

EL PLIEGUE EN LAS NARRATIVAS LATINOAMERICANAS: DE BORGES AL
CINE

By

Carlos Eduardo Velásquez Torres

Copyright © Carlos Velásquez Torres 2011

A Dissertation Submitted to the Faculty of the

DEPARTMENT OF SPANISH AND PORTUGUESE

In Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of

DOCTOR IN PHILOSOPHY

WITH A MAJOR IN SPANISH

In the Graduate College

THE UNIVERSITY OF ARIZONA

2011

THE UNIVERSITY OF ARIZONA

GRADUATE COLLEGE

As members of the Dissertation Committee, we certify that we have read the dissertation prepared by Carlos Eduardo Velásquez Torres
Entitled: El pliegue en las narrativas latinoamericanas: de Borges al cine,
and recommend that it be accepted as fulfilling the dissertation requirement for the
Degree of Doctor of Philosophy

Date: 12/03/2010

Lanin A. Gyurko

Date: 12/03/2010

Malcolm Compitello

Date: 12/03/2010

Katia da Costa Bezerra

Final approval and acceptance of this dissertation is contingent upon the candidate's submission of the final copies of the dissertation to the Graduate College.

I hereby certify that I have read this dissertation prepared under my direction and recommend that it be accepted as fulfilling the dissertation requirement.

Date: 12/03/2010

Dissertation Director: Lanin A.Gyurko

STATEMENT BY AUTHOR

This dissertation has been submitted in partial fulfillment of requirements for an advanced degree at the University of Arizona and is deposited in the University Library to be made available to borrowers under rules of the Library.

Brief quotations from this dissertation are allowable without special permission, provided that accurate acknowledgment of source is made. Requests for permission for extended quotation from or reproduction of this manuscript in whole or in part may be granted by the copyright holder.

SIGNED: Carlos Eduardo Velásquez Torres

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a los maestros que me han guiado durante todos mis años de estudio, desde la escuela primaria hasta los profesores de las diferentes universidades. De la misma manera a quienes han depositado su confianza en mí y, de esta manera, han ayudado a abrir puertas que intangiblemente se encontraban cerradas.

Especialmente agradezco a mi mamá quien en la distancia y desde siempre me ha apoyado; a mi familia que ha sido el frontón donde me puedo apoyar; a mis adorados amigos que tantas veces he abandonado por cumplir sueños cada vez más lejanos. Finalmente, le doy las gracias a todas la personas valiosas que se han cruzado en mi camino y de quienes he podido aprender un poco de la vida.

DEDICATORIA

A mi madre, mi familia y mis amigos. A toda la gente bella, de quienes he sacrificado su compañía por permitirme llegar a este paraje de la vida.

ÍNDICE

ABSTRACTO.....	8
INTRODUCCIÓN.....	10
CAPÍTULO 1.....	22
Acercamiento al Barroco en América Latina.....	35
Neobarroco.....	42
Neobarroco y posmodernidad.....	62
El Pliegue, acercamiento al Barroco; Leibniz visto por Deleuze.....	70
CAPÍTULO 2.....	105
<i>El Aleph</i> : ¿mónada, Borges, Borges Monádico?.....	106
“El inmortal” múltiples pliegues del tiempo.....	120
<i>Ficciones</i>	139
CAPÍTULO 3.....	159
La>NNHL.....	160
<i>Maluco</i> , pliegues, despliegues, parodia, carnavalización y muchas cosas más en la circunnavegación de la tierra.....	186

ÍNDICE CONTINUADO

<i>Noticias del Imperio</i> de Fernando del Paso, la gran mentira que se pliega en dos continentes.....	205
Ciclos y voces. Ecos del tiempo en <i>El naranjo</i> de Carlos Fuentes.....	220
CAPÍTULO 4.....	246
<i>Quanto vale ou é por quilo?</i> de Sergio Bianchi.....	261
<i>Cenizas del Paraíso</i> de Marcelo Pyñeiro.....	277
<i>La vendedora de rosas</i> de Víctor Gaviria.....	294
CONCLUSIONES.....	312
BIBLIOGRAFÍA SELECTA.....	315

ABSTRACTO

La presente disertación analiza cómo el pliegue, forma operatoria de la función barroca, se manifiesta en diversas manifestaciones de la narrativa latinoamericana comprendida entre el siglo XX y el XXI. Las obras escogidas incluyen cuentos, novelas y filmes. El pliegue como rasgo fundamental de las narrativas analizadas al interior del presente trabajo, es el resultado de una apropiación metafísica del universo que ve el mundo como una continuidad que se pliega y despliega de acuerdo con las fuerzas monádicas a los extremos de la alegoría. Esta función barroca se manifiesta a través del narrador quien se ubica en el punto de inflexión de la narración; de esta manera permite abarcar instancias, que incluyen lo físico y lo metafísico, que estructuran las obras. De esta manera, la narración deviene en multiplicidad y el lector u observador es testigo de la continuidad del universo representado, su dinamismo y fluidez.

El primer capítulo de esta disertación hace un seguimiento al término barroco y neobarroco en Latinoamérica a partir de José Lezama Lima, Severo Sarduy y Alejo Carpentier. Además, se discute sobre la dicotomía Psomodernidad-neobarroco a partir de Omar Calabrese. La parte final del capítulo se enfoca en la explicación del pliegue como manifestación de la función barroca. Para ello se utilizan los conceptos del filósofo francés Gilles Deleuze quien reelabora el concepto de pliegue a partir de la monadología de Leibniz.

El segundo capítulo aplica lo discutido a cuatro cuentos del Argentino Jorge Luis Borges. Estos son: “El Aleph”, “El inmortal”, “Las ruinas circulares” y “El jardín de senderos que se bifurcan” de los libros *El Aleph* y *Ficciones*, respectivamente.

El tercer capítulo se centra en la Nueva Novela Histórica Latinoamericana. Se estudian los conceptos de Seymour Menton, María Cristina Pons y Noé Jitrik. Además, se analizan las novelas *Maluco, la novela de los describidos* de Napoleón Baccino Ponce de León, *Noticias del imperio* de Fernando del Paso y *el Naranja* de Carlos Fuentes.

El cuarto capítulo estudia las películas *Quanto vale ou é por quilo?* de Sergio Bianchi, *Cenizas del paraíso* de Marcelo Pyñeiro y *La vendedora de rosas* de Víctor Gaviria.

INTRODUCCIÓN

Las páginas que vienen a continuación son una reflexión acerca de una cuestión que pudiera abarcar múltiples instancias de nuestra vida en la contemporaneidad. El desgaste de muchos discursos, teorías o relatos ha servido para que la inquietud acerca de cómo concebimos el mundo se renueve. En una época en que el avance vertiginoso de la tecnología y de los mercados, otras manifestaciones de la humanidad parecieran quedarse rezagadas en lo que respecta a explicaciones primordiales. El mundo, como se nos presenta hoy, se transforma de manea irrefrenable, y de la tranquilidad obtenida de visiones totalizantes o estabilizadoras queda apenas una referencia abstracta que pareciera sólo morar en los anaqueles de las bibliotecas. No obstante esta velocidad de cambio, se añora algún tipo de explicación que dé sentido, ya sea al mundo como ente estable, o como objeto de cambio y metamorfosis. Este mundo contemporáneo, en el que el encuentro con sectores antiguamente lejanos es cotidiano, genera inquietudes constantes que necesitan abordarse desde una perspectiva que involucre aquellos elementos de la realidad que se entremezclan en la vida diaria, anteriormente irreconciliables. Esta tendencia a explicar lo aparentemente inconexo, pero que se manifiesta en la cotidianidad, parece haberse convertido en una constante en el pensamiento humano que pretende encontrar cierto tipo de orden a un mundo que, por una parte se atomiza y, por otra, se hace cada vez más homogéneo. Este trabajo pretende abordar un sector de esa problemática que inunda nuestra era. Para ello se remitirá a una base fundamental en la construcción de los imaginarios que definen la realidad: la narrativa, y más específicamente, la narrativa latinoamericana representada en la literatura y el cine.

Es este amplio campo de acción fértil para abordar dos consideraciones fundamentales; una, en un medio rico en diversidad, dadas sus connotaciones híbridas y mestizas, la representación del mundo adquiere una gran expresividad. La literatura latinoamericana, y en especial, la narrativa, durante el pasado siglo produjo una destacada variedad de producciones que, en su momento, fueron difíciles de catalogar. El desarrollo de la literatura de América Latina produjo obras de gran calidad y riqueza. En un mundo que empezaba a acortar sus distancias físicas, las letras de la América Latina se presentaron como una importante fuente de referencias en lo relativo a su papel en el mundo como en su relación con otros mundos que entraban en diálogo con ellas. Otro tipo de manifestaciones expresivas también fueron parte de esta dinámica de confrontación entre los esquemas establecidos desde los centros de producción intelectual y las producciones provenientes de un hemisferio que no se había tenido en cuenta como generador de expresión artística y humanística de mayor valor. Por otro lado, el siglo XX fue escenario del desgastamiento de esquemas ideológicos que pretendían explicar el mundo de manera coherente y totalizadora. La incursión de nuevas voces en la escena literaria y artística enriqueció la discusión acerca del lugar de las mismas en un mundo que no las acababa de entender. Ese fue el caso de la narrativa de Latinoamérica que se desarrolló principalmente en la segunda mitad del siglo anterior. Grandes escritores surgieron de este medio y se consagraron como importantes figuras de la narrativa mundial. El caso del llamado *boom* latinoamericano es tan sólo un ejemplo de lo anterior. Alrededor del surgimiento de estas voces nuevas junto con sus obras se generó la discusión acerca de su relación con el canon universal, básicamente europeo, y su nueva

carga de expresividad. Se ha llamado de muchas maneras a esta abigarrada producción literaria, sin embargo, las generalizaciones se han quedado cortas al tratar de establecer una constante que subyazca a la producción de este fenómeno expresivo.

Una de las tantas maneras de llamar a esta marejada de obras ha sido modernidad, otra posmodernidad, otra de mayor aceptación en los últimos tiempos, las cataloga como neobarrocas. Tema de controversia ha sido definir bajo cuál rótulo ubicar a la mayoría de la producción narrativa surgida en la América Latina en el pasado siglo; esto debido a que la misma posmodernidad y el barroco no han sido definidos claramente. En un medio de producción diversa, catalogar cierta obra como posmoderna o barroca implicaría la precisa definición de dichos términos, cosa no lograda con precisión hasta el momento. Tal vez, debido a la cercanía histórica con los contextos en que se han producido las obras en cuestión, la diferenciación con expresiones ya bien delimitadas ha sido tarea ardua. También, el mismo desarrollo de la crítica ha sido progresivo y variable a lo largo del siglo XX y esto ha traído consigo que las delimitaciones varíen de acuerdo con la corriente crítica que las trata de establecer. Quizás este es un fenómeno inherente al mismo estudio de la literatura y el arte y la ilusión de concepto acabado no sea nada más que otro de los proyectos inconclusos de una modernidad que nunca terminó por consolidarse. El presente trabajo abordará el análisis de algunas manifestaciones narrativas desarrolladas a lo largo del siglo XX e inicios del XXI.

El horizonte de la narrativa latinoamericana del pasado siglo ha sido amueblado con varios rótulos que han tratado, de alguna manera, de aligerar la tortuosa faena de

comprender su extensión. Como se mencionó en el párrafo anterior, esta narrativa ha sido llamada moderna, posmoderna, neobarroca, entre otras denominaciones; no obstante los diferentes títulos, su diversidad ha desbordado los límites de las definiciones. El debate entre modernidad y posmodernidad ha sido uno de los que más pensadores ha traído a la arena intelectual en las últimas décadas; sin embargo, tal vez, por la multiplicidad de perspectivas desde las que se ha abordado la cuestión, ésta es también una de las menos conclusivas. Por tal motivo, este texto no se adentrará en esa discusión. Para mayor facilidad metodológica, nos dedicaremos a abordar el tema desde un feudo, aunque también incierto, con menos ecos que resuenan en cada esquina. El concepto de barroco ha sido considerado como uno de los rasgos característicos de la expresividad latinoamericana. Es desde este concepto que se emprenderá la cuestión de la narrativa del subcontinente.

¿Cuál es la ventaja de esta decisión? Pues, a mi entender, el emprender un acercamiento a manifestaciones clave de la narrativa de la América Latina desde este espacio más delimitado, tiene la ventaja de concentrar la visión en puntos específicos para evitar así cierto astigmatismo conceptual que puede surgir de una visión demasiado panorámica. Aunque el presente texto es, en sí mismo panorámico, y tal vez demasiado ambicioso al tratar de abarcar obras que van desde la década de 1940 hasta el primer lustro del siglo XXI, partir de la idea de barroco y su posible transformación en neobarroco, nos ahorrará muchos posibles desvíos generados en la controversia de la catalogación de la producción artística latinoamericana como moderna o posmoderna. Es una idea generalizada que la modernidad entró en crisis en el siglo XX y que a partir de la

segunda mitad del siglo se presentan manifestaciones que dan cuenta de esa contingencia. Para muchos, ese periodo es llamado posmodernidad y su expresividad se encarna en las obras producidas en tal periodo. Esta idea podría aceptarse *a priori* también como una licencia que permita el inicio del análisis. No obstante, hay que tener en cuenta que los conceptos abordados como sustento central de la presente disertación vienen, precisa y originalmente, de Gottfried Wilhelm Leibniz, uno de los pensadores relacionados con los fundamentos del racionalismo y, por ende, de la modernidad. Un estudio posterior al presente texto podría abordar la cuestión de si la narrativa producida en gran parte del siglo XX es moderna o no; por el momento, para allanar el punto de partida evitaremos tal cuestión y nos centraremos en lo referente al barroco.

Otro punto a aclarar tiene que ver con la materia a analizar; siendo la producción latinoamericana tan vasta, ¿por qué dedicarse sólo a la narrativa, ya sea ésta novela, cuento o cine? La respuesta se deriva también de la necesidad de establecer ciertos límites para tratar de definir de manera más concreta el resultado del análisis. Se estudiarán obras narrativas por dos razones principalmente; una, la producción literaria es demasiado extensa en un periodo tan amplio y tratar de abordar cada género sería una tarea casi imposible; por otro lado, la narrativa expresa de manera más puntual y clara la manera como son concebidos los imaginarios, ya sea de manera actancial o discursiva. Por tal motivo, me parece más conveniente utilizarla como materia de análisis; aunque, como se dijo anteriormente, debido a su carácter panorámico, este texto abarca un gran periodo de tiempo.

Más allá de la ubicación de la narrativa latinoamericana bajo el rótulo de barroco o neobarroco, el actual estudio se centra en una cuestión que es inherente al Barroco como estilo. A lo largo de las siguientes páginas, se tratará de demostrar que la producción literaria comprendida en este trabajo responde a una función operativa que es común tanto al Barroco como al Neobarroco. La manera como esta función está presente en la estructura de las piezas narrativas evidencia una manera particular de concebir el mundo, diversa de otras formas más cercanas al racionalismo proveniente de la tradición cartesiana. Esta función operativa, desarrollada por Gilles Deleuze en el libro *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, basada en los principios enunciados por el matemático alemán, será la base para la interpretación de las obras narrativas escogidas para el presente trabajo. El comprobar que la narrativa latinoamericana, o por lo menos una muestra de ella, responde a una función operatoria que evidencia una manera específica de interpretar el mundo, es fundamental para entender de qué manera la narrativa del subcontinente establece un universo propio, singular. El alcance de esta meta lograría zanjar cierta parte de la discusión acerca de las particularidades de la literatura de América Latina, en el mejor de los casos, por otro lado, siendo un poco más realista, ayudaría a entender cómo se establecen los lazos entre lo real y lo representado, lo concreto y su manifestación en el mundo narrativo, y con suerte, entre lo físico y lo metafísico. Ahora bien, debido a su ubicación cronológica, estas obras se encuentran ubicadas mayormente en la segunda parte del siglo XX, por lo tanto, también como licencia metodológica podrían ser consideradas como neobarrocas.

La cuestión de si deben llamarse barrocas o neobarrocas también corresponde a una disposición metodológica. Como se verá más adelante, la referencia a Barroco tendrá relación con el estilo desarrollado entre los siglos XVI y XVII principalmente. La diferencia con el neobarroco será abordada con más detenimiento en el capítulo uno; pero a grandes rasgos, la escogencia del término tiene que ver con dos razones fundamentalmente. La primera, para diferenciar las obras producidas en América Latina en el siglo XX y que manifiestan el pliegue como función operatoria. La segunda, para diferenciar las obras que corresponden más a una concepción nomadológica del mundo que a una monadológica, en términos de Deleuze. En términos generales y como será mencionado posteriormente, esa nomadología se diferencia de la monadología en que la primera responde a un mundo en el que las disonancias precisan ser resueltas en una serie divergente, más lejana de su acorde fundamental. La segunda correspondería a la resolución de los acordes y las eventuales disonancias en una serie que se encuentra dentro de la mónada original. Esto suena un poco complicado por el momento, pero será ampliado con la suficiente claridad. En otras palabras, en un mundo mucho más mutable y dinámico como el contemporáneo, la resultante entre dos miembros de una analogía puede tender hacia un tercer punto que difiera de los dos que la originaron.

