personajes ficticios, míos o de otro. Mezclar géneros. Hacer intervenir a un posible lector.

LA SUPERPOSICIÓN

La metáfora, medio de conocimiento, va, con su *igual a* invadiendo el relato, anudando una trama de comparaciones, de similitudes forzadas. En el planteo de su sistema poético Lezama otorga el primer lugar a la *ocupatio* de los estoicos, es decir, a la total ocupación de un cuerpo. Si es la imagen la que según él, ocupa el poema, es la metáfora la que cubre "la substancia o resistencia territorial" de la novela. El poema sería un cuerpo retroactivo, creado por la imagen final a que llega la cadena de metáforas; la novela, la cadena misma: desplazamientos contiguos. La metáfora a que alude Lezama, progresando por ramificación, imbricándose para formar el terreno que vendrá a habitar la imagen, se afianza a tal punto en su origen —la metonimia de los lingüistas— que parece confundirse con él. Hay asimismo en la imagen lezamesca una dimensión metafórica.

Roman Jakobson: metáfora y metonimia

"La metáfora es imposible cuando existen problemas de *similaridad*; la metonimia cuando existen problemas de *contigüidad*."

"Así, en un estudio sobre la estructura de los sueños, la cuestión decisiva es saber si los símbolos y las secuencias temporales utilizadas están basadas en la contigüidad (desplazamiento metonímico y condensación sinecdóquica freudianos) o en la similaridad (identificación y simbolismo freudianos)."

(*Essais de Linguistique Générale*)

Lezama: metáfora e imagen

"Es uno de los misterios de la poesía la relación que hay entre el análogo, o fuerza conectiva de la metáfora, que avanza creando lo que pudiéramos llamar el territorio substantivo de la poesía, con el final de este avance, a través de infinitas analogías, hasta donde se encuentra la imagen, que tiene una poderosa fuerza regresiva, capaz de cubrir esa substantividad... Yo creo que la ma-

ravilla del poemâ es que llega a crear un cuerpo, una substancia resistente enclávada entre una metáfora, *que avanza creando infinitas conexiones*, y una imagen final que asegura la pervivencia de esa substancia, de esa *poiesis*."

(*Órbita. Conversación con Armando Álvarez Bravo*)

La metáfora, al avanzar "creando infinitas conexiones", arma una empalizada que es el plano de la novela, pero como su naturaleza es cultural y sus referencias extremadamente vastas, lo cubano (primer término, antes del *como*) aparece descifrado, leído a través de todas las culturas: definido como superposición de éstas.

Lo cubano como superposición. No es un azar que Lezama, que ha llegado a la inscripción, al fundamento mismo de la isla, a su constitución como *diferencia* de culturas, nos reconstituya de ese modo su espacio. Cuba no es una síntesis, una cultura sincrética, sino una superposición. Una novela cubana debe hacer explícitos todos los estratos, mostrar todos los planos "arqueológicos" de la superposición —podría hasta separarlos por relatos, por ejemplo, uno español, otro africano y otro chino— y lograr lo cubano con el encuentro de éstos, con su coexistencia en el *volumen* del libro, o, como hace Lezama con sus acumulaciones, en la unidad estructural de cada metáfora, de cada línea.

realidad inmediata	referencia cultural	
	COMO	
_____	→	_____ =
personaje cubano		<i>lo cubano</i>
	rey cazador asirio, emperador chino, hígado etrusco, etc.	<i>como</i> <i>super-</i> <i>posición.</i>

En esta superposición, en eso también cubana, siempre se desliza, por el impacto mismo del *collage*, un elemento de risa, de burla discreta, algo de "choteo". Ya en nuestro primer poema, *Espejo de Paciencia*, de Silvestre de Balboa (1608), lo cubano aparece como superpuesto y con la misma densidad que en *Paradiso*.

Cintio Vitier: espejo de paciencia

“Lo que suele considerarse un extravagante desacierto en el poema de Balboa —la mezcla de elementos mitológicos grecolatinos, con la flora, fauna, instrumentos y hasta ropas indígenas (recuérdense las amadriades ‘en naguas’)— es lo que a nuestro juicio indica su punto más significativo y dinámico, el que lo vincula realmente con la historia de nuestra poesía... Pero en esa misma extrañeza y comicidad que provoca el desenfadado apareamiento de palabras como Sáticos, Faunos, Silvanos, Centauros, Napeas, Amadriades y Náyades, con guanábanas, caimitos, mameyes, aguacates, siguapas, pitajayas, virijí, jaguará, viajacas, guabinas, hicoteas, patos y jutías, se esconde en germen (sin intención ni conciencia del autor, por la sola fuerza de los nombres) *un rasgo elemental de lo cubano*, y es la suave risa con que rompe lo aparatoso, ilustre y trascendente en todas sus cerradas formas.”

(*Lo cubano en la poesía*)

Con *Paradiso* la tradición del *collage* alcanza su precisión, se puntualiza y define como “rasgo elemental de lo cubano”. Múltiples sedimentos, que connotan los saberes más diversos; variadas materias, como en un sacudimiento, afloran y enfrentan sus texturas, sus vetas. La disparidad, lo abigarrado del pastiche grecolatino y criollo amplía en *Paradiso* sus límites hasta recuperar toda extrañeza, toda exterioridad. Lo cubano aparece así, en la violencia de ese encuentro de superficies, como adición y sorpresa de lo heterogéneo yuxtapuesto.

Esa confrontación, esa sorpresa, implican, por su propio mecanismo, una comicidad solapada: la “suave risa”, que provoca todo lo fortuito. “*Foca* que sobre una mesa *otomana* retoca su nariz *pitagórica* de andrógino, las bolas *suecas*, los gorros del ladrón de la *mezquita*.”

(*Paradiso*)

Lezama: lo cubano

“Lo fortuito” —dice Lezama— agarra en la totalidad de “lo cubano” y cita, como ejemplo muy cubano, aquellos versos de Casal: “Sienten el sonido en mortal calma/vagos dolores en los músculos”. “¡Esto —subraya— es muy cubano en lo que tiene de brisa, una *sorpresita o fulguración*. Hay una forma delicada de penetrar en un cielo entreabierto y que recuerda aquella Santa Bárbara que muy fina el cuerpo porta una espada poderosa que su mano apenas puede empuñar, pero con la que decapita al relámpago.”

(*Entrevista con Loló de la Torriente. Bohemia*)

La Soledad Tercera

“Se ha hablado mucho del barroco de Carpentier. En realidad, el único *barroco* (con toda la carga de significación que lleva esta palabra, es decir, tradición de cultura, tradición hispánica, manzanillina, borrominesca, berniniana, gongorina), el barroco de verdad en Cuba es Lezama. Carpentier es un neogótico, que no es lo mismo que un barroco.”

(*De mi conversación con Emir Rodríguez Monegal*)

/El universo de la superposición implica o coincide con el del barroco. *Paradiso* sería una *suma* de sus temas, una hipérbola, tan gongorina en su factura, sus virajes, su humor y su trabazón retórica, que la novela podría leerse como una desplegada *Soledad* cubana. Góngora es la presencia absoluta de *Paradiso*: todo el aparato discursivo de la novela, tan complejo, no es más que una parábola cuyo centro —elíptico— es el “culteranismo” español. A veces la similitud de los tropos es casi textual, otras, nos encontramos con versiones americanas de los mismos, otras, como en el primer capítulo, es un personaje marginal quien, sin nombrar a Góngora, asume la literalidad gongorina: el ceremonioso hermano de la señora Rialta, “al deglutir un manojillo de anchas uvas moradas”, como un total desenfadado criollo, declama unos versos de la “Soledad Primera”: “cuyo diente no perdonó racimo, aun en la frente de Baco cuanto más en su sarmiento”.

Si Góngora es el referente de *Paradiso* —el único interlocutor de un texto: otro texto— podríamos, creando una rotación de lecturas, aplicar al propio Lezama su desciframiento del gongorismo: considerar como única verdad de la escritura sus “necesidades y exigencias poéticas”; mensaje que contiene su código, discurso que crea sus identidades y reabsorbe sus contradicciones, palabra autónoma, enigma que es su propia respuesta. El método crítico es, para Lezama, una emanación del texto, o más bien, su reducción, el reflejo de su totalidad que, como un cuadro flamenco, el mismo texto contiene.

Lezama: sierpe de Don Luis de Góngora

“Descifrando o enceguedando en su cenital evidencia, sus risueñas hipérbolas tienen esa alegría de la poesía como glosa secreta de los siete idiomas del prisma de la entrevisión. Por primera vez entre nosotros la poesía se ha convertido en los siete idiomas que entonan y proclaman, constituyéndose en un diferente y reintegrado órgano. Pero esa robusta entonación dentro de la luz, amasada de palabras descifradas tanto como incomprendidas, y que nos impresionan como la simultánea traducción de varios idiomas desconocidos, producen esa sentenciosa y solemne risotada que todo lo aclara y circunvala, ya que amasa una mayor cantidad de aliento, de penetradora corriente en el recién inventado sentido.”

(*Analecta del reloj*)

Anticipándose a las teorías más recientes —revalorización del formalismo ruso, de Bakhtine; semiología de paragramas de Julia Kristeva—, Lezama define, en este texto, la escritura como un objeto dialógico, como una interacción de voces, de “idiomas”, como una coexistencia de todas las “traducciones” que hay en un mismo idioma: sistema dinámico, “órgano” en que las distintas funciones literarias, en forma de reminiscencias, de parodias, de citas, de reverencias o irrisiones (la “sentenciosa y solemne risotada”) instituyen, “entonan y proclaman” ese *Carnaval* que proponía Bakhtine: “robusta entonación dentro de la luz”.