Resumiendo, el presente trabajo se dividirá en cuatro capítulos que abarcarán la cuestión del pliegue como función barroca presente en la narrativa latinoamericana desde el siglo XX. El primer capítulo se centrará en la definición de barroco como estilo, las aproximaciones críticas que han tratado de definirlo y cómo este barroco puede ser abordado desde los postulados de Leibniz como pensador original y la interpretación que

Guilès Deleuze hace de este pensamiento. La primera sección de este capítulo se acercará a los principios generadores del concepto barroco a partir de los críticos que abordaron su estudio. Se tratará la cuestión de si el barroco es un estilo de época o si es una esencia atemporal que se manifiesta cada cierto período de tiempo. Para ello, se acudirá a los conceptos emitidos por Wölfflin y Eugenio D'Ors respectivamente y las discusiones que otros críticos más cercanos a nuestro tiempo han tenido acerca de esas dos posiciones fundamentales. Seguido a lo anterior, se presentará una lectura sobre cómo se presentan estos conceptos en el contexto de la América Latina. La cuestión de si la América Latina es barroca en su esencia o ha modificado el barroco de acuerdo con las particularidades de su contexto histórico. En esta discusión también se hablará de las diferencias entre el barroco y lo que se consideraría neobarroco. Tres críticos, básicamente, nos prestarán sus conceptos, puesto que ellos han sido considerados los definidores del neobarroco en Latinoamérica; ellos son, Alejo Carpentier, José Lezama Lima y Severo Sarduy; además de sus conceptos, también se hará referencia a otros estudiosos que han abordado el tema del neobarroco en el subcontinente. En tercer lugar, y para analizar, de alguna manera, la confusión que pudiera surgir entre posmodernidad y neobarroco, se hará un acercamiento a lo dicho por Omar Calbrese en su libro *Neo-Baroque*. La parte final del capítulo se dedicará a estudiar el texto *El pliegue. Leibniz y el Barroco* de Guilès Deleuze. Esta parte del capítulo es la base para entender qué es el pliegue y cómo se manifiesta como función operatoria del barroco. La disposición del mundo, a partir de los postulados de Leibniz, plantea que hay dos instancias, una física y otra metafísica; la conexión entre estas dos se da a partir del pliegue. El mundo no es un lugar compuesto por partículas separables y

desarticuladas, sino es una sucesión de fluidos de diferente textura que se repliegan de acuerdo con las leyes de la materia. Además de ello, la existencia de almas que devienen razonables permite que se establezca una relación entre el mundo físico y una instancia no material, metafísica. Esa relación entre dos instancias de diferente substancia se da por medio de pliegues que crean la conexión entre un piso inferior de una casa alegórica y uno superior cerrado y separado de lo material. La ausencia de la línea recta y del punto divisible es una de las características de este mundo barroco que se manifiesta como un fluido constante entre dos instancias esenciales. Además de estudiar la manera como el pliegue funciona, el texto también se concentrará en analizar la mónada como punto metafísico por excelencia en donde se consolida la trascendencia del pliegue en una instancia superior. De allí que la mónada sea elemento esencial en la comprensión de este universo barroco. Derivado de la importancia de la curva y la proyección de lo físico a lo metafísico, el punto de vista adquiere gran importancia. El barroco se consolida a través de los tres elementos mencionados.

El segundo capítulo tiene que ver con una de las figuras de mayor importancia en la literatura de América Latina. Jorge Luis Borges es uno de los iconos en lo que a las letras del continente se refiere; su narrativa, sin contar con su importante obra poética o su ensayística, es uno de los referentes en cualquier acercamiento general a las letras de este continente. Para el capítulo en mención se utilizarán cuentos que hacen parte de las colecciones *El Aleph* y *Ficciones*. Estas dos colecciones de cuentos contienen los relatos más representativos de la obra borgeana y, por lo tanto, han sido escogidos para ejemplificar cómo se manifiesta la función barroca en la narrativa de Borges. De *El Aleph*

se estudiarán dos relatos; uno, el que le da título al libro y, el otro titulado “El inmortal”. De *Ficciones* se analizarán los cuentos “Las ruinas circulares” y “El jardín de senderos que se bifurcan”. Estas cuatro narraciones son una muestra de cómo el pliegue se manifiesta en la literatura borgeana. Además de ser cuatro de sus cuentos más reconocidos, estas pequeñas obras maestras ejemplifican cómo de manera discursiva, espacial y temporal, el mundo se dispone de acuerdo a la función barroca que es la base del presente texto.

El tercer capítulo se centrará en la Nueva Novela Histórica Latinoamericana. Este subgénero de la narrativa de América Latina ha surgido con gran fuerza en la segunda mitad del siglo XX. Aunque, como lo menciona Seymour Menton en su estudio acerca de este tipo de narrativa, la primera nueva Novela Histórica es *El reino de este mundo* del cubano Alejo Carpentier de 1949, la mayor parte de su producción se da a partir de la década de 1970. La Nueva Novela Histórica Latinoamericana es utilizada en este capítulo para ejemplificar cómo se manifiesta el barroco a través de su función operativa en la novela. Para tal efecto, se hará un acercamiento a los postulados de Menton como crítico definidor de este subgénero, así como a lo dicho por María Cristina Pons. Sumado a lo anterior, también se hará referencia al trabajo de Noé Jitrik en lo concerniente a la novela histórica. La definición de novela histórica es importante puesto que en ella se reúnen dos tipos de narrativa que, en un principio, parecen irreconciliables; la Historia y la ficción. Es importante señalar también que hay una diferencia entre la Nueva Novela Histórica Latinoamericana y la Novela Histórica tradicional. Para diferenciar estas dos manifestaciones, se hará mención al trabajo de Georg Lukács.

Tres novelas serán estudiadas en este capítulo; ellas son *Maluco. La novela de los descubridores* del escritor uruguayo Napoleón Baccino Ponce de León, *Noticias del Imperio* y *El naranjo* de los mexicanos Fernando del Paso y Carlos Fuentes respectivamente. Estas obras representan de manera clara al pliegue como función operatoria, no sólo porque son literatura de segundo grado, sino como están estructuradas. La novela de Baccino es una reescritura de la crónica escrita por Antonio Pigafetta con motivo de la primera circunnavegación de la tierra, empresa encomendada a Fernando de Magallanes. *Noticias del Imperio* es una reescritura de la invasión napoleónica a México en el siglo XIX y *El naranjo* es una alegoría a la conquista de América por parte de España. El recrear un acontecimiento histórico de importancia en un contexto diferente implica que ese hecho, sumado a los imaginarios que se han creado a partir del mismo, reestructura la idea de lo histórico en una nueva dimensión. Esta reacomodación de la Historia en un nuevo contexto se produce a través del pliegue, como se verá en el capítulo en mención.

El capítulo final está dedicado al cine. Tres películas se utilizarán para tal efecto. La primera es *Quanto vale ou é por quilo?* del brasileño Sergio Bianchi. La segunda es *Cenizas del Paraíso* de Marcelo Pyñeiro, de Argentina y, finalmente, del colombiano Víctor Gaviria se estudiará *La vendedora de rosas*. Estos tres filmes fueron escogidos para demostrar de qué manera el pliegue se manifiesta en la narrativa cinematográfica. Los filmes estudiados representan una muestra de la cinematografía producida en América Latina en los últimos tiempos; esta manera de plasmar universos en el celuloide responde a una manera específica de concebir el mundo. A diferencia de la narrativa

escrita, en la cinematográfica se tiene acceso a otro tipo de recursos. La imagen, el texto y el sonido se mezclan para crear un producto de gran riqueza expresiva; esta riqueza, además, está nutrida, en el caso de las películas escogidas y otras que desafortunadamente no pudieron ser incluidas en este estudio, por una disposición barroca expresada por medio de constantes pliegues que conforman la obra como tal.

CAPÍTULO 1

En el horizonte de la literatura latinoamericana, los conceptos de barroco y neobarroco han sido utilizados para describir diversas manifestaciones de la cultura. El concepto barroco ha sufrido transformaciones a lo largo de los últimos tiempos y esto ha propiciado cierta ambigüedad en la comprensión del mismo tanto en la crítica como en su aplicación a los diferentes productos culturales. Una parte significativa de la diversa producción literaria, y cultural en general, aparecida desde pasado siglo ha sido calificada como barroca, neobarroca o barroquista como una respuesta de los intelectuales a la cuestión de cómo explicar de manera generalizada la explosión de narrativas surgidas en diferentes puntos del continente después del periodo de las vanguardias. Estas generalizaciones encuentran un espacio común en el término barroco; sin embargo, el término es muy amplio y la idea de que las narrativas responden a un abigarramiento de la obra en función de expresión tiende a ser justificada, por una parte, como resultado del sincretismo cultural e histórico propio del proceso formación de las diferentes naciones tras la colonización europea; por otra, como resultado de la permanencia atemporal de cierto modelo estético; y en otros casos, la no integración del continente al proyecto de la Modernidad.

La tendencia general implica que el fenómeno barroco se da como una respuesta ante la profusión y abigarramiento del medio natural o como una carencia teniendo como referencia el desarrollo de la expresividad y las ideas a partir del referente europeo. Las diferentes explicaciones o interpretaciones del barroco adolecen de una base filosófica

amplia que sustente globalmente la producción del continente en lo que atañe a lo que se ha denominado barroco. Este trabajo pretende establecer un vínculo entre diferentes manifestaciones narrativas consideradas como neobarrocas y el concepto de función barroca como manifestación del pliegue a partir de enunciado por Guilles Deleuze a partir de las ideas del filósofo y matemático alemán Gottifred Leibniz. Esta aproximación al problema del neobarroco en Latinoamérica proyecta exponer un acercamiento de tipo filosófico inherente a las narrativas continentales que les imprimiría cierta independencia con respecto a la manera tradicional en que han sido consideradas; esto es, ver las expresiones narrativas neobarrocas como resultado de un sistema filosófico e ideológico no dependiente del concepto de proyecto de Modernidad y, por ende, abordarlas como fenómenos singulares producto de un sistema de pensamiento independiente con un valor propio e intrínseco.

La cuestión del barroco ha trascendido los límites del periodo Barroco desarrollado en Europa en el siglo XVII y se ha incorporado en la discusión de la literatura actual; como lo refiere Gustavo Guerrero:

Tal aspiración, aun que parezca excesiva, no es del todo injustificada desde la perspectiva actual, pues en la realidad, pocos vocablos han logrado abarcar con mayor rapidez un territorio tan amplio y tan heterogéneo. Así, en un tiempo relativamente breve, se nos ha hablado “del barroco y las modernas técnicas narrativas de Ernesto Sábato”, “de lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier”, del

“barroquismo” en la narrativa de Carlos Fuentes, del “neobarroco cubano” de Reinaldo Arenas y de la “estética neobarroca” de Severo Sarduy, de Fernando del Paso y de Guillermo Cabrera Infante. (11)

Como vemos, la cuestión del término abarca una gran parte de la producción literaria del siglo XX y lo que va del presente; además, sin tener en cuenta otros géneros como la poesía y el drama, la diversidad de narrativas incluidas en este panorama es extensa. En palabras de Guerreco: “En cierto modo, el “barroco” y el “neobarroco” vinieron a llenar, en el plano formal, el vacío dejado en el campo temático por el desgaste de los esquemas basados en los supuestos del “realismo mágico” o de “lo real maravilloso” (12). Pero, antes de entrar a estudiar con más profundidad las singularidades de la expresión barroca o neobarroca en detalle, es necesario trazar un mapa de los términos a través de su desarrollo.

La discusión del término barroco con respecto a Latinoamérica se retoma en el siglo XX tras un periodo en que su traída a la arena crítica no era considerada necesaria. En términos generales, el término barroco era usado de forma peyorativa para describir obras caracterizadas por un desmedido recargamiento; esto debido, en gran parte a las apreciaciones estéticas enunciadas por el italiano Benedetto Croce. Sin embargo, como lo dice Carlos Rincón en *Mapas y pliegues*, el mapa de la Europa Barroca fue construido en los años veinte y es anterior a la conformación de las naciones modernas. En este mapa se incluyen “Cracovia, Praga, Bohemia y el Valle del Danubio, Baviera, Roma, Palermo, Sicilia y Flandes, para llegar hasta Andalucía” (147). Pero con el fin de la confrontación

este-oeste, en el mapa barroco viene a introducirse una nueva capital, esta es México. La inclusión de México en este panorama aparece como un elemento que desestabiliza la polaridad, la inclusión de la capital latinoamericana genera un descentramiento en un esquema de polaridades que estaban definidas.

El concepto barroco trae consigo un problema de definición, aparte de que surgirá al ser instaurado desde el contexto americano. En un principio, hay que mencionar que la época barroca se puede ubicar entre finales del siglo XVI y principios del siglo XVII. En la definición del *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*, el término proviene de la palabra francesa “baroque” que es una mezcla de Baroco, figura de silogismo y barroco (portugués) perla irregular. Alejo Carpentier en “Lo barroco y lo real maravilloso” dice:

Vamos al *Diccionario de la Real Academia*. Del Barroco se nos dice: “Estilo de ornamentación caracterizado por la profusión de volutas, roleos y otros adornos en que predomina la línea curva. Se aplica también a las obras de pintura y escultura donde son excesivos el movimiento de las figuras y el partido de los paños”. Francamente, no podían haber hallado, los señores académicos de la Real Academia Española, una definición más pobre. (108-109)

De acuerdo con Carmen Bustillo en *Barroco y la América Latina*, la palabra tiene un origen incierto, “según algunos proviene de <berrueco>, palabra portuguesa que significa perla irregular: según otros, del <barroco> italiano, nombre que designa uno de

los modos válidos de los silogismos de la segunda figura y sinónimo de figura extravagante” (30). Según Bustillo, lo interesante del término es su historia desde el punto de vista de la recepción que ha tenido la estética que representa a través de los años. El Barroco fue visto como una expresión de rebeldía ante el Renacimiento pero siempre en desventaja frente al éste. A partir de esta apreciación se crea la dicotomía Renacimiento- Barroco en la que la crítica tradicional, de acuerdo con Bustillo, se enfrentaban la perfección y el equilibrio en contra de la imperfección y el recargamiento. “El juicio de los siglos prefería la imagen de un arte “perfecto”, expresión de un hombre triunfador y dueño de su mundo, contra la imagen de “imperfección” y desequilibrio de un hombre lleno de dudas y contradicciones ante sí mismo y el mundo que lo rodeaba (30).

Esta idea desventajosa del Barroco se mantuvo hasta principios del siglo veinte y se puede observar en el trabajo de Benedetto Croce en su obra *Storia dell'età barocca in Italia. Pensiero, poesia, letteratura, vita morale* de 1929. No obstante la tendencia a ignorar al Barroco y tender un puente directo entre Renacimiento y Clasicismo, surgen los escritos de Heinrich Wölfflin, revaloran al Barroco y lo ven como un estilo fresco; esta revalorización opone al estilo ante el Renacimiento pero no desde la perspectiva tradicional que veía al uno como superior al otro sino como dos manifestaciones de igual valor. Pero ¿de dónde surge el Barroco? Según este estudioso, en su texto *Renaissance and Baroque*, Wölfflin señala:

Where are the sources of baroque? In one's astonishment at this great phenomenon, appearing like a natural force, irresistibly carrying before it, one is bound to seek an origin and a cause. Why did Renaissance come to an end? Why was it followed particularly, by baroque? (...)

One possible answer is the theory of *blunted sensibility*, commonly offered in the past. It suggests that the forms of the Renaissance had ceased to exert their charm, so that the too-often-seen was no longer effective and that jaded sensibilities demanded a more powerful impact. Architecture changed in order to supply this demand and thus became baroque.