/El reverso de la banalización de Góngora —las *Soledades* superpuestas a lo cotidiano de la conversación—, es la gongorización de lo trivial. Ambos procesos intercambian sus sentidos, sus flechas de flujo y reflujo conceptual que es otro aspecto del *diálogo*. En contrapunto a la cita con que el hermano de Rialta festejaba las uvas, he aquí la retórica gongorina asumiendo lo que menos parecía prestarse a ello: “Uno de los remeros, punzado con indiscreción por un chocolate de medianoche, se levantó para hacer un vuelco de serpentín intestinal.”

El Inca Garcilaso

/En un ensayo sobre Góngora, y para explicar la *fascinación* que las joyas incaicas ejercieron sobre él, Lezama supone un encuentro entre el poeta cordobés y el Inca Garcilaso, “suposición de base real en el mundo de la poesía” que parte de una certitud histórica: la presencia del Inca en Córdoba. Unos años más tarde, Michel Butor, que no conocía ese texto, llegó a la misma suposición.

Michel Butor: Córdoba

“Góngora seguramente conoció y leyó al Inca Garcilaso de la Vega y esa relación, ese encuentro, nos permiten dar a este verso sobre el Guadalquivir: ‘de arenas nobles ya que no doradas’ (que a primera vista puede parecer un ‘relleno’) su verdadera resonancia. Hay que tomar la palabra *doradas* en su sentido más literal, y se comprenderá entonces que con esa referencia a *El Dorado*, a los fabulosos ríos de América que arrastraban, según el rumor público, pepitas de oro enormes, a lo que el poeta compara a Córdoba declarándola igual en nobleza, es a las antiguas ciudades del nuevo mundo tales como el Cuzco, ‘esa otra Roma en su imperio’, según la expresión del viejo sacerdote mestizo que venía de ellas.”

(*Les Lettres Nouvelles*)

Ignoro si estas dos proposiciones —la de Lezama y la de Butor— tienen una fuente común, que es lo más probable, o si se trata de una coincidencia. Lo curioso, y significativo sobre ambos autores, es lo que cada uno argumenta. Para Lezama, que fundamenta su sistema poético en la imagen, el encuentro entre Góngora y el poeta bastardo de un capitán conquistador y una princesa del Cuzco se prueba por una fascinación, es decir, por el poder de una imagen; para Butor —el *nouveau roman* se creyó una escritura denotativa, una ruptura del *como*— por una referencia literal, es decir, una negación de la metáfora, de la dimensión imaginaria.

ARCHIMBOLDO

Cintio Vitier: la poesía de Lezama Lima

“El barroquismo alegre, gustoso o rabioso, de ese impulso americano popular que él ha estudiado tan bien, informa cada vez más su idioma, y en estas *Venturas criollas*, lejos ya de su primer gongorismo de caricioso regodeo, más a solas con los abultados trasgos quevedescos, aplica esas ganancias a la hurañez tierna y el ardiente despegue cubano.”

(*Lo cubano en la poesía*)

De todos los temas del barroco ninguno convierte mejor que el de la comida —las “cargadas” naturalezas muertas— sus formas congeladas, europeas, a la proliferación del espacio abierto, gnóstico, de lo americano “que conoce por su misma amplitud de paisaje, por sus dones sobrantes”; ninguno abandona mejor su herencia humanista para hacerse “tejido pinturero”, derroche. La mesa de Lezama iguala al banquete de bodas de Góngora en sus “primores”, lo supera en lo enrevesado de sus inventos (guinea o pintada con miel de la flor azul de Pinar del Río, elaborada por abejas de epigrama griego; pechuga de guinea a la virginia; sunsún doble).

Pero lo criollo no es lo abigarrado culinario, ni la improvisa-

ción inconsecuente de platos, la “refistolería”, sino un saber de leyes precisas, fijas:

“Se dirigió al caldero del quimbombó y le dijo a Juan Izquierdo: —¿Cómo usted hace el disparate de echarle camarones chinos y frescos a ese plato? Izquierdo, hipando y estirando sus narices como un trombón de vara, le contestó: Señora, el camarón chino es para espesar el sabor de la salsa, mientras que el fresco es como las bolas de plátano, o los muslos de pollo que en algunas casas también le echan al quimbombó, que así le van dando cierto sabor de ajiaco exótico. Tanta refistolería, dijo la señora Rialta, no le viene bien a algunos platos criollos.”

El festín de Lezama iguala al de Flaubert en la ostentosa presentación de las bandejas, en la abundancia tropical de las frutas, en la rápida sucesión de las golosinas; pero más que en los literarios habría que buscar la ilustración del fastuoso convite lezamesco, de su cornucopia abillantada, en esos banquetes pintados —imbricación, *collage*—, antropomorfizados, que son los “retratos” de Archimboldo.

“En silencio iba allegando delicias de confitados y almendras, de jamones al salmanticense modo, frutas, las que la estación consignara, pastas austríacas, licores extraídos de las ruinas pompeyanas, convertidos ya en sirope, o añejos que vertiendo una gota sobre el pañuelo, hacía que adquiriesen la calidad de aquel con el cual Mario había secado sus sudores en las ruinas de Cartago. Confitados que dejaban las avellanas como un cristal, pudiéndose mirar al trasluz; piñas abillantadas, reducidas al tamaño del dedo índice; cocos del Brasil, reducidos como un grano de arroz, que al mojarse en un vino de orquídeas, volvían a presumir su cabezote.”

GADDA

Trazar un paralelo entre Lezama y Gadda

Los puntos de contacto sobran; vamos a atenernos al menos aparente: el ritmo *sofocado* de la frase, la distribución anárquica de la puntuación, como si las comas, esas pausas respiratorias, se hicieran de pronto urpentes. Hay en esos periodos, envolventes pero escin-

dididos —espirales rotas—, lo que bien pudiera explicarse por una falta súbita del aire, un problema neumático. Recordemos lo evidente: el neuma, nuestro aire o aliento, que en retórica designa un período consistente en una sucesión de proposiciones con gradación, fue, para Platón, el Espíritu.

En Lezama y en Gadda, señores del barroco, en *Paradiso* y en *Quer Pasticciccio brutto de la Via Merulana*, dobles del pastiche urbano y lingüístico de La Habana y de Roma, la elocuencia de lo vegetal, de la voluta cubana o la torsión flavia se convierten en articulación mecánica, en nexos deformes; la multiplicación adjetival y la complejidad sintáctica en contrahechura retórica; la asonante alegría del rococó en chirrido; el Mito en Sátira; la Historia en Farsa.

/Leer, substituyendo *romanos* por *habaneros*, Gadda por Lezama, etc. el prefacio a *L'affreux pastis de la rue des Merles*, de François Wahl:

François Wahl: Gadda

“A los romanos, y a Gadda entre ellos, les gusta, por las noches, sentarse a saborear un helado en la Plaza Navona. Hay en ello un acercamiento de estilos que merece estudio. La pompa retórica de Bernini —los Cuatro Continentes convocados en una modesta fuente— contiene toda la amplitud de Cicerón, pero hay además un énfasis algo exagerado, un exceso de lascividad en las posiciones, de contrastes entre los volúmenes del relieve, que inclinan ese arte hacia lo ‘macarrónico’. Eleve alrededor de la Plaza el mundo de las fondas, grato a toda literatura picaresca; pero no olvide que aquí, en este decorado de estrechas iglesias y de pequeños palacios barrocos, se está en uno de esos lugares cuya dimensión es exacta a la del hombre, y donde sus esperanzas, frustraciones, grandes y pequeñas pasiones, resuenan naturalmente. [...] El *Pastis* es como una concreción: los desvíos sorprendentes de un sedimento, la lenta acumulación de diversos calcáreos según el rezumar del agua; los colores no han sido aplicados sobre las piedras, sino que han surgido de las profundidades: son la materia misma. Gadda es uno de esos prodigiosos productos de la cultura que se convierten en verdaderos fenómenos naturales.”

(Edición francesa del *Pasticciaccio*)

ESCRITO EN CUBANO

“Quizás ha habido ya dos respuestas, en el nivel de la escritura a la pregunta sobre el ser cubano: la palabra cubana ha llegado a su majestad dos veces. La primera es el *Diario* de Martí, esas últimas páginas cuando Martí vuelve a Cuba ya en vísperas de su muerte, cerca de Dos Ríos, y cuando sabe perfectamente que va a morir. Esas páginas tienen un carácter casi alucinatorio. Desde el punto de vista del habla cubana son centrales: allí hay algo, allí hay una conmoción total, el ser cubano se expresa. Martí escribió eso que no se puede describir. Habría que leer la página. En ese momento, Martí sobrepasó el nivel de la significación, el verbo *dece*. Martí fue, fue eso, fue lo cubano. Ese umbral es la meta ideal de la obra de Lezama Lima y en particular de un poema reciente que se llama ‘El Coche Musical’, que pertenece a su libro *Dador*. Hay allí una evocación de La Habana colonial, que se vuelve republicana, de las ferias y de la música cubana. Fíjese que la música es muy importante porque es el único nivel en que la síntesis se ha efectuado totalmente.”

(De mi conversación con Emir Rodríguez Monegal en Mundo Nuevo)

En una conversación reciente, Juan Goytisolo me señalaba la importancia de los diminutivos en la lengua cubana. Es curioso, decía, que un país, que siempre se da a sí mismo, de sus guerras, la imagen más tremenda, haya bautizado una de las suyas de *Guerra Chiquita*. Insistía asimismo en el grafismo caricatural de la expresión “¡se le cayó el altarito!”, alegoría popular cubana a una gloria pasada.

El *Quijote* define y fija una sintaxis; *Paradiso* un habla. Un “parlé” cubano de cuyo juego de deformaciones verbales el diminutivo, o más bien la alternancia diminutivo/aumentativo, dibuja las redes primarias. No es un azar que el propio Lezama haya observado este fenómeno, en la poesía gauchesca, como un índice de la expresión americana: sus hallazgos son de aumentativo que conlleva una expansión, “fandangazo”; por diminutivo que lleva una graciosa contracción, “hizo sonar cueritos”. Se podían trazar, como en un

sistema tabulario, las curvas desinenciales de cada página de Lezama, su ritmo de contracciones y dilataciones, casi siempre humorístico, y cuyos antecedentes se encuentran en los poemas de *Venturas criollas*.

"Salen el chato calaverón, la escoba alada y la planicie del manteo."

"Le buscaron balas y tapones, pequeño tapándose las sienas: del bobito, frente de sarampión, mamita linda."

De la lengua cubana, Lezama toma la distorsión formal de las desinencias, pero también la conceptual de los nombres propios; el apodo es, en Cuba, la costumbre más entrañada y alevosa. El pueblo sobrenombra sistemáticamente, con acierto socarrón, todo lo que lo representa; rompe con el mote toda intención de gravedad y grandilocuencia, con el nombre hipertrofiado cuarteá todo aparato, se burla de la pompa, tira la realidad al "choteo".

Del mismo modo el apodo irrumpe en el discurso lezamesco: elemento de ruptura y desequilibrio que devuelve el contexto libresco en que brota a su función de utilería, de paraván de pacotilla o encartonada escenografía de feria.

"Carita de rana, el Gobernador, Segismundo el vaquero entraban al bailete con las nalgas de cabra, con retorcidos llaveros mascados por los perros."

Agudeza, para lo caricatural, del pueblo; flecha del apodo "a ras de parecidos y visibles preferencias":

"Le decían *El Plautista* o *La Monja*, pues la imaginación de aquella vecinería ponía motes a ras de parecidos y visibles preferencias. Sus rubios amiguillos, más suspiradamente sutiles, lo llamaban *La Margarita Tibetana*, pues en alarde de bondad enredaba su afán filisteo de codearse con escritores y artistas."

Del lenguaje popular, comunicando su rapidez a la frase, su calidad de graffiti, proceden también los giros argóticos, la perspicacia de la jerga habanera:

"El chofer que había visto las atenciones del capitán para con Alberto, se creyó obligado a movilizar *la sin hueso* para los más nimios relatos familiares, con la consabida ternura de enseñar la cartera con el grupo en que aparecían su esposa y tres crios."

El argot científico interviene también, francamente jocoso en su precisión terminológica, en la inmovilidad de su filología; su energía dialógica es quizás la mayor de la novela, pues, como en Sade, la separación, la diferencia entre la jerga —religiosa en Sade, médica en Lezama— y el objeto que designa —una orgía en Sade, el pompeyano miembro de Farraluque en Lezama— son tan apertados, que la apertura, el *décalage*, resulta risible.

En *Juliette*, el narrador comenta "la extrema veneración con que se recibían las órdenes de la Superiora", paráfrasis jesuita que recuerda al lector la rigurosa organización del teatro erótico de cada noche. En *Paradiso*, el vocabulario de San Ignacio delega su austeridad a una terminología anatómica digna de Testut:

"A medida que el agujijón del leptosomático macrogenitoma penetraba parecía como si se fuera a voltear de nuevo, pero esas oscilaciones no rompían el ámbito del sueño."

Detrás del discurso

Otros giros idiomáticos aparecen con toda nitidez si practicamos lo que podía llamarse una *lectura lacunaria*, considerando la secuencia lezamesca como una órbita trazada alrededor de un *idiom* reprimido, frase-hecha mecánicamente recortada en el lenguaje que no asciende al discurso manifiesto, a la superficie textual. Este mecanismo recuerda al empleado, en algunos de sus libros, por Raymond Roussel: un proceso de sinoninización que queda encerrado en otro, y éste en otro. Habría que realizar un "censo" de estos *emboitements* en *Paradiso*:

"El gritón, ingurgitando, se hundió tanto bajo la superficie que ya no tenía rostro, y los pies prolongándose bajo una incesante refracción, iban a descansar en bancos de arena."

En esta cláusula, el giro latente es una expresión muy gráfica de la lengua cubana, y quizás hispanoamericana: *se lo tragó la tierra*.

Pero el mecanismo del *idiom latente* es mucho más preciso en

"Todavía en aquel pueblo se recuerda el día que le sacaron Rey Lulo y tú, el *mal de muerte* que se había ido rápido sobre un ternero *elogiado por uno de esos que dan traspiés en la alabanza*."

Esta curva parafrástica esconde el giro popular en Cuba *mal de ojo*, maleficio provocado, según la superstición popular, por el ele

gio que hace el inconsciente detentor del mal, “uno de esos que dan traspies en la alabanza”.

Finalmente, la presencia del habla, indemostrable, porque hay que oírla, como el “¡Pero, che!” a que se refiere Borges en *La Trama*, está en la justeza de las impresiones, en la rapidez del retrato:

“Martincillo era tan prerrafaelista y femenil, que hasta sus citas parecía que tenían las uñas pintadas.”

Y es que el lenguaje cubano en Lezama, por primera vez entre nosotros, ha adquirido todo su sentido, su gravitación *materna*. El idioma tiene en él toda la fuerza creadora, inaugural, del primer contacto con la Madre; diálogo que va a reanudarse, metafóricamente, en la devoción de Lezama —y esta relación trinitaria de *Madre, Hijo y Lenguaje* no puede tener lugar más que en un espacio católico— por la Virgen, la “Deipara, paridora de Dios”. Salvar el lenguaje, poseerlo en su vastedad y su infinito, ha sido, para Lezama, salvar la Madre, rechazar su muerte, como el Mallarmé del *Tombeau pour Anatole* quiere, con las palabras, resucitar a su hijo.

Armando Álvarez Bravo: conversación con Lezama

“Es en este año 29 cuando se inicia la fusión del poeta con su madre. Fusión que cristalizaría, haciéndose total, envolvente, a la vuelta de unos años, cuando ambos quedan solos en la casa. [...] El 12 de setiembre de 1964, el poeta recibe el golpe más duro de su vida, su madre muere. [...] Casi un año antes de la muerte de su madre, Lezama la presiente y cae en un estado de abatimiento que le hace abandonar su trabajo, perder el interés por todo, encerrarse en sí mismo: no acometer esa esperada obra de madurez. Cuando Rosa Lima muere, el poeta ve desaparecer con ella todo lo que hasta el momento había constituido su mundo y su motivo, su motor secreto. Ante el acontecimiento, al que sigue un desplome físico y emocional, muchos piensan que ha llegado el fin de Lezama. Pero no es así. La fuerza que su madre le transmitió a través de la plena identificación que ambos lograron, hace que el poeta se reponga y, consciente de la pérdida, piense que ha llegado el momento de cerrar todo lo que hizo en vida de ella, de dar un remate a su obra que sea un homenaje a una profundísima relación.”

(Orbita)

/Indagar, sin caer en el psicoanálisis, los dos signos mayores de Lezama, presentes desde la primera frase de *Paradiso*: el lenguaje —la madre— y la *respiración como angustia*.

La novela comienza, en un claroscuro caravaggesco, cuando Baldovino, que substituye a la madre ausente, administra brutales remedios al pequeño José Cemí, preso de un ataque de asma; el pecho se le “abultaba y se encogía como teniendo que hacer un potente esfuerzo para alcanzar un ritmo natural”.

Si el lenguaje *en majestad* —subrayo la connotación católica (Virgen) del término— testimonia de la presencia de la madre, la *respiración como angustia* sería un significante de la ausencia del padre. Es cuando éste muere, o se convierte en “un descomunal retrato” que contempla la madre, que el asma se manifiesta en Lezama como una opresión definitiva. A los nueve años, cuando, a la pérdida del padre “los fuertes ataques le obligan a permanecer largas temporadas en cama, impidiéndole participar en los juegos infantiles”, van a quedar trazadas las dos coordenadas del espacio lezamiano, pues encerrado en su habitación a causa de la enfermedad “se estrecha el contacto con la madre al mismo tiempo que se inicia en las lecturas”.

Paradiso sería la red de esos dos hilos biográficos, de esos dos signos maestros de la vida de Lezama: el *lenguaje en majestad* y la *presencia de la madre* y la *respiración como angustia/ausencia del padre*.

/Loló de la Torriente: Lezama

“Tez apiñonada y mejillas carnosas, los ojos de Lezama constituyen el centro focal de su rostro, que conjura en la sonrisa —y en la caída de la mejilla— la ironía y la sátira como enlace sutil entre el pensamiento y la expresión.”