This theory is opposed by another, which sees the history of style as a reflection of changes in the pattern of human life. According to this hypothesis, style is *expression* of its age, and changes with the changes in human sensibility. The Renaissance had to die because it no longer responded to the pulse of the age; it no longer expressed the ideas that governed the age or appeared most vital to it. (73, 74)

Resumiendo las ideas del alemán, Carmen Bustillo afirma que la progresión del Renacimiento al Barroco no es interpretada por Wölfflin como una evolución en el sentido de progreso o decadencia sino la oposición a dos formas de visión, dos soluciones fundamentalmente distintas, cada una realizada en su propio orden. La revaluación del Barroco hecha por el alemán es uno de los puntos de partida para el redescubrimiento del estilo en el siglo XX. La idea que el Barroco es la expresión propia de una época es uno

de los pilares en los que se sustentará la discusión acerca del estilo. Los conceptos de Wölfflin rebasaron el campo de la arquitectura y las artes plásticas y llegaron a la literatura. A partir de esta nueva visión, Bustillo señala tres cambios importantes. Primero, se pasó de una actitud peyorativa a una elogiosa; segundo, de una evolución subjetiva general a un conjunto de rasgos específicos y tercero, de un adjetivo sin referente histórico preciso, aún a mediados del siglo XIX, hasta designar la totalidad de la cultura y comprender todas las ramas del arte, ciencias y vida social de la época. (32)

A la cuestión de proyección del barroco desde la perspectiva actual, surgen tres posiciones que comparativamente pretenden rastrearlo y explicarlo. Estas las resume Bustillo de la siguiente manera: “una que enfatiza el referente histórico y sociológico; otra que defiende lo tipológico intemporal como la verdadera esencia generadora; una tercera que busca en la evolución de las formas clave para la comprensión del fenómeno” (41). La primera tiene que ver con la crisis que surge después del Renacimiento y que se gesta a partir de la segunda mitad del siglo XVI. La idea de perfección del universo empieza a revisarse y así el hombre como centro de la creación como expresión sintética del mismo. De allí aparecen grandes contradicciones internas, tales como racionalismo e irracionalismo, misticismo e ilustración, intelectualismo y anti-intelectualismo, de esta manera desaparece el equilibrio alma-cuerpo, espíritu-materia. Uno de los factores más importantes en este cambio es el llamado “giro copernicano” que desplaza a la Tierra como centro del universo y la ubica en la periferia; así la caída del geocentrismo arrastra tras de sí al antropocentrismo. Además de lo anterior, el aporte de Kepler termina de subvertir el orden al incluir la elipse como forma que persiguen los cuerpos celestes en el

espacio. Así, surge un verdadero descentramiento de la mecánica celeste en la cual ya no hay un único punto central alrededor de cual giran las cosas, sino focos que implican pluralidad.

Paralela a los cambios con respecto al estudio de las ciencias naturales, aparece la problemática religiosa. Los movimientos de Reforma y Contrarreforma evidencian un estado de conflicto. Bustillo refiere que la apreciación de este fenómeno depende de la visión de cada crítico; para Hatzfel el Barroco es una búsqueda constante de Dios, del infinito, un anhelo de explicar el misterio de la vida a través de la armonía entre lo terrenal y lo eterno. Para Maravall, la ideología religiosa de la época se manifiesta por la manipulación de los centros de poder, lo que convierte al Barroco en una “cultura dirigida” que utiliza sus técnicas con el fin de “conmover” para manejar a las masas. Esta perspectiva le niega al Barroco cualquier rasgo subversivo, rasgo que un autor como Severo Sarduy considera fundamental. De todas maneras, como sugiere Bustillo, “los conflictos que sufre la Iglesia agrietan las “verdades absolutas” que ofrecía la teología medieval y el hombre no sólo se hace cada vez más consciente de sus propias limitaciones sino que no puede acogerse ya sin reservas a la idea de un Dios compensador y a otro mundo más allá de éste que explique, justifique, premie y castigue, que otorgue un sentido al tránsito terrenal” (43,44).

La idea de arte como mimesis comienza a cuestionarse puesto que cada individualidad percibe al mundo de manera diferente. La forma artística no copia la

naturaleza, sino que crea. Así elabora sus propias leyes con base en lo subjetivo y lo cambiante (44). El artista, entonces, adquiere una conciencia sobre el proceso de la creación. La forma artística no está prefigurada en el objeto y el artista no se reduce a sintetizar lo que lo proporciona la naturaleza. De la misma manera, se dice que los “valores del mundo como voluntad” adquieren mayor valor sobre los “valores del mundo como representación”, de allí que se conceda una supremacía del Ethos sobre el Logos (45). Este cambio sucede en la medida que la apreciación del lenguaje cambia, según Bustillo:

Vale la pena también anotar que, según Michel Foucault, en el siglo XVII desaparece la identificación mundo-lenguaje que había privado hasta el siglo XVI, y “las palabras y las cosas van a separarse”. Se habría producido entonces una discontinuidad, al anularse el principio de semejanzas, y lo que quedó fue los juegos de ilusión. Ello explicaría que ése fuera el tiempo privilegiado del *trompe-l'œil*, del teatro, de las quimeras, los sueños y las ilusiones, en el que la imaginación suple la dislocación de las semejanzas. (45)

El segundo acercamiento al término barroco tiene que ver con la idea de que existe una atemporalidad esencial que permanece. Ernst Robert Curtius traza una línea que parte de la Edad Media y que busca una unidad cultural original en Occidente, como respuesta a la crisis general posterior a la primera guerra mundial; en esta búsqueda de la

latinidad, Curtius escoge el término Manierismo para designar la constante que permanece a través de tiempo:

Para lograr nuestro propósito, debemos liberar la palabra de toda connotación histórico-artística y ampliar su significado hasta que represente simplemente el denominador común para todas las tendencias literarias que se oponen al clasicismo, ya sean preclásicas, postclásicas o contemporáneas. Es el fenómeno complementario de todos los periodos clásicos. (49)

A su vez, Gustav Hocke, se basa en Curtius para establecer seis épocas manieristas desde el siglo VI a. C. hasta la época contemporánea (49). Aquí aparece una de las tendencias más reconocidas en la discusión acerca del barroco; es decir la contraposición de dos modelos fundamentales que se han alternado a través de la historia, el clasicismo como ejemplo de un mundo ordenado armónico y el barroco (en este caso por terminología de Curtius, manierismo) como muestra de un universo vital, dinámico y cambiante. El representante más destacado de esta tendencia es el español Eugenio D'Ors. Este autor defiende la idea de un barroco intemporal. Para ello, el español se basa en la noción de sistema para establecer la dinámica que enfrenta a las dos polaridades que se repiten a través del tiempo. En su texto *Lo barroco*, D'Ors señala:

¿Conocerá la historia en nuestros días un progreso parecido y paralelo, aunque posterior, al que conoció cuando el Renacimiento, la anatomía? Bien parece que aquí, el conocimiento exterior y superficial empieza a

verse reemplazado, en lo concerniente a ciertos textos y a ciertas cuestiones, por la posibilidad de una observación íntima, profunda, de lo que se oculta tras de aquel. También aquí parece factible el sustituir la enumeración lineal por la clasificación sistemática. “Edades”, “Épocas”, “Siglos”, corresponden en la cronología a las “zonas” y a las “regiones” topográficas. En el tiempo, como en el espacio. Una reflexión ahincada demuestra el existir de *sistemas*, de síntesis eficientes, que juntan elementos distantes y disocian los elementos próximos o contiguos. (67)

El sistema se ha de manifestar a través de la idea de “eón”; así la alternancia de diferentes eones, o esencias intemporales crearía la dinámica de la historia y del arte. D’Ors dice, “No se trata en este momento de creer en la existencia de leyes históricas necesarias o de negar que tal necesidad exista, no aludimos a *leyes*, cuando hablamos de constantes sino a *tipos* (69). El autor recurre al término neoplatónico de eón para sintetizar esa constante que permanece y que conlleva lo esencial en sí misma. Con respecto dice:

Un *eón* para los alejandrinos significaba una categoría, que, a pesar de su carácter metafísico—es decir, a pesar de constituir estrictamente una categoría--, tenía un desarrollo inscrito en el tiempo, tenía una manera de historia.

Las semejanzas y las diferencias que puedan encontrarse entre dicho concepto y las maneras imaginadas por la moderna dialéctica de Hegel y su superación de la antinomia entre lo racional y lo real, no tiene

un lugar propio aquí. Digamos solamente que dicha oposición se encuentra en los “eones” superada. Porque, en el “eón”, lo permanente tiene una historia, la eternidad conoce vicisitudes. Así entre los alejandrinos, los que eran cristianos aplicaban su vocabulario a la teología, afirmando que Cristo es un eón. Por ser verdaderamente Dios el Cristo, posee eternidad, que es un atributo de Dios; pero sin contradecir esta eternidad, que es la suya, está inscrito en la vida terrestre, ha vivido en el tiempo, tiene una historia, una biografía, consignada en los Evangelios. Nada, pues, más adecuado que el término eón. Para la finalidad que intentamos satisfacer; para representar a nuestras ideas-acontecimientos, a nuestras categorías históricas, a nuestras “constantes”, ya ocultas, ya reaparecidas, ya disimuladas de nuevo en el curso de los siglos; a los sistemas en que conjugamos fenómenos lejanos entre sí y discriminamos fenómenos contiguos. (...) Así Goethe en el drama universal, descubre un eón cuando habla de aquel protagonista constante que no es ni una mujer ni una serie de mujeres, sino el *Ewig-weibliche*, el Eterno Femenino. (73)

Eugenio D’Ors considera que el barroco es la constante búsqueda del paraíso perdido, el retorno a lo primigenio. Es un estilo de la dispersión y lo polimorfo; es un eón enfrentado a otro; el ideal imperial o clasicismo, identificado con la civilización. En últimas, el eón barroco enfrentado al eón clásico.

La tercera de las tendencias tiene que ver con las categorías formales que caracterizan al fenómeno manierismo- barroco. De acuerdo con la apreciación de Carmen Bustillo, quien caracteriza con mayor propiedad esta tendencia es el alemán Wölfflin. Este teórico se centra en detectar las transformaciones formales que se suceden tras el Renacimiento. La forma se desarrolla en varios sentidos: “de lo lineal a lo pictórico, de lo superficial a la profundidad, de la forma cerrada a la forma abierta, de la multiplicidad a la unidad, de la claridad a la oscuridad” (56). El problema central del análisis es determinar cuál es la ley que determina los cambios y, ése, sería el problema central de la historia del arte. El trabajo de Wölfflin se propone estudiar el desarrollo de los modos de interpretación y representación sobre los cuales la tanto la idea de realidad como la idea de belleza han cambiado en el proceso. La aproximación del alemán no es la más popular de todas, sin embargo puede ser considerado como el padre de la aproximación formalista, en palabras de Bustillo.

Helmut Hatzfeld elabora una teoría acerca del barroco a partir de un análisis estilístico en el que concluye que es un estilo histórico que surge del renacimiento italiano y se divide en diferentes variantes; se cita de esta manera en el libro de Bustillo:

El Manierismo, que deviene del “alargamiento y distorsión de las grandes formas del último Renacimiento” y cuyas “líneas juguetonas... carecen de inspiración ideológica anterior que les dé un significado”; Barroco “clásico”, de formas “a la vez majestuosas y sobrias dentro de su pomposa ostentación”, que carga de sentido las vacías formas manieristas,

apropiándose de una “armoniosa fusión de fondo y forma”; barroquismo, que sería la exageración de la “línea barroca”, la preferencia del “accidente sobre la sustancia”, paralelo al Rococó, preciosista y de refinada elegancia. En otras palabras, el Manierismo representaría la decadencia del Renacimiento y un momento de transición hacia el Barroco “clásico”, culminación del estilo; el barroquismo y el Rococó, representarían a su vez la decadencia del gran Barroco. (57)

Vale la pena anotar que el debate acerca del Barroco se empezó a dar a partir del siglo XX; desde ese momento muchos teóricos se han dado a la tarea de establecer, ya sea paralelismos, coincidencias, repeticiones o reiteraciones entre el Barroco del los siglos XVI y XVII y la estética surgida después de la primera guerra mundial. Este debate se traslada, por supuesto a Latinoamérica y de allí las teorías que tienden a ubicar la realidad latinoamericana desde una perspectiva barroca. En el siguiente aparte me centraré en la cuestión del barroco en América Latina.

Acercamiento al Barroco en la América Latina

La discusión acerca del Barroco en Latinoamérica está matizada, además del intento de definición de un Barroco propio, por la inclusión del término Neobarroco. Las manifestaciones literarias de América Latina a partir de la segunda mitad del siglo XX han sido vistas no sólo como una muestra de una estética barroca renovada por las singularidades del momento histórico sino como muestra de cierta identidad latinoamericana a través de expresiones propias del subcontinente. Los críticos han

partido de tres posiciones fundamentales con respecto al Barroco continental y su singularidad con respecto al estilo nacido en Europa. Los tres autores tomados como puntos de referencia son José Lezama Lima, Alejo Carpentier y Severo Sarduy. Estos escritores expresan su posición con respecto al Barroco americano y a partir de ellos se han dispuesto tres tendencias más o menos definidas. Además de lo anterior, la discusión acerca del Barroco americano se ha adentrado en la actualidad y vigencia del estilo como muestra de que América Latina produce una literatura al margen de los modelos europeos. Lo anterior conlleva una declaración implícita de independencia estilística que no es ajena a la dicotomía entre modernidad-posmodernidad. La tendencia general es ver al neobarroco como un fenómeno si no marginal con respecto al proyecto moderno, sí como una lectura diferente del mismo. El debate acerca de si Latinoamérica es moderna o si nunca alcanzó ese estado es uno de los puntos centrales acerca de la definición del Barroco en esas tierras. La delimitación estética e histórica del estilo ha servido como punto de partida en la ruta hacia la tan esquiva identidad latinoamericana. Hacia finales del siglo XX, la crítica ha entrado a ver el fenómeno neobarroco como señal de la crisis del componente de modernidad en el hemisferio y a ver sus manifestaciones como un puente entre una singularidad subcontinental y la inequívoca indicación de una actitud posmoderna.

Con respecto a la preocupación por el fenómeno Barroco en la América Latina, Carlos Rincón señala que la mirada tiene un matiz de descentramiento, en cuanto se introduce la variable mexicana del barroco con respecto del europeo.

Como parte de sus preocupaciones por la genealogía de las conceptualizaciones de la cultura y la literatura latinoamericanas, en una comunicación aún inédita al simposio *Synkeretismus in der Bielden Kunst Lateinamerikasi*, Dietrich Briesmeister llamaba en 1993 la atención sobre un hecho relevante, que no deja de causar asombro. Las discusiones recientes y actuales sobre el Barroco en América Latina, ese objeto del deseo doblemente construido, alcanzan intensidades comparables, y hasta tal vez mayores, a las de los célebres debates a propósito del tema en Europa y, sobre todo, en Alemania, entre finales de la Primera Guerra Mundial y la crisis de 1929-32.

¿Por qué “doblemente construido”? En primer lugar, como concepto morfológico unificador construido retrospectivamente en Europa central a finales del siglo XIX, y reactivado y redefinido después de la Primera Guerra Mundial sin poner en tela de juicio los presupuestos románticos que lo habían posibilitado, el Barroco fue objeto de una reapropiación iberoamericana también redefinitoria en plena Segunda Guerra, es decir, bajo condiciones culturales e históricas por completo diferentes a las actuales o a las que sellaron inicialmente el concepto (147-148).

El segundo componente de la construcción del concepto, según Rincón, tiene que ver con que el concepto de Barroco “al que hoy se descifra en términos del bosquejo de otro modo de ser moderno anterior a las reformas borbonas en las Indias, sirvió en el

momento de su traslado a suelo iberoamericano para descifrar como categoría estilística, analítica e interpretativa y, en términos de búsqueda de << expresión>> e << identidad>>, un complejísimo proceso”(148). Tal proceso tiene que ver con la relectura de la formación de las naciones del hemisferio para retomar la línea histórica que se había roto a partir de la mirada de los fundadores republicanos y su ideología liberal. A partir de esta reapropiación de lo que hace parte inequívoca de esa continuidad histórica e historiográfica, el intento es poder ubicar las manifestaciones criollas y vernáculas dentro del proceso de consolidación de las naciones del continente. Así, la participación indígena y de los esclavos africanos se desarrolla en un complejo proceso de apropiaciones y traslados, desplazamientos y transformaciones que se comienza a tomar en cuenta como una parte importante del discurso americanista en términos de mestizaje.

¿Será este concepto de mestizaje componente fundamental en la fuerte presencia del Barroco en América Latina? Muchos autores así lo afirman. Carmen Bustillo llama la atención sobre ello y dice que la estética del Barroco se arraiga con gran fuerza en el continente y se mantiene a lo largo del siglo XVIII, incluso hay autores como Méndez Placarte que dicen que la influencia de Góngora rige durante todo el siglo XIX (67). Las causas para este arraigamiento tendrían que ver con una articulación del espíritu barroco y las artes indígenas precolombinas (68). Sobre este punto vale la pena resaltar la idea que ha tratado de esclarecerse con respecto a la entrada de Europa, y principalmente España, a la América Latina. La percepción general es que la Conquista significa una ruptura, un encuentro-desencuentro entre dos mundos que no tenían nada en común. Sin embargo, Bustillo llama la atención sobre aspectos que pueden establecer si no

similitudes entre los espíritus español e indígenas, sí cierto tipo de afinidad que permitiría el fluir de la expresión barroca en las nuevas sociedades que permeó y ayudó a configurar. Así, la sobriedad y racionalismo incaico y la textura complicada, arabesca y meridional azteca y maya son dos tendencias que según Luis Alberto Sánchez predominan en las culturas indígenas a la llegada de los españoles. Bustillo utiliza las palabras de Sánchez para decir que lo barroco estaba en el meollo de la conducta indígena de aquellas civilizaciones más evolucionadas estéticamente y religiosamente como los mayas zapotecas y chimúes y menos desarrolladas en las castrenses y administrativamente como los chibchas y quechuas y en las errantes como los sioux, apaches, mapuches (68).