(Bohemia)

/Mario Vargas Llosa: *Lezama*

“Hombre muy cordial, prodigiosamente culto, conversador fascinante mientras el asma no le guillotine la voz, enormemente ancho y risueño, parece difícil aceptar que este gran conocedor de la literatura y de la historia universales, que habla con la misma versación picaresca de los postres bretones, de las modas femeninas victorianas o de la arquitectura vienesa, no ha salido de Cuba sino dos veces en su vida, y ambas por brevísimo tiempo: una a México y otra a Jamaica (uno de sus más hermosos poemas, ‘Para llegar a la Montego Bay’, refiere esta última experiencia como una proeza mítica, no menos sobrenatural y fastuosa que el retorno de Ulises a Ítaca).”

(*Siempre*)

Después de “DISPERSIÓN”

AUXILIO (*agitando sus cabellos anaranjados, de llamas, aspas incandescentes, vinílicas*). —Querida, he descubierto que Lezama es uno de los más grandes escritores.

SOCORRO (*pálida, cejijunta, de mármol*). —¿De La Habana?

AUXILIO (*toda diacrónica ella*). —¡No hija, de la HISTORIA!

/El (*cada vez más hipotético*) lector de estas páginas. —A mí me parece que todo este sutil andamiaje, tan estructural y tan *à la mode*, además de ser un galimatías impublicable, que ya de tanto cometerlos no comete galicismos sino hispanismos, se queda, como se dice, en el exterior, en la *cáscara*. El autor, utilizando muletillas cada vez más visibles, no habla más que de la *forma*. Pero, por favor, ¿a dónde deja el contenido humano? ¿Y más aun, la metafísica insular de Lezama, su Teología —de la que no dice ni una palabra—, su Telurismo, su Trascendencia? ¡Vamos, hombre! ¡Qué frivolidad! ¡Qué decadencia!

/Un crítico “progresista”. —El escritor francocubano Severo Sarduy, encerrado en las filigranas de su pensamiento bizantino, libe-

rado del devenir histórico y convertido, por decirlo así, en una entidad lequía literaria, es víctima de las frías abstracciones de su torre de marfil, pues en este escamoteo prodigioso apenas se alude a la realidad. Si algo se refleja en *Paradiso* es una denuncia feroz de la corrupción de la sociedad de consumo, una crítica acérrima del sistema de la oferta y la demanda. ¿Hasta cuándo seguirá dedicado a perseguir esas síntesis y metáforas? ¡Vamos, hombre! ¡Qué frivolidad! ¡Qué decadencia!

/El Coro. —¡Qué frivolidad! ¡Qué decadencia! ¡Qué frivolidad! Etcétera...

EROTISMO

/Cintio Vitier: *Lezama*

“Es el único entre nosotros que puede organizar el discurso como una cacería medieval. El único capaz de desfruncirle el ceño a don Luis de Góngora.”

(*Lo cubano en la poesía*)

Si intento finalmente el tema del erotismo es para acordarle mayor importancia, pero desplazándola. No es en el demasiado célebre capítulo de las posesiones, ni en las secuencias explícitamente sexuales donde únicamente percibo la fuerza erótica de *Paradiso*, sino en todo su cuerpo, en todo ese margen entre comillas que el libro abre en la franja, más vasta, de la lengua cubana y, precisamente, por estar comprendido en ella, por sintetizarla en un espejo, *aunque cóncavo fiel*, de su reducción. Es el lenguaje en sí, la frase en sí, con su lentitud, con su enrevesamiento, con su proliferación de adjetivos, de paréntesis que contienen otros paréntesis de subordinadas que a su vez se bifurcan, con la hipérbole de sus *figuras* y su avance por acumulación de estructuras fijas, lo que en *Paradiso*, soporta la función erótica, placer que se constituye en su propia oralidad.

/Roland Barthes: placer y lenguaje

“Fuera de los casos de comunicación transitiva o moral (*Páseme el queso o Deseamos sinceramente la paz en Vietnam*) hay un placer del lenguaje de la misma naturaleza, de la misma calidad que el placer erótico, y ese placer del lenguaje es su verdad.”

(*La Face Baroque*)

Paradiso, desde la frase inaugural hasta la apertura final hacia ese *Purgatorio* que concluirá un día la *Comedia Cubana*, es esa verdad. Si la palabra de Lezama, reflejo de sí misma, puede alcanzar la mayor amplitud del barroco, el desplazamiento helicoidal de las cúpulas de Borromini, la proliferación incesante del churrigueresco, el brazaje de culturas del manuelino y las torsiones vegetales del *art nouveau*, es precisamente porque está liberada de todo lastre transitivo, de ese *sobre* (en el sentido joyciano: no escribo *sobre* algo; escribo algo) que es el prejuicio de la información, de su moral, y devuelta a su erotismo fundador, a su verdad.

Si he citado el espejo gongorino, aunque cóncavo fiel, es porque en *Paradiso* ese erotismo pasa por la reflexión o la reducción de la Imagen. La imagen, que en Lezama no es transitiva y cuya única función es la de “imaginar”.

Si el descubrimiento y la expresión de la imagen conllevan un goce es porque esta es la fiesta de lo verosímil: rescate de las realidades que se han perdido, entre las infinitas realidades posibles, cuando la Historia escogió su realidad. La imagen ilumina la unicidad histórica —porque el tiempo occidental es lineal y uno— con la multiplicidad de sus realidades en potencia. Descubrir estas potencialidades, hacerlas visibles, reflejarlas en la concavidad del lenguaje y hasta desplazar con ellas la *verdad* de la Historia escrita: esa es la función del poeta. Su voluptuosidad, su regodeo consiste en detener el tiempo en el instante de la reducción de los *alea* a uno de ellos, barajar las imágenes perdidas —mediadoras entre la poesía y la historia— y decretar su verdad. Escribir es apoderarse de lo *dable* y de sus exclusiones.

La imagen lezamesca está dotada de una fuerza ascensional, flecha teleológica que busca en su textualización sus fines: la escritura codifica ese estado naciente, “en incesante evaporación”, es la certeza del absurdo que son las imágenes desechadas, reversos, cartitas en blanco, bailoteo de los hechos ante sí mismos.

Los relatos “falsos” —Julio César, como un pintarrajeado travestido, festejando los lares del Pretor—, o fantasmáticos —Hernando de Soto variando en América la Quête du Graal: perseguía una copa volante con el agua de la eternidad— o los relieves alucinatorios mágicos, de la historia textual —el ramo de fuego que Colón vio caer sobre el mar; el gran perro masticando una columna de madera que contenía signos y que avanzaba entre los indios—, son los paragramas, las lecturas subyacentes del discurso lineal y explícito del tiempo.

El ciclo de la Historia es el desplazamiento, la rotación entre los hombres —los textos— que descubren o engendran estas imágenes y los que la realizan.

Martí volcó en lo visible, en la franja de los Hechos, las primeras raíces imaginarias de Cuba, esas que en su propio *Diario* alcanzaron su definición mejor. Lezama es el descubridor de otra Imagen nuestra, que algún día, alguien, hará visible.

HOMENAJE A LEZAMA

I

EL GAMO, contra el naranja
del bosque, pasa mojado,
veloz. El aire cuajado
añade al bosque una franja

de aros dispersos. En esos
cartílagos de paisaje
se divide, o en el oleaje,
o en el jardín de sus huesos.

II

El río congelado, las márgenes cubiertas con tapices de espesos signos oscuros, el mar abierto devolviendo las voces y las manzanas que flotan en la orilla, más cerca, más lejos, escribiendo sobre la arena siempre los mismos textos, allí donde el agua iba a borrar, ya había borrado las texturas, allí donde el río congelado desembocaba, las márgenes de piedras blanquísimas cubiertas con tapices morados, el mar abierto, devolviendo las voces, las manzanas que flotan en la orilla, más cerca, más lejos, escribiendo sobre la arena siempre los mismos textos, el Libro de los Libros, la descripción de un rostro, allí donde el agua iba a borrar, ya había borrado las texturas.

Después se unen los deshielos finales y ruedan arrastrando piedras verdes y pájaros, el rumor estremece la montaña en la noche hasta que el río congelado desemboca, las márgenes cubiertas con tapices de espesos signos oscuros, el mar abierto devolviendo las voces y las manzanas que flotan en la orilla, más cerca, más lejos, escribiendo sobre la arena siempre los mismos textos allí donde el agua borrará las texturas apenas visibles sobre el borde tembloroso, en la planicie morada, separadas a veces por las manchas de salitre, por el cuerpo de un pez, por la línea helada de la desembocadura, extendida entre las márgenes cubiertas con tapices de espesos signos oscuros, lejos del mar abierto, devolviendo las voces, las manzanas que flotan en la orilla, más cerca, más lejos, que escriben sobre la arena siempre los mismos textos, allí donde el agua borrará las texturas, formará el delta de un río congelado, las márgenes cubiertas con tapices de espesos signos oscuros, el mar abierto devolviendo las voces, las manzanas doradas, puntas de flexibles triángulos, sombras en el fondo pedregoso, presas entre los hielos del río, entre las líneas negras de las márgenes cubiertas con tapices de espesos signos oscuros y el mar abierto.

III

Las páginas cubiertas de letras de oro. Al paso del Lector la cernida por los dátiles refleja los signos sobre el muro, un instante sobre la arena negra.

A cada movimiento de la mano, a cada nueva página la escritura aparece sobre las cenefas, entre las piedras rojas, otra vez sobre el muro, a lo largo del muro donde el mapa de la página anterior acaba de borrarse, los signos descendiendo hacia la arena y los astros.