La idea de ver al Barroco como manifestación en la que el decorativismo es la base de su estética es un poco aventurada; sin embargo, según Bustillo, tener en cuenta esta perspectiva ayuda a entender su influencia sobre la disposición y organización del espacio en cuanto a visión de mundo. Esta visión de mundo puede esclarecer posibles analogías entre el Barroco y las culturas indígenas americanas como la señalada por Roggiano con respecto al barroco indígena donde prevalece lo intuitivo y lo mágico. En la mentalidad aborígen se presenta el pensamiento mítico en el que se persigue hacer visible lo invisible, de allí que no se persiga reproducir la apariencia de las cosas y recurre con frecuencia a un idioma de signos y símbolos; el Barroco llega al mismo juego entre realidad y apariencia por otros caminos (68-69). La concepción de la historia como fatalidad sería una de las características de la sensibilidad indígena, uno de esos ejemplos es señalado por Octavio Paz en sus reflexiones acerca de la conquista de México con

respecto a que la derrota de los aztecas fue en realidad un suicidio debido a la tragedias de las luchas internas y el advenimiento de los españoles fue visto como una serie de signos y profecías que anunciaban el fin de una era cósmica (69). La idea de fatalismo indígena es totalmente ajena a la idea de progreso occidentalista; hay un “pesimismo vital en el que la vida –mero sueño y engaño- se nutre permanentemente de la muerte”(69). Asimismo el carácter melancólico del indio se mezcla con el tema del absoluto desencanto y la fragilidad de la vida. De esta manera, las singularidades de la cosmovisión indígena van a ser un ingrediente fundamental en el proceso de consolidación expresiva del continente en la medida que tal elemento habría de permear la sociedad en el proceso de mestizaje y la aparición de la clase criolla.

Otra razón importante para el fácil arraigo del Barroco en el subcontinente es la misma estructura política establecida a través de los virreinos, fundados en zonas donde se encontraba la más alta civilización indígena. En estas sedes políticas se da un ambiente de contradicción puesto que siendo establecidas para crear una extensión de la metrópoli en América, los intereses particulares primaron y dieron paso a la consolidación de identidades locales. De la misma manera, España también sufría la contradicción en su interior puesto que la Conquista de América era una empresa renacentista, estaba dirigida por individuos medievales (72). La noción de contradicción es fundamental, para Bustillo, puesto que configura una clave para el desciframiento de Latinoamérica desde la Conquista hasta el presente. Sumado a las particularidades idiosincráticas de los diferentes grupos indígenas latinoamericanos, España misma se encontraba en contradicción con Europa al haber dado la espalda a la modernidad; la decisión de

escoger entre ciencia y religión se ha dado en llamar el *atraso* de España. Esta actitud promovió el cierre ante la posibilidad de un pensamiento crítico en cuanto a lo filosófico y lo religioso. Esto produce en América un sistema cerrado orientado a combatir la modernidad (73). Por otra parte, Bustillo señala que hay que tener en cuenta que el Barroco traído por España contenía un fuerte ingrediente de mestizaje árabe que le agrega complejidad en su trasplante a América.

El Barroco de Indias se produce como un estilo diferenciado, como lo señala Lezama Lima en *La expresión americana*:

De las modalidades que pudiéramos señalar en un barroco europeo, acumulación sin tensión y asimetría sin plutonismo, derivadas de una manera de acercarse al barroco sin olvidar el gótico y de aquella definición tajante de Worringer; el barroco es un gótico degenerado. Nuestra apreciación del barroco americano estará destinada a precisar: Primero, hay una tensión en el barroco; segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica; tercero, no es un estilo degenerescente, sino plenario, que en España y en la América española representa adquisiciones de lenguaje, tal vez únicas en el mundo, muebles para la vivienda, formas de vida y de curiosidad, misticismo que se ciñe a nuevos módulos para la plegaria, maneras del saboreo y del tratamiento de los manjares, que exhalan un vivir completo, refinado y misterioso,

teocrático y ensimismado, errante en la forma y arraigadísimo en sus esencias (47).

Según Carmen Bustillo, aunque la ausencia de tensión en el Barroco de Europa es un punto a discutir, la originalidad del Barroco americano resaltada por Lezama Lima estaría en la voluptuosidad y el vitalismo auténticos puesto que existe una misteriosa correspondencia que hace que los excesos sean vividos y no inventados racionalmente, sumado esto a una experiencia de lo mágico. Esto enriquecería la estética venida de fuera unido a un origen de inocencia y un afán de recomenzar, aspecto que no tenía el Barroco europeo (80). Así mismo, dice que no hay duda de que los elementos mestizos introdujeron una serie de temáticas y rasgos específicos en los que se incorporan las singularidades aportadas por lo indígena y lo negro. Pero, lo más evidente es la expresión de la dualidad y la contradicción: “el juego de oposiciones, la coexistencia de contrarios; la imagen del espejo que <<hace de un cuerpo un simulacro de reflejos>>, del retrato <<con su tránsito de lo real a lo irreal y viceversa, sin que se acierte a saber en dónde está la verdadera realidad>> (80). De igual importancia es que en el Barroco de Indias se acentúa la estética del silencio, del enigma, de lo elíptico, de lo que no se puede decir, pero las características más relevantes del Barroco americano son la contradicción y la elipsis.

Neobarroco

La reflexión acerca de un Barroco contemporáneo y por ende de la presencia de un Neobarroco latinoamericano no se separa de la discusión acerca de ser el producto de

una constante histórica. Además de lo anterior, en la discusión acerca del Neobarroco en la contemporaneidad del subcontinente se debe tener en cuenta que el fenómeno de la, si se puede llamar así, reaparición de ciertos modelos estéticos se da en un momento en el que todo el proyecto de la Modernidad ha entrado en crisis. Estos dos aspectos son de capital importancia en la comprensión del Neobarroco en Latinoamérica. En el siglo XX, como se anotó anteriormente, el redescubrimiento del Barroco se dio como respuesta a la inquietud acerca del origen mismo de Latinoamérica y su singularidad con respecto a la metrópoli. El encontrar una identidad latinoamericana fue para la crítica una tarea que habría de abarcar varias décadas. Si la ansiada identidad latinoamericana se ha conseguido o, por lo menos, se ha llegado siquiera a definir está en discusión todavía; sin embargo, las reflexiones acerca de la producción estética literaria del entorno han sido fructíferas en el sentido de que dicha reflexión ha aportado riqueza a la discusión sobre una literatura que produjo grandes obras en el pasado siglo.

Samuel Arriarán señala en su libro *Barroco y neobarroco en América Latina* que

En la sociedad contemporánea parecen darse los rasgos formales típicos del barroco del siglo XVII (ornamentación, exceso, sobrecarga). También hoy se descubre un desbordamiento del logos y una ruptura con la función del lenguaje denotativo, instrumental. Según algunos autores, el barroco y el neobarroco tienen en común un lenguaje del derroche, el despilfarro como reacción al utilitarismo y el ahorro propio de la sociedad capitalista. También es evidente que hay una situación creciente de

inestabilidad institucional. Las instituciones no terminan de cuajar. Y las viejas instituciones resultan caducas e insuficientes para resolver el desempleo, la miseria, el desarrollo urbano, etc. En lo cultural se mezclan símbolos de diferentes culturas. (99)

La reaparición de un modelo estético en la contemporaneidad no deja de ser interesante, pero como se señaló anteriormente, el acercamiento al concepto de Neobarroco tiene un importante componente histórico. En aras de una comprensión suficientemente clara, hay que retomar la aparición del Neobarroco a partir de los críticos que han definido el Barroco americano; es decir, la reaparición del Barroco en el siglo XX, o por lo menos su redefinición no está al margen de la producción literaria de tal siglo. Las tres principales autoridades al respecto, quienes son Lezama Lima, Sarduy y Carpentier, toman al Barroco, no como un estilo producido en tiempos pasados, sino como una presencia viva generadora de literatura. Es decir, la reflexión sobre el Barroco hecha por estos autores incluye al Neobarroco. Por lo tanto, es necesario retomar sus ideas para entender cómo se concibe el término. Sumado a esto, hay que tener en cuenta que el Neobarroco está inmerso en el debate acerca de la posmodernidad; es así que en el presente trabajo se tomarán los conceptos expresados por Omar Calabrese en su texto *Neo-Baroque* para ampliar dicho concepto. La parte final de esta aproximación se basará en el libro *El pliegue. Leibniz y el Barroco* de Guilles Deleuze el cual, a propósito del concepto de pliegue, sirve como idea central en análisis que se desarrollará en los capítulos siguientes.

Acerca de la cuestión acerca de por qué se da el auge del Barroco y el Neobarroco en América Latina, Gustavo Guerrero dice

¿Cuál es el origen de semejante boga terminológica?

Indudablemente, los factores a que podemos atribuirle son numerosos y de muy diversa índole. Como lo ha demostrado Emilio Carrilla, existen ya algunos precedentes, en la primera mitad del siglo, vinculados al movimiento de rehabilitación de Góngora entre los poetas de la generación del veintisiete. Sin embargo, el fenómeno no parece cobrar una verdadera amplitud sino a partir de los años sesenta y como respuesta a las necesidades de hallar un nuevo paradigma interpretativo que pudiese hacer frente a las innovaciones técnicas de la ficción narrativa en aquel periodo del *boom*. En cierto modo, el <<barroco>> y el <<neobarroco>> vinieron a llenar, en el plano formal, el vacío dejado en el campo temático por el desgaste de los esquemas basados en los supuestos del <<realismo mágico>> o de <<lo real maravilloso>> (12).

En la perspectiva expuesta por Guerrero, además de la innegable importancia de los estudios acerca del *boom*, se presentó otro fenómeno que confluyó con el anterior; este es la renovación de las investigaciones en torno al siglo XVII apoyadas en el concepto de Barroco, esto generó cierta “moda del Barroco”.

Uno de los autores más citados con respecto a la cuestión del Barroco y su reaparición en forma de Neobarroco es José Lezama Lima. En un acercamiento a la

perspectiva de Lezama Lima, Carlos Rincón anota que el pensamiento de este autor se inscribe dentro de la gran narrativa de la americanidad, de la cubanidad y en un proyecto de cultura como salvación (172). Lezama en su ensayo “La curiosidad barroca” hace un recorrido por las expresiones barrocas a lo largo del continente y se cuestiona, más allá de la exactitud, copia o desviación con respecto a un modelo original, por qué funciona de tal manera. Al respecto dice

Ese americano señor barroco, auténtico primer instalado en lo nuestro, en su granja, canongía, o casa de buen regalo, pobreza que dilata los placeres de la inteligencia, aparece cuando ya se le han alejado del tumulto de la conquista y la parcelación del paisaje colonizador. Es el hombre que viene al mirador, que separa lentamente la arenisca frente al espejo devorador, que se instala cerca de la cascada lunar que se construye en el sueño de propia pertenencia. El lenguaje al disfrutarlo se trenza y multiplica; el saboreo de su vivir se le agolpa y fervoriza. Ese señor americano ha comenzado por disfrutar y saborear, pieza ya bien claveteada, si se le extrae chilla y desentona. Su vivir se ha convertido en una especie de gran oreja sutil, que en la esquina de su muy espaciada sala, desenreda los imbronglios y arremolina las hojas sencillas (48).

Lezama hace énfasis en dos aspectos de las manifestaciones barrocas a través del continente; son dos fuerza generadoras que establecerán las coordenadas para que se produzca la singularidad de la expresividad barroca. Estas dos fuerzas son la tensión y el

plutonismo. La tensión que se puede percibir en las portadas de la catedral de Puno o la Basílica del Rosario en Puebla, los trabajos del indio Kondori o la portada de San Lorenzo de Potosí. La tensión presente en estas expresiones barrocas es, para Lezama, manifestación del plutonismo propio del Barroco americano que “quema los fragmentos y los empuja, ya metamorfoseados hacia su final” (50). Carlos Rincón arguye que Lezama buscó los lineamientos de una doble determinación del Barroco. Por un lado, se refiere en cuanto época en el sentido de la tradición historiográfica europea, en el de la función de representación de identidad en la historiografía que le concede un papel clave dentro del sistema de los espacios temporales de la historia cultural americana (173); es decir, Lezama, según Rincón, pretende liberar al estilo de la usual referencia morfológica recurrente en la crítica del siglo XIX; el continente adquiere así una propia identidad. En este sentido, la imagen logra un lugar preponderante como centro del espacio de la representación a lo largo del continente; la imagen prima sobre el concepto y deja de ser pura presencia (173). Dice Rincón: “La imagen se constituye de ese modo para Lezama Lima, en la vía real para adelantar el conocimiento de los diferentes sectores de la producción simbólica, los dispositivos que organizan la representación” (174). La imagen es el vínculo analógico donde se comunican todos los seres emanados de una Causa Prima. En la poética de Lezama, se experimenta una problemática de la copia; dice Rincón que “Lezama Lima contribuye de manera decisiva al rompimiento con la lógica del binarismo modelo (original)- producto de influencia (epígono)”(175), de esta manera, el valor de un mito normativo desaparece y pierde su valor estético absoluto. La imagen como elemento importante tanto en lo que Lezama Lima reflexiona con respecto al

Barroco, asimismo con respecto a su propia producción poética está cargada de heterogeneidad; se presenta un fenómeno de pluralidad y resemantización; así se sugiere en el texto de Rincón donde se dice que esto se da en los procesos “dolorosos” y de “creación”, de desposeimiento y reapropiación con que una cultura es “asimilada o desasimilada por otra” (175). En este proceso de creación de una propia expresividad, la noción de tensión es muy importante para Lezama puesto que alude a la relación que se establece entre códigos culturales en conflicto.

La idea de plutonismo, mencionada anteriormente, explica la aparición de la proliferación de formas desde lo periférico, desde la decoración. Es una puesta en escena de un significado con una proliferación de significantes que se abalanzan hacia los sentidos. Esta expresividad, señala Rincón, puede ser observada tanto los altares del Maestro de San Francisco en Santafé de Bogotá, en los retablos de la Catedral de México como en la emisión de un concurso por la televisión o el estética del *video-clip* (176).

Una de las voces más escuchadas en la nueva retórica del Barroco en América Latina es la del cubano Alejo Carpentier. Gran parte de la discusión acerca de la identidad latinoamericana acaecida hacia la mitad del siglo XX se desarrolló en torno a la singularidad de América con respecto a Europa y sus modelos; esta discusión tenía matices políticos evidentes en un contexto en el que la situación sociopolítica del continente estaba marcada por la aparición de movimientos de corte marxista y la lucha interna en diversas naciones dejaba entrever la inestabilidad económica, social y política de los diferentes estados. La Revolución cubana se tomó como modelo de cómo los

sectores menos favorecidos en un contexto de injusticia podían tomar control de sus propios destinos; sin tener en cuenta el desarrollo posterior de la situación cubana y toda la controversia suscitada por el mismo, es innegable que Cuba y las voces que provenían de ella resonaban por todo el continente. La precaria situación de las diversas naciones hacía ver esperanzadoramente la consolidación del modelo cubano como salida posible a sus males. La publicación del libro de ensayos *Tientos y diferencias* de Alejo Carpentier en 1964 trajo consigo la reflexión acerca del papel que debería tener la literatura en el proceso de cambio social; dentro de ello, la cuestión de la identidad latinoamericana cobró gran relevancia.

Podría decirse que el discurso desarrollado en aras de definir la identidad latinoamericana se basa en la necesidad de separar al continente de la dependencia ideológica que históricamente se había establecido desde la llegada de los conquistadores. La ruptura que esto implica conlleva el establecimiento de la autonomía de los pueblos del subcontinente no solo en lo referente a lo estético sino también a lo ideológico y político. No es un secreto que gran parte de los exponentes de lo que se llamaría *boom* de la novela latinoamericana o, como otros la llaman, “nueva novela” estuvieran relacionados con movimientos de izquierda o, por lo menos, simpatizaran con ellos. Es así como la búsqueda de la tan ansiada identidad latinoamericana estuviera ligada a la lucha política. Alejo Carpentier fue una de las figuras que más se destacó en este proceso; una parte importante de sus ensayos tiene que ver con el papel que debe jugar la literatura en la construcción de una Latinoamérica liberada de las cargas coloniales no sólo con

respecto a los modelos artísticos sino redimida de subordinación ejercida desde la metrópoli.

Al respecto, Carlos Rincón dice que, principalmente, desde la aparición de la recopilación de ensayos *Tientos y diferencias* de alejo Carpentier en el año de 1964 se estableció una metanarrativa de autoposición retórica de lo Barroco; este discurso surge como búsqueda de una autoafirmación y fue concebida en términos macroestructurales de identidad esencial y en relación con un centro metropolitano que establecía controles y jerarquizaciones de centro y periferia además de criterios estético-clasificatorios (191). Así, la cuestión de la diferenciación entre el Barroco de Indias y los Barrocos europeos pasó a un segundo plano y el discurso americanista comenzó a ver al Barroco como un substrato esencial de la cultura latinoamericana. Esta expresión auténtica se manifestaba a través de la naturaleza misma, en lo telúrico en la herencia de lo precolombino, en el mestizaje racial y cultural o en la necesidad del novelista de nombrar las cosas (191). Por tal motivo, la discusión en torno al Barroco como manifestación de un momento histórico determinado dio un giro hacia la definición de una esencia atemporal que a través de la metamorfosis se convirtió en algo permanente, inherente al ser latinoamericano.

Carpentier es quizás quien más se comprometió con establecimiento de la idea de la América Barroca. En su ensayo “Problemática de la actual novela latinoamericana” dice:

Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices, hasta la mejor novelística actual de

América, pasándose por las catedrales y monasterios coloniales de nuestro continente. Hasta el amor físico se hace barroco en la encrespada obscenidad del *guaco* peruano. No temamos, pues, el barroquismo en el estilo, en la visión de los contextos, en la visión de figura humana enlazada por las enredaderas del verbo y de lo tónico, metida en el increíble concierto angélico de cierta capilla (blanco, oro, vegetación, revesados, contrapuntos inauditos, derrota de lo pitagórico) que puede verse en Puebla de México, o de un desconcertante, enigmático árbol de la vida, florecido de imágenes y de símbolos, en Oaxaca. No temamos al barroquismo, arte nuestro, nacido de árboles, de leños, de retablos y de altares, de tallas decadentes y retratos caligráficos y hasta neoclasicismos tardíos; barroquismo creado por la necesidad de *nombrar las cosas*, aunque con ello nos alejamos de las técnicas en boga: las del *nouveau roman* francés, por ejemplo, que es, si se mira bien, pasándose de lo grande a lo menudo, cerrando el foco en vez de abrirlo, un intento de búsqueda de contextos dentro del objeto, del tenedor, del cuchillo, del pan, de lo cotidiano y de lo palpable, del mueble al parecer ausente por lo tanto que se la ha visto, aunque tan presente que, como en una comedia de Ionesco, acabe por determinar el espacio vital del hombre que lo adquirió para valerse del. El legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco (27-28).

El giro que toma la reflexión acerca del Barroco, como se mencionó anteriormente, deja de lado la cuestión del estilo en un momento histórico específico para centrarse en el establecimiento del mismo como expresión de una identidad suprahistórica. De la noción barroca de Wölfflin quien veía al surgimiento del estilo como producto del agotamiento del Renacimiento, consecuencia de las vicisitudes y cambios propios de una determinada época, Carpentier se acerca a los postulados de Eugenio D'Ors para señalar que el Barroco tiene una dimensión atemporal que es inherente a la realidad propia de América. En su ensayo “Lo barroco y lo real maravilloso”, el cubano dice

También se ha tratado de definir el barroco como un estilo, se le ha querido encerrar en un ámbito determinado, en el ámbito de un estilo. Eugenio D'Ors, que no siempre me convence enteramente con sus teorías artísticas, pero que indudablemente es algunos de sus ensayos es de una penetración extraordinaria, nos dice en un ensayo famoso que en realidad lo que hay que ver en el barroco es una suerte de pulsión creadora, que vuelve cíclicamente a través de toda la historia en las manifestaciones del arte, tanto literarias, como plásticas, arquitectónicas, o musicales; y nos da una imagen muy acertada cuando dice que hay un espíritu barroco, como existe un espíritu imperial. (...) Hay un eterno retorno del barroquismo a través de los tiempos en las manifestaciones del arte; y ese barroquismo, lejos de significar decadencia, ha marcado a veces la culminación, la

máxima expresión, el momento de mayor riqueza, de una civilización determinada (109).

La necesidad de establecer al Barroco como una esencia que va más allá del marco fijado por la metrópoli cumple una función liberadora puesto que ese Barroco americano se despoja de la dependencia externa y funciona dentro de la dinámica propia del continente. Tomando en cuenta lo mencionado anteriormente, Carpentier define al estilo como el legítimo del novelista latinoamericano; es el Barroco, entonces, la verdadera expresión de los seres que habitan un medio propio, independiente y, si se quiere, soberano, puesto que es el vehículo idóneo para declarar lo singular de un medio que históricamente ha sido dependiente y nombrado desde el exterior. Así, al lograr la independencia de la expresión, la dicotomía centro-periferia se anula porque ya no se trata de la apropiación de un modelo traído por extraños; la inequidad jerárquica se desvanece al equiparar manifestaciones expresivas de igual valor. El Barroco americano es una voz propia surgida en un medio diferente al metropolitano con características singulares y distintivas. La novela latinoamericana, a través del Barroco, alcanza una dimensión épica en la que expresa lo particular de la realidad del continente; como lo dice Carpentier en *“Problemática de la actual de la novela latinoamericana”*: “Para el novelista hay materia dotada de dimensión épica donde hay estratos humanos, distintos y caracterizados, que presentan particularidades anímicas, psicológicas, de acción colectiva, diferenciadas de otros bloques humanos, coterráneos, dotados de la misma nacionalidad”(28). El carácter épico de la novela, en este sentido, tiene mucho que ver con la función social, y política por extensión, que la novela ejerce en las sociedades en

las que surge. El contexto latinoamericano en el que este ensayo se produce está cargado de la tensión de las luchas sociales a lo largo del continente, así, el novelista, la novela y el Barroco expresado a través de ellos son parte importante de un proceso político y social en el establecimiento de una realidad hemisférica novedosa y más justa. Dice Carpentier;

Para ello, *cada cual debe estar en su sitio*. Grandes acontecimientos se avecinan –habría que estar ciego para no verlo, aunque los acontecimientos, favorables, mediatizadores o desfavorables, posibles todos, estuviesen fuera del ángulo de visión de quien no estuviese ciego- y debe colocarse el novelista en la primera fila de espectadores. (...) Ahí en la expresión del hervor de ese plasma humano, está la auténtica materia épica para el novelista nuestro. Bien lo entendieron aquellos que pudieron seguir de cerca el proceso de la Revolución Cubana y comienzan, ahora que ciertas trayectorias se dibujan claramente desde el lugar de alzada al lugar de la parábola cumplida, ahora que ciertos procesos están culminados, ahora que el *agon*, para muchos, ya ha tenido lugar, a escribir novelas que resulten épicas aunque el autor no haya pensado, siquiera, en una épica novelesca o en definir sus características. Para nosotros se ha abierto, en América Latina, la etapa de la novela épica –de un *epos* que ya es y será el nuestro en función de los contextos que nos incumben (29).

La singularidad del medio americano es, en el pensamiento de Alejo Carpentier, el campo propicio para el surgimiento del Barroco y lo Real Maravilloso. En el ensayo “Lo barroco y lo real maravilloso” el autor se plantea la pregunta “¿Y por qué es América Latina la tierra de elección del barroco? Porque toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo. El barroquismo americano se acrece con la criolledad, con el sentido que cobra el hombre americano, sea hijo de blanco venido de Europa, sea hijo de negro africano, sea hijo de indio nacido en el continente (...) La conciencia de ser otra cosa, de ser una cosa nueva, de ser una simbiosis, de ser un criollo; y el espíritu criollo de por sí es un espíritu barroco” (119). Y más adelante: “Nuestro mundo es barroco por la arquitectura –eso no hay ni que demostrarlo-, por el enrevesamiento y la complejidad de su naturaleza y vegetación, por la policromía de cuanto nos circunda, por la pulsión telúrica de los fenómenos a que estamos todavía sometidos” (123).

Como vemos, en las ideas expresadas por Alejo Carpentier, el Barroco americano se convierte no en la repetición de un estilo incorporado a un medio extraño por motivos de la penetración violenta de un poder imperial en las colonias, sino el nacimiento de una expresividad propia en la que la fuerza de sus manifestaciones se da como rasgo natural y necesario en el proceso de consolidación de la identidad latinoamericana. Si recargado o violento es por razón de sí mismo y por la pulsión de un medio que desborda vitalidad, no sólo como vibración de simpatía con una naturaleza agreste y desbordante sino como expresión de la amalgama cultural que es el crisol de la americanidad; de allí que el Barroco sea la voz por excelencia de un continente dinámico y vital que está en camino de crear su propia historia contada por sus habitantes sean estos héroes o testigos.

El tercer autor de relevancia en establecimiento del concepto de Neobarroco en Latinoamérica es Severo Sarduy. Según Carlos Rincón, a él se le debe la labor de divulgación de la cuestión del Barroco tras haberse instalado en París en la década de los sesenta. Además de lo anterior, este debate acerca del Barroco forma parte de, según Rincón, una de las cinco líneas de diagnóstico sobre la crisis de lo moderno, sobre el carácter y los procesos propios de las artes, las culturas y las sociedades contemporáneas (181). Tales líneas de reflexión se establecieron en el inicio del discurso del posmodernismo cuando aún no se había consolidado como “catálogo analítico-descriptivo ni como concepto de época dentro de una concepción antiperiodizadora” (181). Este discurso de diagnóstico, al igual que el de Umberto Eco, tiene como característica encontrar paralelos en diferentes sistemas de significación, incluidas las formas artísticas en las que no habría jerarquizaciones. Sarduy se basa en los conceptos Bajtinianos de carnavalización, polifonía y parodia y las aplica en la elaboración de sus ideas acerca de Barroco y Neobarroco (181). Uno de los aspectos más relevantes en el discurso de Sarduy es la atención que presta a las nociones de simulacro y anamorfosis. El denominador común entre fenómenos procedentes de diversos espacios aparentemente inconexos es la pulsión por la simulación que según Rincón “en el marco de la pulsión de muerte obedecería a un mecanismo de orden biologista, para hacer de lo natural –o normal- algo siempre simulado”(182).

Es una cuestión importante señalar que para Sarduy en la crítica de lo figurado está lo propiamente barroco de la anamorfosis, corresponde al mecanismo de la teatralidad de la simulación puesto que la anamorfosis no es ni imitación ni

metamorfosis, en ella hay un fenómeno de desplazamiento en el que lo representado se muestra como una figuración extraña que varía de acuerdo con la posición del observador. Según Rincón, Sarduy interpreta la anamorfosis en términos de travestismo y por extensión la asimila como forma de ocultación (186). En la anamorfosis el sujeto, sujeto cartesiano llamado por Rincón, no está en el centro de la experiencia visual y está sometido a diversas posibilidades de la organización de lo escópico. Entre el que ve y lo que ve existe una suma de discursos que conforman “la visibilidad en cuanto construcción social”(188). Entre el mundo y la retina está la pantalla de signos constituida por los múltiples discursos (189).

Samuel Arriarán, en *Barroco y Neobarroco en América Latina* señala que Severo Sarduy en “Barroco y Neobarroco” hace una revisión de los principales rasgos del Barroco los cuales se presentan también en el mundo contemporáneo; estos son el artificio, la sustitución, la proliferación, la parodia, la carnavalización y la intertextualidad. Tales técnicas son procedimientos del lenguaje que eluden, suprimen, sustituyen o crean significados (101). Más adelante, cuando hace referencia a los textos de Sarduy *Ensayos generales sobre el barroco*, Arriarán asegura que Sarduy habla de nuevos procedimientos retóricos que serían la simulación, el simulacro, la anamorfosis, el maquillaje, el tatuaje, la elipsis, entre otros (101). El neobarroco sería entonces una nueva situación en la que desaparece el sujeto en cuanto la representación no tiene un referente real sino siempre otra representación. Así, no hay realidad objetiva porque todo es una “ilusión de otra ilusión, un juego de espejos (como *Las Meninas* de Velázquez) y un vacío eterno o un significado sin sentido (como en la teoría de Jaques Lacan)” (101). No

existe un centro sino un espacio infinito, sin totalidades de sentido sino solo fragmentos. En este sentido, Arriarán dice que en la definición de Sarduy se encuentran las principales tesis del posmodernismo. Además de ello, el interés de Sarduy por establecer una epistemología del Neobarroco a partir de la astronomía del siglo XVII (Galileo y Kepler) se encamina a establecer al Neobarroco como una visión del espacio y el tiempo basado en una idea de lo continuo, cercana a la filosofía de Leibniz, y la infinitud, idea de Kepler, sumado a la ambivalencia y confusión de los sentidos, la incertidumbre y la inestabilidad en contraste con la univocidad clásica (102).

Así, asegura Arriarán, en Sarduy no es posible hablar de verdad sino solo de una representación hábil de argumentos con fines de persuasión. Esta epistemología del neobarroco no se basa en la presentación de métodos científicos sino de interpretaciones argumentadas para señalar la subversión y la desintegración de una imagen coherente del universo (102). Otra cosa que es importante resaltar es que existe una analogía coherente entre ella y los hechos del mundo físico natural y los del mundo social, basta referir los principios de incertidumbre la teoría del caos enunciadas por académicos de las ciencias y los estudios sociales; esta cercanía señala Arriarán es mencionada por Immanuel Wallertsein como la posibilidad de una nueva epistemología (102). El derroche y la dilapidación es una reacción a la dominación de lo vivo por lo inanimado, esto se da en función del placer, como actividad lúdica como función de reproducción y trasgresión de lo útil. Así, lo artificial y lo cultural es el erotismo que se manifiesta como el juego con el objeto perdido (102). En este orden de ideas, Arriarán dice que en la definición de Neobarroco de Sarduy no hay oposición entre lo natural y la racionalidad a diferencia de

la corriente posmodernista fundamentada en Heidegger y Nietzsche de corte eminentemente racional. A Sarduy “le preocupa sobre todo la trasgresión del orden burgués capitalista, el orden de un tipo de lenguaje univocista; como lo dice el mismo Sarduy en *ensayos generales sobre el Barroco*

Ser Barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación. Malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función del placer – y no, como en el uso doméstico, en función de información es un atentado al buen sentido, moralista y “natural”—como el círculo de Galileo— en que se basa toda la ideología del consumo y de la acumulación. El barroco subvierte el orden supuestamente normal de las cosas, como la elipse, —ese suplemento de valor— subvierte y deforma el trazo, que la tradición idealista supone perfecto entre todos, del círculo.

(209)

Para Samuel Arriarán, el valor de Sarduy con respecto a la trasgresión en lo simbólico radica en que el poder capitalista se basa en la imposición de determinados símbolos que aseguran la permanencia y perpetuidad de las estructuras de poder; de esta manera, el Neobarroco puede ser liberador y constituirse en una forma de expresión alternativa y subversiva en cuanto que se constituye en base a una epistemología

alternativa de la modernidad, o más bien, en una modernidad no capitalista y es una propuesta pensada desde la realidad latinoamericana (104).

En su libro *La estrategia neobarroca*, Gustavo Guerrero hace una distinción entre los términos Barroco y Neobarroco con respecto a las discusiones que se han dado al respecto:

Es sobre la base de esta reformulación conceptual que nuestra segunda interpretación establecerá la diferencia entre los dos términos: “Barroco y Neobarroco”. El primero, de acuerdo con la acepción adoptada, designará, de ambos lados del Atlántico, la poética del periodo histórico, mientras que el segundo, de nueva acuñación, traducirá la recuperación funcional de algunos aspectos de esa poética en la novelística hispanoamericana actual. Tal es, *grosso modo*, la distinción introducida por Sarduy en un ensayo intitulado “El Barroco y el Neobarroco” que fue publicado en 1972 dentro del volumen colectivo *América Latina en su literatura*. (19-20)

Además de la distinción entre los términos Barroco y Neobarroco, importantes para la delimitación de los objetos analizados a partir de esta perspectiva, Guerrero asegura que Sarduy traza las líneas generales del concepto de Neobarroco en el contexto de la novelística latinoamericana. A diferencia de Carpentier y D’Ors quienes consideran al Barroco como un *eón* “enlazado con la celebración de la naturaleza” (20), para Sarduy

es la apoteosis del artificio, la ironía y la irrisión de la naturaleza. El signo distintivo de la estrategia barroca en Sarduy, según Guerrero:

Esta tendencia, signo distintivo de la estética barroca después del conocido estudio del crítico suizo, será examinada a través de tres mecanismos lingüísticos que se fundan en la dicotomía saussiriana significante/significado: la “substitución” —reemplazo de un significante por otro que, dentro del contexto, asume metafóricamente el significado del significante desplazado—; la “proliferación” —obliteración del significante de un significado dado substituido por una “cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo al significante ausente, trazando una órbita alrededor de él, órbita de cuya lectura —que llamaríamos lectura radial— podemos inferirlo”; y, finalmente, la “condensación” —intercambio entre los elementos de dos de los términos de una cadena significativa, “choque y condensación de los que surge un tercer término que resume semánticamente los dos primeros” (20-21).