IV

Aquellos barriletes y el coronel de Las Marías zumbando como un loco y tocando la luna.
Del baile y Marquesano y la conga no quedan ni la persiana el abre y el asómate.
Tomaron la cerveza en los clarines y el bailaror de Macorina estaba.
No han venido la China ni la Ojitos de Piñata. Flauta de canutillo, chacumbele.
Ya de aquí no nos vamos.

V

El día es cegador,
la noche una humedad morada.
Giran como trompos
los ahorcados
—ojos abiertos,
rostros pintarrajeados—.
No son guitarras.
No te asombres cuando veas
al alacrán tumbando cana.

III. Estructuras primarias

/París, XII-67.

Estimado señor Lezama:

Las notas que le adjunto sintetizan el trabajo, más organizado y vasto, que he emprendido sobre su obra. Si en ellas he practicado sistemáticamente el collage —poemas, superposición de otros textos—, el acercamiento tangencial y la parodia, ha sido para intentar, a la imagen de *Paradiso*, una pluralidad de voces, para suscitar, con ese encuentro, la “suave risa” cubana y romper con ella lo monocorde del tono.

Sea benévolo en el ejercicio de la crítica.

De su novela en francés, no he recibido más que las primeras páginas; lamento que etcétera.

POR UN ARTE URBANO

I

SI LA PALABRA ciudad engloba, en su imprecisión semántica, nociones que comienzan a ser muy diversas —desde aglomeraciones más o menos rurales hasta megalópolis—, se podría pensar que un corte radical se operó al constituirse la ciudad barroca. En el momento en que el conjunto urbano se descentra una ruptura se produce con relación a las coordenadas hasta entonces “lógicas” del espacio —ruptura análoga a la que, en la misma época, descentra el espacio del lenguaje con sus mutaciones retóricas— y comienza, en la práctica de la ciudad, la *crisis de la inteligibilidad*.

Vaciada de sus puntos de referencia naturales, de una topología en ángulo recto que trazaba su linealidad sobre o a partir de ríos, murallas o ruinas, rampas, fosos, que se desplegaba a partir de la plaza central o de la catedral —juzgada entonces, también en la prioridad de la *cátedra*—, abierta, como la poesía, a un espacio cada vez más metafórico, más reticente a la inocencia del lenguaje “natural”, la ciudad va a tratar de imaginarse a sí misma en tanto que *lugar* humano, va a instaurar en su cuerpo recorridos fáciles orientados, va a tratar de ser, a pesar de todo, *legible*.

En esa búsqueda de lo *legible urbano*, en ese espacio de ruptura, hipertrofiado por la revolución industrial, vivimos aún.

No es un azar si es Góngora quien mejor define esta necesidad de lectura: “si mucho poca carta les despliega”. La carta o mapa como medio de desciframiento, pero, sobre todo, la violencia reductora de su superficie (*si mucho/poca*).

Esta urgencia de crear un código paralelo, reductor y legible que nos permita el acceso y la orientación en un espacio que y no contiene ningún índice, extensión sin marcas que esconde sus posibles trayectos como enigmas, fundamenta aún nuestra práctica de la ciudad.

La casa es el lugar del Mismo, la ciudad el del Otro. Ambito de la búsqueda erótica: un cuerpo nos espera, pero el camino que conduce a él —nuestra *palabra*— es casi inenunciable en la cod

ficación excesiva de la *lengua* urbana. Camino invadido, borrado en el momento mismo de su trazo, signo ciego en la repetición blanca, sin intersticios, de las calles.

Crear nuevos índices, concebir superficies de orientación, marcas totalmente artificiales: esa es nuestra actitud frente a la ciudad, esa la explicación de nuestro *vértigo de señalización*.

Sólo cuentan, pues, las percepciones visuales. Textos, luces, flechas, clavos, afiches, que surgen como presencias icónicas, autoritarias; fetiches: son nuestros índices naturales. Toda otra percepción —auditiva, olfativa, etc.— desaparece en la ciudad de hoy, cuya única práctica es rápida, motorizada.

En Roma el rumor de las fuentes puede guiarnos en el laberinto de las callejuelas, en La Habana el olor del mar, en Estambul la voz de los almuédanos, pero sólo flechas y paneles *hipergráficos* podrán guiarnos en medio del trébol de carreteras superpuestas de Estocolmo, a lo largo de las avenidas idénticas del suburbio parisino. Elementos esquemáticos, colectivos, que estructuran nuestra imagen de la ciudad. A ellos debemos nuestro sentido de la totalidad urbana. Ellos señalan nuestro trayecto hacia el Otro.

II

En el plano simbólico, la ciudad no ha sido explorada hasta ahora más que como tema. Su representación puede ser realista o no, pero nuestra mirada, al cruzarse con la franja urbana de la *Vista de Delft*, reconstituye la topología en ángulo recto de que hablábamos lo mismo que al cruzarse con el primer plano de una plaza vacía de Chirico: este arte apoya su práctica en un sentido de la "naturaleza" ya caduco, en una epistemología del *centro*. Ciudades "realistas" (Vermeer), oníricas (Klee, Wols), metafísicas (Chirico), planas (Portocarrero), dispersas (Dubuffet): lo que el pintor trata de darnos, y para lo que solicita nuestra mirada, nuestras convenciones ópticas, es siempre una *ilusión de espacio*.

La verdadera pintura urbana sería la que no tratara de engañarnos, sino al contrario: telas que harían explícitos sus medios, su artificio, que aparecerían —como la ciudad de hoy— en tanto que puros conjuntos de señales, de convenciones, de códigos.

Esa literalidad plástica —aventuro tres posibilidades— podría significarse en:

a) una geometría cuyo contenido único sería su propia literalidad; líneas que eliminarían toda trampa —ilusión de perspectiva, de profundidad, planos sucesivos, etc. Enfrentarnos con la superficialidad de un cuadro, denunciar la geometría como un sistema convencional más: en este sentido iban las búsquedas de Malevitch (el *Blanco sobre Blanco*), el suprematismo o no-objetivismo de Rodchenko, los trabajos de Tatlin. Toda la producción de Albers, cuya importancia comenzamos apenas a entrever, se define perfectamente en esta óptica.

b) una pintura de la *señalización paródica*, que se presentaría como la irrisión del acto mismo de señalar. Todos los sistemas del imaginario urbano serían explorados, pero utilizados al revés, vaciados de sus mensajes, o puestos en ridículo. Algunos cuadros de Larry Rivers y los trabajos recientes de Pablo Mesejean y Delia Cancela —las "*fichas señaléticas*" de los empleados del Instituto Di Tella— pertenecen a esta parodia.

c) una pintura cuyo referente principal sería la propia tela. Ni la materia, ni las texturas, ni el cromatismo de la abstracción lírica, sino el *soporte concreto*, literal, del lienzo, que no trataría de desaparecer en el "universo" creado por el cuadro, sino que se convertiría en su tema. Newman y Rothko, con superficies aparentemente monocromas, constituyeron este espacio de literalidad plástica. Franz Kline, reduciendo el cuadro a su gestualidad, a la rapidez del acto, del ritual plástico, trabajó en ese sentido. Yves Klein también.

Pero esta posibilidad ha alcanzado su realización total no en la pintura, sino en las esculturas de los artistas del *minimal art*. Nada subraya mejor el *soporte*, nada hace más explícito el trayecto tautológico del arte urbano que las *estructuras primarias*, cilindros escindidos de Robert Morris, ordenamientos seriales o modulares de Sol Lewitt, geometrías repetidas de Beverly Pepper, topologías monumentales de Tony Smith y sobre todo, esa metafora del rascacielo, de la habitación, de la ideología urbana actual que son los cubos de Larry Bell.

CUBOS

UN PREJUICIO persistente de nuestra cultura quiere que, de toda producción del arte, sea obliterado el *soporte*. Esa censura tenaz se ha ejercido, en pintura, contra la tela —la presencia del tejido (texto), del blanco— y el cuerpo de los materiales —pigmentos, polvos—; en literatura, contra la página y el grafismo; en escultura, contra el andamiaje, contra la osatura (geométrica, escondida) que arma al objeto.

Y es que la civilización —y sobre todo el pensamiento cristiano— ha destinado el cuerpo al olvido, al *sacrificio*. De allí que todo lo que a él se refiere, todo lo que, de un modo o de otro lo significa, alcance la categoría de transgresivo.

Las redes subyacentes de nuestro conocimiento están destinadas a perpetuar ese olvido, ese sacrificio. La tela considerada como soporte material, cuerpo del cuadro, y en escultura la armazón, deben de borrarse para lograr una ilusión de espacio, un *logos* original que, no perteneciendo al objeto, lo organizaría desde lejos.

Si el arte de Larry Bell nos desorienta al principio es porque de un modo irreversible y por su propia literalidad termina con todos los prejuicios de trascendencia. En él, y a partir de un lugar privilegiado para ello, es decir, un cuerpo, la escultura, se destruye la noción del arte como una referencia a algo que no es su propio físico: es precisamente el soporte, el andamiaje, lo que constituye la obra.

Los cubos de Larry Bell, en su presencia denotativa, sintetizan y transgreden a la vez los pares de opuestos

armazón o estructura oculta / escultura o forma visible
tema / objeto
opacidad / transparencia

Esta operación produce su propio espacio, espacio que, como el de la representación cruel de Artaud —hay, en efecto, una teatralidad en la exposición de un grupo de cubos— es “cerrado, pro-

ducido desde el interior y no organizado a partir de un lugar ausente, sin localización, un pretexto o una utopía invisible”.¹

Un gramático del siglo XVIII² comparaba el lenguaje a un cuadro identificando los nombres a las formas, los adjetivos a los colores y el verbo a la tela misma. La tela en blanco y su análogo, la unidad espacial mínima, el *cubo*, serían, según esta comparación, los cuerpos primeros de un *arte verbal*. El verbo es el soporte de todos los atributos; el cubo, el soporte de toda forma posible.