El planteamiento de estas tres etapas en la construcción de la cadena de significantes en el Neobarroco es el rasgo más distintivo de la poética de Severo Sarduy; todo ello corresponde a la idea general de derroche del lenguaje en función del placer del mismo. La expansión de diversos significantes a partir de un significante inicial que se desvanece a través del texto contribuye a la deformación propia de la anamorfosis; de la

misma manera, estos significantes que se reproducen progresivamente crean el efecto de simulacro a través de la obra. Indudablemente, hay una marcada trasgresión del lenguaje en cuanto a su función primaria de comunicación directa para convertirse en un vehículo de expresividad que se reproduce a sí mismo en la medida que un nuevo significante aparece y se aleja cada vez más del referente inicial. Así, la literatura se establece a partir de una función de segundo grado en la medida que lo representado no corresponde a la representación de un referente inicial claro, sino que, a través de la mediación de otra representación, el texto es una duplicidad, o multiplicidad, constante que crea una realidad simulada que se valora a sí misma en el proceso de duplicamiento en un proceso en lo que lo importante es la desviación del referente inicial y no el referente inicial mismo.

Neobarroco y posmodernidad

Con respecto a los objetos culturales en general puede aplicarse un principio similar; aunque este trabajo se centra principalmente en fenómenos narrativos, ya sea la novela, el cuento o el filme, otras manifestaciones artísticas o culturales pueden ser analizadas desde la misma perspectiva. Es más, gran parte de la crítica actual ha dejado de lado a la literatura misma como materia de estudio para abrir sus horizontes hacia cualquier manifestación cultural, no importa su procedencia o prestigio (digo prestigio en términos de la crítica tradicional). La discusión acerca del Neobarroco ha cruzado las fronteras de lo literario hasta alcanzar espacios que antes no eran considerados relevantes. En este sentido, la crítica ha apuntado su atención hacia productos no necesariamente

literarios sino artísticos en general o tan siquiera expresivos; la relevancia misma de lo considerado artístico se ha ampliado hasta abarcar expresiones no consideradas anteriormente como artísticas. Todo ello hace parte de una discusión que no está al margen de la nuestra; es más, están emparentadas de manera primordial. Es decir, la discusión acerca de la existencia de algo llamado Neobarroco no está desligada de la discusión acerca de la posmodernidad.

En este sentido, Omar Calabrese ha escrito un libro titulado *Neo-Beroque* en el que se establecen los principios para analizar un Neobarroco que abarca casi todas las manifestaciones contemporáneas de la cultura. El texto de Calabrese es un intento por acercarse de manera analítica a objetos culturales de diverso origen que confluyen en la arena de lo contemporáneo para establecer los rasgos comunes que tales objetos comparten no importa el origen de su producción; Calabrese dice:

There are some curious people at large in today's cultural world. People who have no fear of committing *lese majesté* when they consider whether a link might exist between the most recent scientific discovery involving cardiac fibrillation and an American soap opera. People who imagine a strange connection between a sophisticated avant-garde novel and a common children's comic strip. People who see a relationship between a futuristic mathematical hypothesis and the characters in a popular film.

My intention in writing this book is to become a member of that group. The nature of what I hope to do is effectively the same: to search for signs of the existence of a contemporary “taste” that links the most disparate objects, from science to mass communications, from art to everyday habits. (xi)

Este “gusto” que permea todas las manifestaciones dispares de la cultura es llamado por Calabrese Neo-barroco. El término no es usado como un retorno al estilo predominante en un momento histórico específico ni como la suma de la producción estética de la contemporaneidad. En la perspectiva de Calabrese, Neobarroco es simplemente un “espíritu de la época” que impregna muchos de los fenómenos culturales de hoy en todos los campos del conocimiento haciéndolos familiares los unos a los otros y distinguiéndolos de otros fenómenos culturales de un mayor o menor pasado reciente (xii). Dentro de estos fenómenos podemos mencionar las teorías científicas de la catástrofe, del caos y la complejidad, de las cuerdas vibrantes, de las estructuras disipativas, los fractales entre otras, las que se pueden asociar con ciertas formas de arte, literatura, filosofía y productos de consumo masivo, así como productos culturales. No es que exista, según Calabrese, un vínculo directo entre ellos sino que el motivo detrás de ellos es el mismo y ese motivo ha asumido una forma específica en cada campo intelectual (xii).

El autor asegura que el Neo-barroco consiste en una búsqueda y valorización de formas que muestran una pérdida de totalidad, unicidad y sistema en favor de la

inestabilidad, la polidimensionalidad y el cambio (xii). La pregunta que surge es cómo identificar los rasgos que conectan tales diferentes fenómenos. Si las similitudes pueden ser notadas entre fenómenos aparentemente muy distantes, esto quiere decir que “algo hay detrás de ellas”, una forma subyacente que permite la comparación y la conexión, una organización abstracta de los fenómenos que gobierna su sistema interno de relaciones (xii). El libro de Calabrese busca entonces identificar el gusto de nuestra época así como ilustrarlo metodológicamente; para ello divide su libro en capítulos que refieren un concepto formal del Neo-barroco así como una expresión científica; es decir, cada concepto es análogo a una teoría que entra en juego con él. Los nueve rasgos que definen la cultura neobarroca son: Ritmo y repetición, Límite y exceso, detalle y fragmento, Inestabilidad y metamorfosis, Desorden y caos, El nudo y el laberinto, complejidad, Lo aproximado y lo inexpresable y Distorsión y perversión.

¿Pero, si estas manifestaciones son una demostración rampante de la contemporaneidad por qué no denominarlas posmodernas? Para Calabrese, se ha abusado del término posmoderno como lugar común en el que se almacena cualquier tendencia contemporánea. El término ha perdido su significado original y se ha convertido en un “slogan” para diversas operaciones creativas y por extensión es equívoco y genérico. Su origen está relacionado a tres contextos culturales determinados que no están muy relacionados entre sí. El primero tiene que ver con expresiones literarias y cinematográficas que, al rededor de la década de 1960, no se basaban en la experimentación sino en la reelaboración, el pastiche y la desconstrucción de una herencia inmediatamente precedente fuera esta literaria o fílmica (12). El segundo

contexto es filosófico y se relaciona con el trabajo de Lyotard *La condición posmoderna* en el que posmoderno refiere a un estado de la cultura después de las transformaciones sufridas en las reglas que gobiernan a la ciencia, la literatura y las artes desde el final del siglo XIX; tales transformaciones se manifiestan a través de la crisis de los “grandes relatos” (13). El tercero está relacionado con la arquitectura y el diseño; en estos campos, posmoderno comienza a tomar una carga ideológica importante puesto que representa la rebeldía frente a los principios de funcionalismo y racionalismo que caracterizaron el movimiento moderno (13).

Calabrese no siente una especial atracción con respecto al término Neobarroco, sin embargo esta palabra resume un significado que el autor pretende darle; para él, muchos fenómenos culturales de importancia de nuestro tiempo se caracterizan por una “forma” interna que recuerda al Barroco. La referencia al Barroco implícita en el término trabaja analógicamente en algunos casos pero no significa una repetición o retorno del Barroco. Para salvar el peligro de la inaceptabilidad de metahistórica que una posición cíclica e idealista conllevaría, Calabrese se basa en Severo Sarduy para definir lo que considera Barroco. En palabras de Calabrese

In order to do this, I should like to draw once more upon one of Sarduy’s intuitions. He defines “baroque” not only, or nor exactly, as a specific period in the history of culture, but as a general attitude and formal quality of those objects in which the attitude is expressed. In this sense, the baroque might be found in any epoch of our civilization.

“Baroque” almost becomes a category of the spirit, in contrast to “classical”. (...) “Baroque” and “classical” would thus no longer be categories of the spirit, but categories of form (of expression or of content). In this sense, any phenomenon would be either classical or baroque, and the same fate would await any age or episteme in which one or the other emerged. This would not exclude the fact that manifestations at any single moment maintain their specificity and difference insofar as they are singular cases (15-16).

Esto lleva a Calabrese a reflexionar acerca de la consideración formal de la relación entre estilo y época hecha por autores como Wölfflin, Focillon y Eugenio D’Ors. Citando a Wölfflin, dice que lo formal estudia el carácter de la concepción artística que ha estado en la base del arte figurativo por muchos siglos. Así, resume el método de Wölfflin de la siguiente manera: primero, cada obra o serie de obras es la compleja y combinada manifestación de ciertas formas abstractas y elementales; segundo, estas formas elementales pueden ser definidas como una lista de oposiciones, puesto que la forma no puede ser percibida por sí misma sino sólo a través de un sistema de diferencias; tercero, así, un estilo se convierte en una manera específica de operación con escogencias hechas entre las polaridades de categorías básicas y, a menudo corresponde a principios individuales, colectivos, epocales, o incluso de coherencia racial. De esta manera, se puede definir un estilo histórico como la totalidad de las maneras en que las escogencias han tomado forma y han sido traducidas a *figuras* durante cierto periodo. Al mismo tiempo existe un estilo *abstracto* que consiste en la lógica de ambas elecciones

combinadas. Tal es el caso de dos estilos que pueden ser simultáneamente históricos y abstractos, como el clasicismo y el barroco (17-18).

Para Calabrese, Henri Focillon cae en el exceso de ser demasiado evolucionista puesto que partiendo de la comparación de un sistema de formas con un sistema biológico, distingue marcadamente entre categorías estilísticas definidas históricamente y los principios con los cuales simbólicamente estamos ligados a ellas. Para Calabrese las famosas etapas evolutivas (etapa experimental, etapa clásica, etapa del refinamiento, etapa barroca) son de hecho *transformaciones morfológicas* válidas dentro de cualquier estilo histórico; de ello se puede deducir que el Barroco histórico tiene un periodo clásico y el Clasicismo posee su etapa barroca. La línea de argumentación de Focillon se basa en la idea de causa y efecto que se manifiesta a través de una predeterminada sucesión de “generación- culminación- perfección- degeneración” (18-19). La otra perspectiva mencionada por Calabrese es la del español Eugenio D’Ors en la que, como se mencionó anteriormente, se asume al Barroco como una categoría del espíritu formada por eónes que se mantienen constantes a través del tiempo y que pueden aparecer en cualquier ubicación geográfica (19).

Las posiciones de autores formalistas como Wölfflin, Focillon y D’Ors, para Calabrese generan el problema de la no resolución de la contradicción entre una concepción abstracta del estilo y su forma artística en una hipotética posición física (20). El único autor quien trata de resolver el problema es Anceschi quien en *The Idea of the Baroque* continua los postulados de Franacastel y Wellek y sugiere que el Barroco debe

ser considerado como un sistema representado por varios componentes formales pero sólo en el sentido de inicio con una descripción *históricamente* determinada. Solo después de haber construido teóricamente y al mismo tiempo históricamente los límites y las características del Barroco se puede extender su función heurística a otros periodos, movimientos y sistemas culturales (20-21). Este principio surge como respuesta a la necesidad de delimitar el fenómeno en cuanto a su existencia histórica; así, según Calabrese, para poder llamar barroco a un fenómeno cultural el procedimiento debe compararlo con el evento históricamente definido aun cuando la comparación sea hecha a través de principios formales; esta es una posibilidad pero no la única; otra puede ser hacer formalismo riguroso evitando tanto la contradicción con el historicismo y la debilidad de sistemas categóricos fortuitos empleados en el uso de la inferencia(21). El procedimiento utilizado por Calabrese es el siguiente: primero, analizar los fenómenos culturales como *textos* independientemente de una búsqueda de explicaciones extra textuales; segundo, identificar cada morfología subyacente del texto articuladas en diferentes niveles de abstracción; tercero, distinguir la identificación de esas morfologías desde los juicios de valor con la que han sido sometidas por culturas diferentes; cuarto, identificar el sistema axiológico de esos juicios de valor; quinto, observar la duración y la dinámica tanto de las morfologías y los juicios de valor que las influyen; y sexto, definir “gusto” o “estilo” como una tendencia a ligar el valor a ciertas morfologías y sus dinámicas, posiblemente por medio de procedimientos valorativos que poseen unas morfología y dinámicas idénticas a esos fenómenos a ser analizados (21).

El pliegue, acercamiento al Barroco; Leibniz visto por Deleuze

Una de las figuras más recientes en el acercamiento al Barroco es el francés Guilles Deleuze; en su libro *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, el autor francés hace una interpretación del pensamiento filosófico de Leibniz como una función presente en la producción del arte a través del tiempo; pero esta aproximación, más allá de ser el establecimiento de una epistemología de la expresión barroca como se observa en el pensamiento de ciertos autores como Severo Sarduy, se presenta como una organización metafísica del universo en la que interactúan diversas fuerzas de manera recíproca en función de una armonía universal. La materia y el espíritu se conectan por medio del pliegue en diferentes instancias en las que lo físico y lo metafísico están conectados por un rasgo del universo, este es el pliegue. A esto Deleuze dice:

El Barroco no remite a una esencia, sino más bien a una función operatoria, a un rasgo. No cesa de hacer pliegues. No inventa la cosa: ya había todos los pliegues procedentes de Oriente, los pliegues griegos, romanos, románticos, góticos, clásicos... pero él curva y recurva los pliegues, los lleva hasta al infinito, pliegue sobre pliegue, pliegue según pliegue. El rasgo del Barroco es el pliegue que va hasta el infinito. En primer lugar, el Barroco diferencia los pliegues según dos direcciones, según dos infinitos, como si el infinito tuviera dos pisos: los repliegues de la materia y los pliegues en el alma. Abajo, la materia es acumulada según un primer género de pliegues, después organizada según un segundo

género, en la medida en que sus partes constituyen órganos “plegados diferentemente y más o menos desarrollados”. (11)

Esta manera de ver al mundo, a través del Barroco, nos plantea desde un principio una ruptura con la manera cartesiana de interpretar al universo puesto que éste se comporta de acuerdo con un orden que tiende a la multiplicidad; la materia y el alma se convierten en categorías esponjosas que se repliegan y bifurcan en los dos planos del cosmos, el físico y el metafísico. Lo múltiple es, así, una organización intrínseca de las cosas por extensión de la disposición general del universo. La diferencia con la visión cartesiana la describe Deleuze de la siguiente manera:

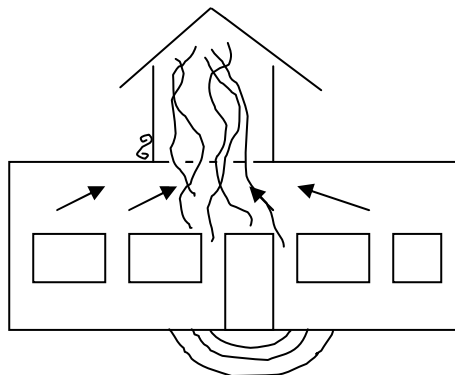
Se dice que un laberinto es múltiple, etimológicamente, porque tiene muchos pliegues. Lo múltiple no sólo es lo que tiene muchas partes, sino lo que está plegado de muchas maneras. A cada piso corresponde precisamente un laberinto: el laberinto continuo de la materia y sus partes, el laberinto del alma y sus predicados. Si Descartes no ha sabido resolverlos es porque ha buscado el secreto del continuo en trayectos rectilíneos, y el de la libertad en una rectitud del alma, ignorando tanto la inclinación del alma como la curvatura de la materia. Se necesita una “criptografía” que, a la vez, enumere la naturaleza y descifre el alma, vea en los repliegues de la materia y lea en los repliegues del alma. (11)

A diferencia del modelo cartesiano en el que el mundo se representa a través de un esquema elaborado a partir de planos perfectamente perpendiculares en los cuales se

puede establecer un punto cualquiera por medio de las coordenadas, Leibniz ofrece un modelo alegórico que incluye tanto lo material como lo relacionado con el alma. En esta “casas barroca” existen dos pisos diferenciados, el primer piso tiene cinco ventanas que representan los cinco sentidos; estos comunican al alma con lo tangible. El segundo piso es completamente cerrado; no hay comunicación con el exterior; es un cuarto oscuro decorado apenas con amplios lienzos diversificados con pliegues, como una “dermis viva”. Los dos niveles están conectados por estrechas hendiduras. Del piso superior cuelgan innumerables cuerdas que llegan al primer piso. Estas cuerdas representan la forma innata del conocimiento, pero, que a solicitud de la materia entran en acción. Así, tenemos un piso superior cerrado, ciego, pero a su vez, resonante que transporta visibles movimientos de abajo y los convierte en sonido arriba. Deleuze afirma: “Se objetará que este texto no expresa el pensamiento de Leibniz, sino el máximo de su posible conciliación con el pensamiento de Locke. No por ello deja de ser una manera de representar lo que Leibniz afirmará siempre: una correspondencia e incluso una comunicación entre los dos pisos, entre los dos laberintos, los repliegues de la materia y los pliegues del alma. (12)

Cuarto cerrado, privado,
decorado con una
pañería de pliegues

Cuartos comunes, con
algunas pequeñas
aberturas: los cinco
sentidos



La materia posee una textura cavernosa, porosa, esponjosa que no es vacía; la materia contiene cavernas que se contienen en otras dentro de las cuales existe en constante fluido. El universo podría ser ejemplificado como un estanque en el que existen diferentes fluidos y ondas. Los cuerpos tienen, entonces, diferentes grados de dureza de acuerdo con los diferentes grados de fluidez. La materia no es inseparable sino que está dividida, al infinito, en pliegues y pliegues cada vez más pequeños que poseen cierta cohesión. El laberinto no es una línea que se compone de infinitos puntos discontinuos sino como una hoja de papel o una pieza de tela que se pliega continuamente. El piso inferior de la “casa” está compuesto por materia orgánica e inorgánica. La segunda se comporta de acuerdo a fuerzas exteriores; la primera lo hace siguiendo las fuerzas que nacen de su interior, como un huevo que se desarrolla desde adentro hasta formar un nuevo ser. La materia está plegada de acuerdo a dos tipos de fuerza; la primera, llamada elástica tiene que ver con lo inorgánico, actúa de afuera hacia adentro; la segunda

llamada plástica tiene que ver con los organismos y actúa desde el interior mismo del ser. La diferencia está en que lo inorgánico no puede reproducirse a sí mismo; una máquina está compuesta de partes que no representan la unidad; por el contrario, los seres vivos están formados de órganos y cada uno de ellos posee en su interior el mismo diseño esencial que vibra en consonancia con el alma.