Mostrándonos, subrayada por su literalidad, esa unidad original, el *cubo*, reduciendo el arte a esa no-representación que es la representación mínima, Larry Bell nos obliga a poner en tela de juicio nuestros conceptos del objeto, del “producto” artístico, de la relación que existe entre la *faz sensible* y la *faz conceptual* de la escultura.

¹ Jacques Derrida, “La Clôture de la Représentation” en *L'écriture et la différence*.

² Citado por Michel Foucault, “Parler” en *Les mots et les choses*. [Espanol.: *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI]

TEXTOS LIBRES Y TEXTOS PLANOS

ACERQUÉMONOS a un cuadro Pop, a un Lichtenstein, por ejemplo: una rubia llora (las lágrimas son enormes), de su boca emana una forma irregular que contiene un texto, la expresión más común de un sentimiento común. ¿Qué confiere a este objeto su jerarquía plástica, su autoridad icónica, esa ambigüedad fundamental de la obra de arte —tiene a la vez la presencia física de lo redundante, de la evidencia, y la ausencia absoluta de toda imagen como referencia, como pérdida definitiva de la cosa nombrada, figurada—? Podrían aventurarse dos explicaciones:

1) El cuadro es el resultado de un aislamiento. Se trata, por supuesto, de una imagen de historieta (*comic-strips*, *photo-roman*) privada de su contexto, de su secuencia. Estamos en presencia de un *signo* arrancado al *sintagma gráfico* a que pertenecía.

2) Con la ampliación, la técnica gráfica se ha hecho explícita. Los puntos de colores primarios que constituyen la imagen tienen tal importancia, la reproducción es tan evidente, que se diría —sobre todo si consideramos la insignificancia del “contenido”— que estamos frente a un arte “donde no hay información sobre la realidad sino información sobre los modos habituales de información”, arte “referido menos a contenidos sociales que a las estructuras de transmisión de esos contenidos”.³

En su primer libro —*El pensamiento común, textos libres* (Buenos Aires, Ediciones Airón, 1956)— Basilia Papastamatíu crea un espacio literario utilizando un procedimiento análogo. Unidades de una secuencia verbal determinada (una descripción, una declaración de amor, un monólogo “interior”) aparecen privadas de su contexto, seccionadas. De la articulación de estas unidades o *núcleos sintagmáticos* resultan textos de los cuales se podría decir (como de los cuadros de Lichtenstein) que su misterio es precisamente su presencia total, su estar-ahí absoluto, sin más referente que la página misma.

³ Oscar Masotta, *Arte Pop y Semántica*, Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, septiembre de 1965.

(Las novelas de Ivy Compton-Burnett eran ya una exploración del discurso. Nathalie Sarraute se adelantó al arte actual disminuyendo hasta la banalidad, hasta lo irrisorio, el significado de sus secuencias —propósitos anodinos, frases hechas, lugares comunes— para insistir en la articulación *significante* de las mismas.)

Los últimos textos de Basilia Papastamatíu insisten en el paralelo de que hablábamos. Así como Lichtenstein pasó de la ampliación de fragmentos de historietas a la de objetos de fuerte connotación cultural (El Partenón, un Picasso) y Rauschemberg incorporó en sus sabias composiciones copias de la “Venus” de Velázquez, Basilia Papastamatíu emplea como *sintagma* básico uno de nuestros clásicos, la *Diana* de Montemayor. A los textos pastoriles de “el más florido ingenio de España” vienen a superponerse los del autor. No se trata, sin embargo, de *collage*, sino de un *bricolage* en el sentido en que emplea esta palabra Levi-Strauss.⁴ No se trata de una simple superposición de materias, de *texturas lingüísticas*, sino de una organización, de una estructuración de las mismas para formar un texto nuevo y libre en que los *cortes sintagmáticos* no son (prácticamente) perceptibles. En 1961 el poeta Nanni Balestrini tomó un fragmento del *Diario de Hiroshima*, de Michihito Hachiyama, otro de *El misterio del ascensor*, de Paul Goldwin, y otro del *Tao Te King* y se los entregó en forma de 322 cartones perforados a un cerebro electrónico IBM 7070. De ello resultó el libro *Come si agisce Poemi piani*.⁵ Aunque la crítica italiana, aferrada a los restos de un humanismo trasnochado sigue hablando de “deshumanización”, “frialdad” y “falta de emoción”, no vacilaría en comparar la lectura de la *Diana* con esta obra (insisto en no llamarla “experimento”, la Literatura es siempre “experimental”).

Que el poeta, liberado de todos los residuos románticos, continúe el trabajo de las máquinas, que la belleza pueda obtenerse con un arte combinatorio digno de ellas, que la misión del “autor” no sea más que prolongar ese *laboro di programmazione*, me parece ya parte del presente. La noción de “hombre” perece.⁶

Textos libres y textos planos anuncia una obra donde ha sido liquidada la engañosa noción de “ser humano”

⁴ Claude Levi-Strauss, *La Pensée Sauvage*, Paris, Plon, 1962. [Ed. cast. *El pensamiento salvaje*, México, ree.]

⁵ Nanni Balestrini, *Come si agisce*, Milan, Feltrinelli Editore, 1963, pp. 209-230.

⁶ Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, y Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.

DE LA PINTURA DE OBJETOS A LOS OBJETOS QUE PINTAN

YA EN 1912 Kandinsky escribía que el arte abandonaría las formas naturalistas tradicionales y se orientaría hacia la abstracción total o hacia el realismo total. Este último —dice— “es un esfuerzo por eliminar del cuadro lo artístico exterior y realizar el contenido de la obra mediante una simple reproducción (no ‘artística’) del objeto”; y luego añade: “todo objeto (aunque sea una colilla de cigarro), tiene un sonido interno que es independiente de su significado externo. Ese sonido adquiere fuerza si el significado externo se suprime, el significado del objeto en la vida práctica”.⁷

Abstracción total, realismo total... El propio Kandinsky iba a explorar la primera de estas posibilidades. La pintura presente indaga en el ámbito, vago por actual, de la segunda: plástica del objeto, plástica con objetos, objetos como obra plástica.

El “collage” cubista libera al objeto de su significado en la vida práctica, pero si recortes de periódico y partituras han perdido, en Picasso y en Braque, su sentido habitual, es porque han sido vestidos de otro: integrados a la totalidad sintáctica del cuadro, funcionan como signos de composición; letra de imprenta y pentagrama son ahora materia. Textos no; texturas que se oponen o complementan las del óleo: pintura.

El “collage” dadaísta y el cubista se oponen diametralmente. Dadá también substrahe el objeto a su valor utilitario. Pero no lo integra; lo hace *tema* del cuadro. Relieve de la tela, el objeto es sujeto; se adueña del espacio plástico y a la vez lo blasfema, en su emanación y su burla.

Aquí se inscribe un nombre que es una aventura: Marcel Duchamp. Mientras diseña los paneles de vidrio de *La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même*, en 1916, Duchamp expone un peine de metal oxidado con una inscripción, y al año siguiente, la célebre *Fuente*, ese bidé al revés firmado Richard Mutt. Pronto surgen otros “ready-mades”, en Buenos Aires, en París, otra vez en Nueva York.

⁷ W. Kandinsky, “Über die Formfrage”, en *Der Baue Reiter*, Munich, 1912.

ESCRITO SOBRE UN CUERPO

El surrealismo va a heredar la impía devoción de las “cosas”. Proliferación que encontrará en la destreza de Oscar Domínguez su mejor definición. *Exacta Sensibilidad* era una esfera blanca a la cual emergía una mano que introducía una jeringuilla hipodérmica en la propia esfera. Un caballo de goma pasaba a través de una bicicleta. Un personaje, con cabeza de pelota de ping-pong completamente envuelto en cáñamo, dejaba caer una de sus piernas en la caja de un reloj. En un cáliz nadaba un cisne.

En 1936 el objeto alcanza su apoteosis. Baste con citar la exhibición de la galería Charles Ratton. Había allí *objetos naturales* (águas, bloques de bismuto que parecían letras de imprenta, plantas carnívoras, un oso hormiguero disecado, un huevo gigantesco); *objetos naturales interpretados* (un mono entre helechos); *objetos naturales incorporados* (caracoles en las esculturas de Max Ernst); *objetos perturbados* (utensilios totalmente desfigurados que se hallaron en las ruinas de St.-Pierre-de-la-Martinique después de la erupción del Mont Pelé, en 1902); *objetos encontrados* (un libro rescatado del fondo del mar, un bizcocho en forma de estrella hallado Raymond Roussel); *objetos encontrados e interpretados, objetos americanos y de Oceanía*, “ready-mades”, *objetos matemáticos* y *objetos surrealistas*. Cito dos de estos últimos: el perico disecado, plantado sobre un pedazo de madera hueco que contenía una pierna de muñeca, entre un péndulo y un mapa, de Miró, y, el éxodo de la exposición, *Taza, plato y cuchara*, todo forrado de piel, de Méret Oppenheim.⁸

Con esta feria onírica concluye una etapa. La intención de Kandinsky ha quedado muy lejos. Aquí, y sin excepción —si la hubiera— fue el *Móvil* que exponía Calder— el objeto es asimilado a lo otro, al enemigo. Si se les muestra es en su extrañeza, si se les combina —mecanismo similar al del sueño con las palabras—, es para crear una entidad bastarda que se burla de ellos, y es “porque la palabra objeto es ante todo sinónimo de resistencia; un mundo donde hubiera resistencias no podría contener objetos”.⁹ El mundo de producción es ese espacio acstético; uniformidad, materia bruta que la ironía del artista interpreta o anula.

⁸ Adapto esta lista de la enumeración de Marcel Jean, *Histoire de la Peinture Surréaliste*, Paris, Seuil, 1959, p. 251.

⁹ Marcel Jean, *op. cit.*, p. 243.

II

Lo contrario ocurre con el *Pop-Art*. El "hot-dog", la goma de camión, el frasco atomizador de Lichtenstein, el pastel de chocolate, las salchichas y las lascas de carne de Claes Oldenburg, el Kennedy de Rauschenberg —que sólo en este sentido asimilo al Pop—, la pera de Martial Raysse, las ya demasiado conocidas botellas de Coca-Cola agrandadas y los *comics strips* no tienen la menor intención de irreverencia.¹⁰ Aquí hay una reconciliación, un respeto, una glorificación casi del mundo de las "cosas". Si este *Brave New World* produce horrores, Lichtenstein nos los hace soportables, dice Robert Rosenblum. El propio artista declara: "A la gente le gusta decirse que la industrialización es algo despreciable. No sé qué pensar. Yo preferiría, quizás, sentarme bajo un árbol, con mi cesta de *pic-nic*, y no bajo una bomba de gasolina, pero las vallas publicitarias y los *comics* son interesantes. Hay cosas utilizables en el arte comercial, poderosas y llenas de fuerzas vitales. Nos servimos de ellas."¹¹

Si Duchamp declaraba: "Dadá no tenía nada que ver con las artes plásticas propiamente dichas [...], era la negación, el rechazo total",¹² Rauschenberg afirma: "Dadá era *anti*, yo soy a *favor*" y dice de un *ready-made*: "Era una rueda de bicicleta puesta sobre una silla. La encontré más bella que todos los cuadros de la exposición."

La obstinación en emplear las cosas (y no sus imágenes) es la misma en el grupo del Nuevo Realismo, de la Escuela de París, pero la reverencia al objeto es dudosa. En las acumulaciones de Arman y Deschamps, en los residuos de comida fijados por Spoeri, en los "affiches" lacerados de Hains, Villeglé, Rotella y Dufrène, la realidad, los objetos están, pero distantes, *analizados*. Françoise Choay ha comparado esta actitud con la de la Nueva Novela.¹³ Acercarnos a la obra de Spoeri —¿podríamos llamarla escultura?— es descubrir este tratamiento crítico, este análisis a que los *nuevos realis-*

¹⁰ Esta opinión tiene detractores considerables. Aldo Pellegrini me manifestaba recientemente su desacuerdo.

¹¹ Entrevista con Gene Swenson, *Arts News*, noviembre de 1963.

¹² Duchamp entrevistado por J. J. Sweeney en la televisión norteamericana, 1955.

¹³ Françoise Choay, *Dada, Néo-Dada, et Rauschenberg*.

tas someten los datos de lo inmediato sensible. La primera percepción que se nos ofrece es totalmente trivial, agresiva a fuerza de ser anodina: se trata de una balanza en equilibrio en uno de cuyos platillos hay varias unidades de peso y en el otro cuatro letras de metal como las de las linotipias o las que se emplean para textos publicitarios. Las letras, en aparente desorden, son M. O. T. y S.

Ya nos hemos vuelto, abandonando el objeto por otro, cuando su doble en la memoria, su —aunque inmediato— borroso recuerdo adquiere una presencia, un estado palpable. Está ante (lejos de) los sentidos como una *traza* táctil, con esa corporeidad de lo *escrito*.

Y es que la resonancia de este objeto, su fuerza secreta, se inscribe y sustenta en un nivel extraplástico, en ese dominio de toda expresión y de toda pertinencia que es el *lenguaje*.¹⁴ Esta obra *objetiva* una figura retórica del lenguaje corriente, es la materialización de una frase. En este caso —insisto sobre el hecho de que he escogido el ejemplo más simple—: *hay que pesar las palabras (il faut peser les mots)*.

Ignorar este ejercicio por lo que tiene de forzado —juego sobre juego de palabras, surrealismo trasnochado, rezago dadá— sería quizás justo; lo sería mucho menos no indagar lo que hay en él de signo, lo que lo justifica en la estructura de una retórica visual.

Otra historia de la pintura, como retórica visual, sería la gran hazaña de esta época: *antítesis* del caravaggismo, *metonimias* de Poussin, metáforas de la pintura surrealista.¹⁵

En la búsqueda de Spoeri, en muchas de las obras de este grupo, si el objeto se presenta, al mismo tiempo se excusa, su *estar-ahí* es un referente, un estar como lenguaje, es decir, una negación de su presencia en cuanto objeto. Con este objeto que se presenta para denotar su ausencia termina otra etapa, porque esta obra es también, a su manera, una apoteosis, aunque negativa, de la "cosa".

¹⁴ Cf. Jacques Derrida, "De la grammatologie", I y II, en *Critique*, diciembre de 1965 y enero de 1966, núms. 223 y 224.

¹⁵ Roland Barthes ha tratado ya de una retórica de la imagen fotográfica en "Rhétorique de l'image", *Communications*, núm. 4, noviembre de 1964, París, Seuil. Philippe Sollers ha indagado en la obra de Poussin utilizando este sistema de lectura: "La lecture de Poussin", en *Tel Quel*, núm. 5, París, 1961.

III

Hace poco más de un año el suplemento literario del *Times* de Londres, dedicó un número a la vanguardia con una portada de Tinguely. Se trata de una avalancha de objetos: un timón de auto del cual sale un asta que sostiene un camello, un viejo aeroplano, un paracaidista visto de espaldas, un tenedor que se clava en un pato, etc. Este dibujo —la pintura de Tinguely— difiere apenas de los dibujos dadaístas, de los surrealistas, de los del Pop.

Es cuando entramos en el Museo de Arte Moderno de Estocolmo que la obra de Tinguely (¿la última etapa del camino del "realismo total" que preveía Kandinsky?) se hace significativa de toda la plástica actual. En la gran sala del Museo nos recibe una *Máquina de pintar* del artista.

A cambio de una moneda, la máquina va a realizar ante nuestros ojos un cuadro. El papel del consumidor se limita a escoger los colores, que sitúa en el extremo de unas pinzas, a detener, apretando un botón, el curioso artefacto y, por supuesto, a firmar la "obra", que —previsible resultado—, es siempre gestual, *action painting* y a veces hasta parece una imitación de Joan Mitchel.

Pongo entre paréntesis el discutible resultado estético de los productos de la máquina. Lo que me interesa es que entre los *cuadros con objetos* y este *objeto que pinta* se extiende la dialéctica plástica, del siglo. Volvamos a la página del *Times*: lo más sorprendente es que Tinguely la ha firmado de un modo muy indeciso, luego ha firmado unos centímetros más abajo y ha tachado casi completamente la segunda firma y por último ha firmado una tercera vez pero ha añadido un signo de interrogación, incierto de la responsabilidad de su obra.¹⁶

Así como nos creíamos productores del lenguaje y ahora nos sabemos producidos, condicionados por sus estructuras, así el objeto que pinta nos remite a nuestra *realidad*: poco a poco —traté de mostrarlo en estas notas— el objeto, su sonido interno, se han ido liberando hasta hacernos su objeto. El pintor del activo al pasivo produciendo máquinas que pintan lo que él cree pintar, liberado a sí mismo, a su *gesto*, a su *acción*.

¹⁶ Hablé de estos problemas en "Peintres et Machines", *France Observateur*, núm. 754, París, octubre de 1964.

Añadir a la plástica del objeto, a la plástica con objetos, a los objetos como obra plástica una *plástica por objetos*, sería repensar el "significado externo" que Kandinsky trataba de suprimir. Por lo que lo externo suprimido, en esta evolución del realismo total, ha sido, y creo que no exagero, lo que connota el adjetivo *humano*, a menos, tal y como lo empleamos *aún*.

Y esto merece una revisión de la pintura. A la luz de una revisión del lenguaje.

ÍNDICE

NUEVA INESTABILIDAD

I. Nota	
II. La desviación de los cuerpos que caen	
III. Hacia la unificación	
IV. Una maqueta del Universo	
V. Nueva inestabilidad	
VI. Fórmulas para salir a la luz	

LA SIMULACIÓN

I. La simulación	
1. <i>Copia/simulacro</i>	
2. <i>Anamorfosis</i>	
3. <i>Trompe-l'oeil</i>	
II. Pintado sobre un cuerpo	
<i>Por un arte hipertélico</i>	
1. El color sutura, 85; 2. Fetiche, 87; 3. Fijeza, 88; 4. Jataka, 89.	
<i>Los travestis</i>	
<i>Escribir, maquillar, tatuar</i>	
¿Quiénes son los tatuados?, 95.	
III. Barroco	
<i>La furia del pincel</i>	
<i>Barroco furioso</i>	
Nota, 104.	