La curvatura del universo en Leibniz se basa en otras tres nociones fundamentales: La fluidez de la materia, la elasticidad de los cuerpos y el resorte como mecanismo. Aunque la materia no iría en sí misma en línea curva sino en una tangente ideal, “el universos está como comprimido por una fuerza activa que le da a la materia un movimiento curvilíneo o turbulento, según una curva sin tangente en el límite. Y la división infinita de la materia hace que la fuerza compresiva relacione cualquier porción de materia con los ambientes, con las partes circundantes que bañan y penetran a un cuerpo considerado, y determinan en él la curva”(13). Aunque el siguiente ejemplo puede sonar relativista, me parece que puede ilustrar, de alguna manera lo expresado en la anterior cita; si tomamos al Sol como modelo, ¿cuáles serían los límites exactos del mismo? ¿La superficie de gases incandescentes, o tal vez la corona que se observa en un eclipse, o quizás el área donde irradia energía térmica de manera significativa, o el área susceptible a la emanación lumínica y magnética? Sumado a esto, podríamos referirnos a la distorsión espacial que un objeto masivo genera en el espacio, que Einstein definió como gravedad y así sucesivamente. La materia está intrínsecamente relacionada y la delimitación de la misma es muy difícil de establecer con exactitud en términos euclidianos y cartesianos.

Como dice Deleuze:

Al dividirse sin cesar, las partes de la materia forman pequeños torbellinos en un torbellino, y estos otros todavía más pequeños, y otros todavía en los intervalos cóncavos de los torbellinos que se tocan. La materia presenta, pues, una textura infinitamente porosa, esponjosa o cavernosa sin vacío, siempre hay una caverna en la caverna: cada cuerpo, por pequeño que sea, contiene un mundo, en la medida en que está agujereado por pasadizos irregulares, rodeado y penetrado por un fluido cada vez más sutil, el conjunto del universo era semejante a “un estanque de materia en el que hay diferentes flujos y ondas”. (...) Sin duda el error de Descartes, que volveremos a encontrar en dominios diferentes, es haber creído que la distinción real entre las partes entrañaba la separabilidad: un fluido absoluto se define precisamente por la ausencia de coherencias o de cohesión, es decir, la separabilidad de las partes, que de hecho, sólo conviene a una materia abstracta y pasiva. (14)

Basta con recordar los modelos a partir del concepto de fractales de Benoît Mandelbrot que se hallan presentes en los seres vivos y en la naturaleza en general; además de ello, la mecánica cuántica ha descubierto que la materia, a niveles subatómicos tiene una estructura porosa que en su mayor parte es espacio; sumado a ello, teorías novedosas como la de las Cuerdas Vibrantes o como la teoría M nos dicen que la materia en su forma más elemental no está compuesta de partículas sino de cuerdas de

energía que vibran a una frecuencia determinada. Según Leibniz “dos partes de materia realmente distintas pueden ser inseparables, como lo demuestran no sólo la acción de los circundantes que determinan el movimiento curvilíneo de un cuerpo, sino la presión de los circundantes que determinan su dureza (coherencia, cohesión) o la inseparabilidad de sus partes (14). Esta continuidad extrema es referida por Deleuze:

Leibniz lo explica en un texto extraordinario: un cuerpo flexible o elástico todavía tiene partes coherentes que forman un pliegue, de modo que no se separan en partes de partes, sino que más bien se dividen hasta el infinito en pliegues cada vez más pequeños que conservan siempre una cohesión. Así, pues, el laberinto del continuo no es una línea que se disociaría en puntos independientes, como la arena fluida en granos, sino que es como un tejido o una hoja de papel que se divide en pliegues hasta el infinito o se descompone en movimientos curvos, cada uno de los cuales está determinado por el entorno consistente o conspirante. (...) Siempre hay un pliegue en el pliegue, como también hay una caverna en la caverna. La unidad de materia, el más pequeño elemento de laberinto es el pliegue, no el punto, que nunca es una parte, sino una simple extremidad de la línea. (...) El despliegue no es, pues, lo contrario del pliegue, sino que sigue el pliegue hasta otro pliegue. (14)

De esta manera se puede interpretar al mundo tangible; todo está hecho de pliegues, “pliegues de los vientos, de las aguas, del fuego y de la tierra, y pliegues

subterráneos en los filones de la mina (15). Igualmente, por extensión se puede inferir la afinidad de esta correspondencia con la vida, es decir con los seres orgánicos. En este sentido se perciben dos consecuencias; una, “la división de las partes en la materia es inseparable de una descomposición del movimiento curvo. El desarrollo de los organismos se da a partir de la división de un embrión que sufre la “descomposición del movimiento curvo” en la que la división celular es producto de “movimientos morfogenéticos y de la invaginación como plegamiento” (15). En segundo lugar, “la formación del organismo seguiría siendo un misterio improbable o un milagro si la materia se dividiere en incluso hasta el infinito en puntos independientes, pero deviene cada vez más probable y natural cuando se parte de una infinidad de estados intermedios (ya replegados) cada uno de los cuales implica una cohesión, a su nivel, de la misma manera que es improbable formar al azar una palabra con letras separadas, pero es mucho más probable con sílabas o flexiones (15).

Una tercera instancia referida por Deleuze es que el mecanismo de la materia es el resorte. A partir de la idea de que el mundo es infinitamente cavernoso, esto implica que hay un resorte en la materia que explica la división infinita de las partes así como la progresividad en la adquisición y pérdida de movimientos sin dejar de realizar la conservación de la fuerza (15). Dice Deleuze, “La materia-plegue es una materia-tiempo, en la que los fenómenos son como una descarga continua de una “infinidad de arcabuces de viento”. (...) En resumen, en la medida en que plegar no se opone a desplegar, se trata de tensar-destensar, contraer-dilatar, comprimir-explotar (no condensar- enrarecer, que implicaría el vacío (16). Si existe una diferencia entre la manera en que el pliegue ejerce

su influencia entre dos tipos diferentes de materia, los que serían orgánico e inorgánico, esto sucede porque existen dos fuerzas diferentes que actúan sobre cada uno de estos tipos; por un lado tendríamos las fuerzas plásticas que actúan desde el interior del organismo; por otro lado están las fuerzas compresivas o elásticas que actúan desde el exterior de los cuerpos inorgánicos y mecánicos. La diferencia radica en que las fuerzas plásticas desde el interior contribuyen a la conformación y desarrollo del organismo puesto que este organismo tiene una prefiguración; las otras son ejercidas desde afuera, ya sea por fenómenos naturales o mecánicos puesto que la materia inorgánica o la máquina no puede generarse a sí misma, es decir, desde el interior.

Pero, ¿cuál es la necesidad de un segundo piso en la alegoría de la casa barroca? En el primer piso habitan las masas y los organismos y estos últimos poseen almas sensibles diferenciadas de lo inorgánico. Las fuerzas plásticas actúan sobre la parte material de los organismos; realizan una ‘síntesis orgánica’ pero suponen el alma como *unidad de la síntesis*, o como “principio inmaterial de la vida”(21). Entonces se presenta un animismo unido al organicismo visto desde la unidad pura o de la unión, independiente de toda acción causal (21); es decir, los organismos no tendrían el poder causal de plegarse hasta el infinito sin las “almas-unidades” de las que son inseparables; en Leibniz, hay una preexistencia de las almas en las semillas (21). Los seres humanos, venidos desde la semilla original adánica, devienen en seres racionales y adquieren un nivel superior, este es el *espíritu*. El despliegue de esa alma en espíritu es “una elevación, una exaltación: un cambio de teatro, de reino, de meseta, de piso (21). Así, la localización del alma en una parte del cuerpo es una *proyección* de lo alto sobre lo bajo; de esta

manera, aunque hay almas que habitan el piso inferior de la “casa barroca”, algunas de ellas son llamadas a “devenir razonables, así, pues, a cambiar de piso”(22). Lo interesante de esta apreciación es que la necesidad de un piso superior es evidentemente metafísica; así, el segundo piso es interior y no tiene ventanas para influencias exteriores, materiales.

Así, el elemento genético del pliegue, o de una curvatura variable es la inflexión; es el verdadero átomo, el punto elástico (25). Con respecto a esta aseveración, Deleuze se basa en Klee para establecer tres características importantes presentes en el punto de inflexión, aquél donde la tangente toca la curva:

Klee comienza con una sucesión de tres figuras. La primera dibuja la inflexión. La segunda muestra que no hay figura exacta y sin mezcla, como decía Leibniz, que no hay “recta sin curvaturas entremezcladas”, pero tampoco, “curva de una determinada naturaleza finita sin mezcla de cualquier otra, y eso tanto en las partes más pequeñas como en las más grandes”, de modo que “nunca se podrá asignar a cualquier cuerpo una determinada superficie precisa, como podría hacerse si tuviera átomos”. La tercera marca con una sombra el lado convexo, y pone asó de manifiesto la concavidad y su centro de curvatura, que cambian de lado en las dos partes del punto de inflexión. (25)

Por otro lado, el punto de inflexión es una singularidad intrínseca, como lo afirma Bernard Cache; la inflexión “no remite a coordenadas: no está ni arriba ni abajo, ni a la

derecha ni a la izquierda, no es regresión ni progresión” (25); esto corresponde con lo que Leibniz defino como “signo ambiguo”. Dada su característica dinámica, puesto que la inflexión es el punto donde una función pasa de una concavidad a otra, se puede tomar como el puro “*Acontecimiento*” de la línea o del punto, lo Virtual, la idealidad por excelencia (25). Aunque su localización se encuentre a través de los ejes de coordenadas, “de momento no está en el mundo: es el propio Mundo, o más bien su comienzo, decía Klee, “lugar de las cosmogénesis”. Es un acontecimiento en espera del acontecimiento (26). Este acontecimiento puede sufrir tres tipos de transformaciones:

Las primeras son vectoriales, o por simetría, con un plano de reflexión ortogonal o tangente. Actúan según las leyes ópticas, y transforman la inflexión en un punto de rebote, o en ojiva. La ojiva expresa la forma de un móvil que sigue la configuración de las líneas de circulación del fluido, y el rebote, el perfil de un fondo de valle cuando las aguas adoptan la unidad de un solo curso.

Las segundas transformaciones son proyectivas: expresan la proyección, sobre el espacio externo, de espacios internos definidos por “parámetros ocultos” y variables o singularidades de potencial. En este sentido, las transformaciones de Thom remiten a una morfología de lo viviente, y producen los siete acontecimientos elementales: el *pliegue*, la fronda, la cola de golondrina, la mariposa, el ombligo hiperbólico, elíptico, parabólico.

Por último, la inflexión en sí misma es inseparable de una variación infinita o de una curvatura infinitamente variable. Es la curva de Koch, que se obtiene a fuerza de redondear los ángulos según la exigencia barroca, haciéndolos proliferar según la ley de homotecia: pasa por un número infinito de puntos angulosos y no admite tangente en ninguno de esos puntos, envuelve un mundo infinitamente esponjoso o cavernoso, constituye más que una línea y menos que una superficie (la dimensión fractal de Mandelbrot como número fraccionario o irracional, no dimensión, Interdimensión. (...)) Ya no se trata de la posibilidad de determinar un punto anguloso entre otros dos por próximos que estén, sino de la libertad de añadir siempre un rodeo, convirtiendo todo intervalo en el lugar de un nuevo plegamiento (27-28).

De esta manera, a partir de los accidentes que la inflexión puede sufrir, no se irá de punto en punto sino de pliegue en pliegue puesto que la variación de una inflexión cualquiera es el continuo de otra por venir; la transformación de la inflexión no admite simetría ni plano privilegiado de proyección (28). “Deviene turbulenta, y se realiza por retraso, por diferido, más que por prolongamiento o proliferación: en efecto, la línea se repliega en espiral para diferir la inflexión en un movimiento entre cielo y tierra, que se acerca o aleja indefinidamente de un centro de curvatura (28). Pero, la espiral vertical también ejerce sobre la inflexión un efecto trasversal puesto que una turbulencia nunca se produce sola; su modo de actuar es fractal, así, nuevas turbulencias se intercalan entre las primeras (28). Este fenómeno tiene como consecuencia la desaparición del contorno; al

final todo deviene en espuma o crines; “la inflexión misma deviene turbulenta, al mismo tiempo que su variación se abre a la fluctuación, deviene fluctuación” (28).

Lo anterior conlleva a que si la variación es el objeto, la noción de objeto misma cambia y se convierte en funcional. Así, en un acercamiento matemático, basándonos en Leibniz, no se puede buscar una única tangente en un punto único de una curva determinada sino la curva tangente en una infinidad de puntos a una infinidad de curvas (30); de esta manera la curva no es tocada sino tocante; la tangente pierde su carácter de recta y de línea única para convertirse en curva. Entonces, “hay una serie de curvas que no sólo implican parámetros constantes, para cada una y para todas, sino la reducción de las variables a <<una sola y única variabilidad>> de la curva tocante o tangente: el pliegue” (30). En este orden de ideas el objeto ya no sería una forma esencial inamovible sino que entra en la dinámica misma de la función como la declinación o el desplazamiento de una familia de curvas determinadas por ciertos parámetros aunque inseparable de una serie de declinaciones posibles o de una superficie de curvatura variable que el mismo describe (30). Ese objeto es llamado *objetil*; este es un objeto variable sometido a las vicisitudes de la fluctuación de la norma que en la era posterior a la revolución industrial es predominante a una ley determinada. Así, la fluctuación de la norma determina la variación del objeto; esta modulación temporal de los parámetros genera un desarrollo continuo de la forma; como dice Deleuze: “es un objeto manierista y no esencialista: deviene en acontecimiento”(31).

De la misma manera que el objeto cambia de estatus, así ocurre con el sujeto. Se da un cambio en la ubicación de éste puesto que se desplaza al lado cóncavo de la curva: “Partiendo de una rama de la inflexión, determinamos un punto que ya no es el que recorre la inflexión, ni el propio punto de inflexión, sino aquél en el que se encuentran las perpendiculares a las tangentes en un estado de la variación. No es exactamente un punto sino un lugar, un sitio, una posición, un foco lineal, línea que surge de líneas. Se llama *punto de vista* en la medida en que representa la variación o inflexión” (31). Este sujeto que se encuentra en una zona con respecto a la inflexión variable se denomina *superjeto*; entre la variación y el punto de vista hay una relación necesaria, no por la variedad de los puntos de vista sino “porque todo punto de vista es punto de vista sobre una variación” (31). De ello se deduce que el punto de vista no varía con el sujeto sino que es la condición bajo la cual un “eventual sujeto capta una variación (metamorfosis) o algo = x (anamorfosis) (31). Según Deleuze, este perspectivismo de Leibniz que se presenta también en Nietzsche, en James, en Whitehead, no es una variación de la verdad según el sujeto “sino la condición bajo la cual la verdad de una variación se presenta al sujeto. Esa es precisamente la idea misma de la perspectiva barroca” (31). El perspectivismo en Leibniz es en realidad un pluralismo, como lo asegura Deleuze, puesto que los puntos de inflexión constituyen un tipo de singularidades mientras que los puntos de vista son otro tipo de ellas; hay tantos punto de vista, cuya distancia es cada vez más indivisible, como inflexiones en la inflexión, cuya longitud es cada vez mayor (32).