<i>El tiempo de la siesta</i>	105
<i>La voz del modelo</i>	108
IV. Imitación del doble	112
<i>Fractura del monólogo</i>	112
<i>Jeroglífico de muerte</i>	115
V. Fluorescencia del vacío	119
<i>Kcan</i>	119
<i>Espejo escarchado</i>	122
Fijeza	128
El pincel púrpura	132

BARROCO

UNO

0. Cámara de eco	147
I. La palabra "barroco"	149
II. La cosmología antes del Barroco	155
1. <i>El geocentrismo</i>	155
2. <i>La geometrización del espacio: Copérnico/Ucello</i>	161
3. <i>La materia: Galileo/Cigoli</i>	168
4. <i>El círculo: Galileo/Rafael</i>	169
5. <i>La alegoría: Galileo/Tasso</i>	173
III. La cosmología barroca: Kepler	177
1. <i>Descentramiento: El Caravaggio/La ciudad barroca</i>	179
2. <i>Doble centro virtual: El Greco</i>	183
3. <i>Doble centro real: Rubens</i>	183
4. <i>Anamorfosis del círculo: Borromini</i>	184
5. <i>Elipsis: Góngora</i>	186
6. <i>Elipsis del sujeto: Velázquez</i>	194
IV. La cosmología después del Barroco	198
1. <i>La relatividad restringida</i>	198
2. <i>La relatividad generalizada</i>	200
3. <i>Big Bang</i>	203
4. <i>Steady State</i>	204

V. Suplemento	209
1. <i>Economía</i>	209
2. <i>Erotismo</i>	209
3. <i>Espejo</i>	211
4. <i>Revolución</i>	212

Dos

I. Cero: Colores/números/secuencias	215
II. Círculo: El sol de la mano	218
II. Ciclo. El efecto: "Pantalla"	221

ESCRITO SOBRE UN CUERPO

I. EROTISMOS

Del Yin al Yang	229
<i>Sade</i>	229
La fijeza, 229; El teatro, 231; La pasión, la repetición, 232.	
<i>Bataille</i>	234
La pequeña muerte, 234; Ejercicio y vigilia, 236; Las tres transgresiones, 238.	
<i>Marmorì</i>	238
Signos vacíos, 238; Modern Style, 240.	
<i>Cortázar</i>	242
El doble, 242; Milagros perversos, 244.	
<i>Elizondo</i>	245
Yin/Yang, 245; Ciertos ruidos, 246.	
Un fetiche de cachemira gris perla	248
<i>Un rostro totem</i>	248

<i>Un templo Modern Style</i>	250
<i>La impostura pintarrajeada</i>	251
<i>La libertad y la regla</i>	252
<i>Cambio de piel</i>	254
<i>Otra "Zona Sagrada"</i>	256
Escritura / Travestismo	258
<i>Muñecas rusas</i>	259
<i>Las apariencias engañan</i>	261
La aventura (textual) de un coleccionista de pieles (humanas)	264
<i>Una ópera bufa</i>	265
Autor: tatuador	266
<i>El libro por venir</i>	266

II. HORROR AL VACÍO

Sobre Góngora: la metáfora al cuadrado	271
<i>La negación del terror</i>	273
<i>Leer la realidad</i>	273
<i>Espejo</i>	274
<i>La pulsación del sentido</i>	275
Dispersión. Falsas notas/Homenaje a Lezama	276
<i>Recuerdo</i>	276
<i>El doblaje</i>	278

William Burroughs: doblaje, 279.

<i>La fijeza</i>	279
<i>La escritura sin límites</i>	280
<i>La superposición</i>	282

Roman Jakobson: metáfora y metonimia, 282; Lezama: metáfora e imagen, 282; Cintio Vitier, espejo de paciencia, 284; Lezama: lo cubano, 285; La soledad tercera, 285; Lezama: sierpe de don Luis de Góngora, 286; El Inca Garcilaso, 287; Michel Butor: Córdoba, 287.

<i>Archimboldo</i>	288
--------------------------	-----

Cintio Vitier: la poesía de Lezama Lima, 288.

<i>Gadda</i>	289
--------------------	-----

Trazar un paralelo, 289; François Wahl: Gadda, 290.

<i>Escrito en cubano</i>	291
Detrás del discurso, 293; Armando Álvarez Bravo: conversación con Lezama, 294; Mario Vargas Llosa: Lezama, 296.	
<i>Erotismo</i>	297
<i>Homenaje a Lezama</i>	299

III. ESTRUCTURAS PRIMARIAS

Por un arte urbano	305
Cubos	308
Textos libres y textos planos	310
De la pintura de objetos a los objetos que pintan	312

Escrito en Camagüey, Cuba, en 1937, Severo Sarduy es el autor de una obra que se ha constituido, ya, en uno de los textos fundamentales —y no por eso menos extraño— de la cultura latinoamericana de esta segunda mitad del siglo. Autor de notables novelas —Maitreya, Cobra, Colibrí—, artesano del poema —Big Bang, Un testigo fugaz y azulado—, Sarduy es un ensayista igualmente brillante que representa una nueva sensibilidad que se podría definir, como una nueva inestabilidad. En él, el Barroco no es mucho de ser un estudio restringido a una Estética. Contrariamente al lugar común que presenta al Barroco como un simple deseo de evasión, de obscuridad o de rareza —dice el autor— el exceso barroco tiene hoy una función más precisa y radical: ser barroco, hoy, significa pensar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña —o, como se dice, al'— de los bienes, en el centro y fundamento mismo de la administración y de todo su soporte: el lenguaje, el juego de los signos, cimiento simbólico de la sociedad y garantía de su funcionamiento.”

Los ensayos generales sobre el Barroco reúne, junto a los tres ensayos de Sarduy ha publicado sobre el tema —Escrito sobre el Barroco, Barroco y La simulación— una cuarta obra que se publica ahora. Punto de reunión del pensamiento del siglo XX y de la cultura, este libro puede, con justicia, considerarse una summa: definitiva, un texto imprescindible para acercarse a un espíritu provocador, inquietante.

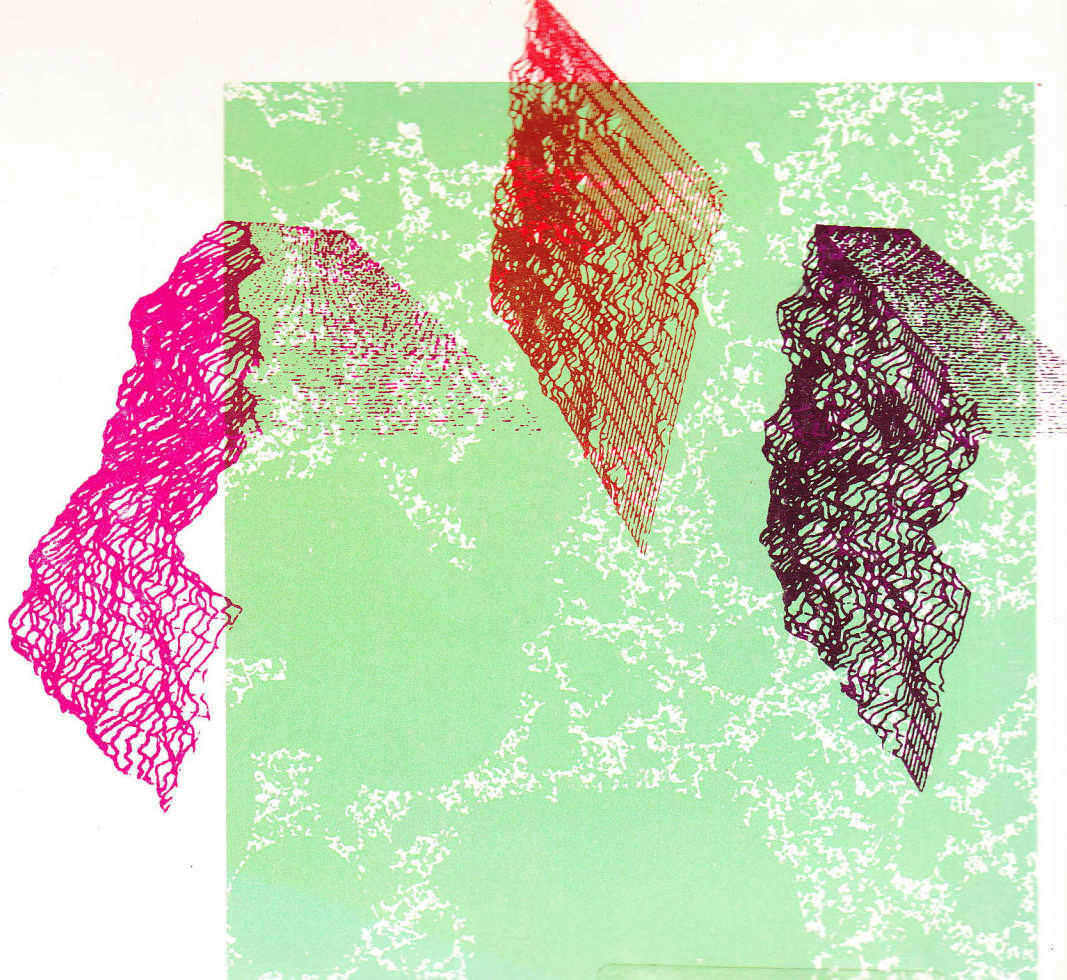
Diseño: Pablo Barragán

ENSAYOS GENERALES SOBRE EL BARROCO

Severo Sarduy



FONDO
DE CULTURA
ECONÓMICA



FONDO
DE CULTURA
ECONÓMICA

TIERRA FIRME