Dice Deleuze:

El punto de vista sobre una variación sustituye al centro de una figura o de una configuración. El ejemplo más célebre es el de las cónicas, en las que la punta del cono es el punto de vista al que se refiere el círculo, la elipse, la parábola, la hipérbola, e incluso la recta y el punto, como otras tantas variantes según la inclinación del plano de corte “(escenografías)”. Todas esas figuras devienen otras tantas maneras de plegarse en un “geometral”. Y ese geometral no es exactamente el círculo, que sólo debería tener tal privilegio a la vieja concepción de la perspectiva, sino el objetil que declina o describe ahora una familia de curvas, las del segundo grado de las que el círculo forma parte. Este objetil, o geometral, es como un despliegue. Pero el despliegue no es lo contrario de los pliegues, como tampoco la invariante es contrario de la variación: es una invariante de la transformación. Será designado por un “signo ambiguo”. En efecto, está envuelto en la variación, de la misma manera que la variación está envuelta en el punto de vista. No existe fuera de la variación de la misma que la variación no existe fuera del punto de vista. (33)

En el trabajo acerca de Leibniz se hace énfasis en una progresión que va desde la curvatura variable y pasa por el foco de curvatura (del lado cóncavo), la variación del punto de vista, del pliegue al envolvimiento, como lo dice Deleuze, “de la inflexión a la inclusión” (34). En este sentido, la envoltura adquiere su sentido último; no es una

envoltura de cohesión o coherencia ni tampoco es una envoltura de adherencia sino una envoltura de *inherencia* o de inhesión unilateral: “la inclusión, la inherencia es la *causa final del pliegue*” (34). La envoltura es la razón del pliegue, lo que está plegado es lo incluido, lo inherente. Esto lleva a decir a Deleuze que el punto de vista no es necesariamente el que incluye (si lo hace es como agente). “La inclusión, la inherencia tiene una *condición de clausura o de cierre* que Leibniz enuncia tras su célebre fórmula <<no hay ventanas>>, y que el punto de vista no satisface suficientemente (35). El punto de vista no es donde la inclusión se hace sino lo que se instala en el punto de vista, lo que ocupa el punto de vista y sin el cual el punto de vista no sería tal; esto necesariamente es un alma o un sujeto (35). “Un alma siempre incluye lo que capta desde *su* punto de vista, es decir la inflexión. *La inflexión es una idealidad o virtualidad que sólo existe actualmente en el alma que la envuelve*. Así pues, el alma tiene pliegues, está llena de pliegues. Los pliegues están en el alma, y no existen actualmente más que en el alma (35).

Existen tres tipos de puntos, el de inflexión, de posición y de inclusión. El primero es el *punto físico* que es el que recorre la inflexión misma; éste es un punto pliegue como se discutió anteriormente; lo importante de este punto es que “desvaloriza” al punto exacto y le da al punto matemático un nuevo estatus, riguroso aunque no exacto. Esto sucede porque el punto matemático pierde exactitud al convertirse en posición o foco, lugar de conjunción de los vectores de la curvatura, se convierte en punto de vista. Así, adquiere un valor “genético” puesto que la extensión será la continuación o la difusión del punto “pero según las relaciones de distancia que definen el espacio (entre

dos puntos cualesquiera) como “lugar de todos los lugares” (36). Así el punto matemático deja de ser el extremo de la línea para convertirse en la intimidad del foco. A su vez, este punto es la proyección en el cuerpo de un tercer punto; este es el *punto metafísico*, el alma o el sujeto, o sea, lo que ocupa el punto de vista, lo que se proyecta en el punto de vista. Deleuze afirma: “Así pues, en un cuerpo, el alma no está en un punto, sino que ella es un punto superior y de otra naturaleza que coincide con el punto de vista. *Habrá, pues, que distinguir el punto de inflexión, el punto de posición y el punto de inclusión*” (36).

La distinción de esos tres tipos de puntos es muy importante puesto que sólo al diferenciarlos podemos acercarnos al concepto que Leibniz dio al alma como punto metafísico; el nombre que Leibniz dio a este sujeto como punto metafísico es *Mónada*. Es la unidad que envuelve a la multiplicidad, “multiplicidad que desarrolla lo Uno a la manera de una “serie”” (36). Como dice Deleuze: “Lo Uno tiene una potencia de envolvimiento y de desarrollo, mientras que lo múltiple es inseparable de los pliegues que hace cuando está envuelto y de los despliegues que hace cuando está desarrollado” (36). Es decir, en la *Mónada* se da la triada del pliegue que es explicar-implicar-complicar a partir de la relación Uno-múltiple. Deleuze señala que Leibniz escoge la metafísica de la inclusión puesto que le permite solucionar el problema de lo Uno con lo múltiple. Así:

Por un lado, las matemáticas de la inflexión le permitían plantear la serie de lo múltiple como serie de convergencia infinita. Por otro, en la medida en que las series seguían siendo finitas o indefinidas, los individuos corrían el riesgo de ser relativos, destinados a fundirse en un

espíritu universal o un alma del mundo capaz de complicar todas las series. Pero si el mundo es una serie infinita, constituye como tal la comprensión lógica de una noción o un concepto que ya sólo puede ser individual, así pues, está envuelto por una infinidad de almas individuales cada una de las cuales conserva su punto de vista irreductible. (37)

Leibniz ejemplifica el concepto de mónada a partir de una metáfora en el que aparece la ciudad; la mónada se convierte en una especie de punto de vista sobre la ciudad; si el punto de vista, como se mencionó anteriormente, en el vértice de un cono puede captar las variaciones de la función desde un único lugar; es decir, desde la punta de un cono se pueden apreciar el círculo, la elipse, la parábola, la hipérbola, etc. De esta manera se puede decir que puede apreciar todas las perspectivas y variaciones. Así, con respecto a la ciudad, el punto de vista no capta “ni una calle determinada ni su relación determinable con las otras calles, que son constantes, sino la variedad de todas las conexiones posibles entre los trayectos de una calle cualquiera a otra: la ciudad como laberinto ordenable. La serie infinita de las curvaturas o inflexiones es el mundo, y el mundo entero está incluido en el alma bajo una punto de vista”(37). Sin embargo, no se pude caer en la tentación de pensar que hay un solo y único espíritu universal; existen múltiples puntos de vista así como múltiples almas irreductibles. Esto se puede apreciar siguiendo el ejemplo de la serie de los doce sonidos; a partir de doce sonidos básicos se pueden construir infinidad de variaciones tanto melódicas, como rítmicas y armónicas, de movimiento progresivo o retrógrado etc. Así mismo,

Una serie infinita, incluso si la variable es única, es inseparable de una infinidad de variables que la constituyen: se la considera necesariamente según todos los órdenes posibles, y se privilegia sucesivamente tal o cual secuencia parcial. Sólo ahí una forma, una calle, recobra sus derechos, pero con relación a la totalidad de la serie: cada mónada como unidad individual incluye toda la serie, expresa así el mundo entero, pero no lo expresa *sin expresar más claramente una pequeña región del mundo, un “departamento”, un barrio de la ciudad, una secuencia finita* (38).

Entonces, ya sea que la mónada represente una particularidad, ésta en sí misma contiene la generalidad de la serie; una calle contiene en sí a todas las calles del mundo pero es la calle con cualidades específicas. La relación con la serie general es inclusiva aunque lo particular le dé un carácter singular. Lo mismo sucede con el alma, “dos almas no tienen el mismo orden, pero tampoco tienen la misma secuencia, la misma región clara o iluminada. Incluso se dirá que, en la medida en que el alma está llena de pliegues hasta el infinito, puede desplegar un pequeño número de ellos en el interior de sí misma aquellos que constituyen su departamento, su barrio” (38). En este orden de ideas, se tiene que partir del mundo para llegar al individuo; citando a Artaud, Deleuze dice que “el mundo en que Adán ha pecado sólo existe en Adán pecador (y en todos los demás sujetos que componen ese mundo). Por otro, Dios crea, no a Adán pecador, sino el mundo en el que Adán ha pecado. En otros términos, si el mundo está en el sujeto, no por ello el sujeto deja de ser para el mundo” (38). Dios crea al mundo antes que a las almas

que lo han de poblar; por tal razón es que la ley no está en el alma aunque el mundo sí lo esté. De la misma manera, aunque la mónada contenga al mundo, en ella no está contenida la “razón” de la serie, la ley que gobierna al mundo. El hecho de que el mundo exista en el sujeto le da la condición de clausura a la mónada; así, “la condición de clausura es válida para la abertura infinita de lo infinito: “representa finitamente la infinidad”. Da al mundo la posibilidad de recomenzar en cada mónada. (...) el alma es la expresión del mundo (actualidad), pero porque el mundo es lo expresado por el alma (virtualidad). Dios sólo crea almas expresivas porque crea el mundo que ellas expresan al incluirlo: de la inflexión a la inclusión” (39).

Ante la diversidad de aproximaciones al Barroco, la de Deleuze, basado en Leibniz es la del criterio o concepto operativo del Pliegue, “pliegue según pliegue”; esta es la manera de poder entender al Barroco fuera de los límites históricos precisos. Deleuze se refiere a autores que pueden ser ubicados bajo esta manera de concebir al mundo; entre ellos están Michaux que escribe *Vivre dans les plis*, o a Boulez que dice *Pli selon pli*; también se remite al pasado cuando se refiere a Ucello; entonces: “Así pues, habría una línea barroca que pasaría, exactamente, según el pliegue, y que podría reunir a arquitectos, pintores, músicos, filósofos”(49). Sin embargo, para evitar que la idea caiga en la vaguedad y mantener la identidad operatoria del Barroco y del pliegue, para Deleuze es necesario demostrar que “en el Barroco conoce una liberación sin límites, cuyas condiciones no son determinables”(50). El aporte del Barroco al arte en general y del leibnizianismo a la filosofía se da en seis puntos fundamentales:

- 1) *El pliegue*: El Barroco inventa la obra o la operación infinitas. El problema no es cómo acabar un pliegue sino cómo continuarlo, hacer que atravesase el techo, llevarlo hasta el infinito. Pues el pliegue no sólo afecta a todas las materias, que de ese modo devienen materias de expresión, según escalas, velocidades y vectores diferentes, sino que determina y hace aparecer la Forma, la convierte en una forma de expresión, *Gestaltung*, el elemento genérico o la línea infinita de inflexión, la curva de variable única. (50)
- 2) *El interior y el exterior*: el pliegue infinito separa, o pasa entre la materia y el alma, la fachada y la habitación cerrada, el exterior y el interior. Pues la línea de inflexión es una virtualidad que no cesa de diferenciarse: se actualiza en el alma, pero se realiza en la materia, cada cosa en su lado. Ese es el rasgo barroco: un exterior siempre en el exterior, un interior siempre en el interior. (...) La conciliación de ambos no será directa, sino necesariamente armónica, inspirado en una nueva armonía: lo mismo expresado, la línea, se expresa en la elevación del canto interior del alma, por memoria o de memoria, y en la fabricación extrínseca de partitura material, de causa en causa. Pero precisamente lo expresado no existe fuera de sus expresiones. (50-51)
- 3) *Lo alto y lo bajo*: El acorde perfecto de la escisión, o la resolución de la tensión, se logra por la distribución en dos pisos, siendo un solo y un mismo mundo (la línea del universo). La materia-fachada va abajo, mientras que el alma-cámara asciende. El pliegue infinito pasa, pues, entre dos pisos. Pero, al diferenciarse, se dispersa en los dos lados: el pliegue se diferencia en pliegues,

que se insinúan en el interior y que desbordan en el exterior, articulándose así como lo alto y lo bajo. (51)

- 4) *El despliegue*; no es, ciertamente, lo contrario del pliegue, ni su desaparición, sino la continuación o la extensión de su acto, la condición de su manifestación. Cuando el pliegue deja de ser representado para devenir “método”, operación, acto, el despliegue deviene el resultado del acto, que se expresa, precisamente, de esa manera. (51)
- 5) *Las texturas*: la física leibniziana comprende dos capítulos principales: uno que concierne a las fuerzas activas llamadas derivativas, relacionadas con la materia; otro que concierne a las fuerzas pasivas o a la resistencia del material, la textura. Quizá sea en el límite donde mejor aparece la textura, antes de la ruptura o del desgarro, cuando el estiramiento ya no se opone al pliegue, sino que lo expresa en estado puro, según una figura barroca indicada por Bernard Cache (más que estiramiento histéresis). (52)
- 6) *El paradigma*: la búsqueda de un modelo del pliegue pasa por la elección de una materia. ¿Es el pliegue de papel, como lo sugiere el Oriente, o el pliegue de tela que parece dominar Occidente? Todo el problema radica en que los componentes materiales del pliegue (la textura) no deben ocultar el elemento formal o la forma de expresión. (54)

La concepción filosófica de Leibniz plantea que el universo se organiza a través de esa función de continuidad que se expresa por medio del pliegue; pero, la idea de mónada como ente metafísico no es suficiente para explicar su relación con las otras. Es

por eso que Leibniz recurre a la idea de la armonía para explicar cómo existe una correspondencia entre la fluidez de las mónadas en su singularidad con la verticalidad de una armonía preestablecida que permite la comunicación entre los dos pisos de su alegoría barroca. De la misma manera, Deleuze va más allá de la monadología armónica barroca de Leibniz para plantear una nueva armonía con respecto a las diversas manifestaciones en la contemporaneidad; este es el valor del texto de Deleuze; no solo porque actualiza la filosofía leibniziana sino que ofrece una herramienta muy útil para explicar la dinámica del Neobarroco o, lo que algunos llamarán neoleibnizianismo. El barroco implica un despliegue de las artes que implican el desbordamiento de la pintura en el marco; el desbordamiento de la figura fuera de sus límites como en el *trompe l'oeil*; el desplazamiento de las dimensiones que se expresa en el desborde de la pintura en escultura y posterior arquitectura; de allí esa fuerza plástica deviene en urbanismo en cuanto la arquitectura barroca se despliega en la ciudad convirtiendo el entorno en un escenario donde todos son partícipes de la representación. Con respecto a esta misma dinámica en las artes modernas Deleuze expresa:

En el arte informal moderno quizá volvemos a encontrar ese gusto por instalarse “entre” dos artes, entre la pintura y la escultura, entre la escultura y la arquitectura, para llegar a una unidad de las artes como *performance*, y atrapar al espectador en esa misma *performance* (el arte *minimal* se denomina así según una ley de extremo). Plegar-desplegar, envolver desarrollar, son las constantes de esa operación, hoy en día como el Barroco. Ese teatro de las artes es la máquina viviente del “sistema

nuevo”, tal como Leibniz la describe, máquina infinita en la que todas las piezas son máquinas, “plegadas diferentemente y más o menos desarrolladas. (159)

En el mundo, no obstante esta compleja dinámica de ensanchamiento, los elementos “incluso comprimidos, plegados y envueltos son potencias de ensanchamiento (159). Esta operación va más allá de la sucesión de límites o marcos pues “todo marco señala una dirección del espacio que coexiste con las otras, y cada forma se une al espacio ilimitado en todas sus direcciones simultáneamente” (159). Se genera la idea de un mundo con la forma de una pirámide o cono en la que en la base se despliega toda la materia mientras que en su vértice se ubica el punto de vista, testigo y fin último de esta dinámica. Así, se entiende que hay dos direcciones, una es horizontal en la que la materia se expresa y una vertical en la cual se establece la relación armónica entre lo material y lo espiritual. “El mundo como cono, hace coexistir, para las artes, la unidad interior más elevada y la unidad de extensión más amplia. Pues ésta no sería nada sin aquella”(160). En un universo infinito que ha perdido todo centro, lo importante del Barroco, tanto el histórico como el Neobarroco, es volver a “darle unidad por proyección, que emana de un *vértice* como punto de vista” (160). Ante la idea del mundo como un teatro, un escenario de sueño e ilusión, lo propio del Barroco es “*realizar* algo en la ilusión misma, o comunicarle una *presencia* espiritual que vuelva a dar a sus piezas y fragmentos una unidad colectiva”(160).

La alegoría alcanza un valor espiritual que no es posible a través de un simple símbolo, pues como lo dice Walter Benjamin, “la alegoría no es un símbolo fallido, una personificación abstracta, sino una potencia de figuración completamente diferente de la del símbolo: éste combina lo eterno y el instante, casi en el centro del mundo, pero la alegoría descubre la naturaleza y la historia según el orden del tiempo, convierte la naturaleza en historia y transforma la historia en naturaleza, en un mundo que ya no tiene centro”(161). ¿Cómo se da esto? Hay dos formas de relación lógica entre un concepto y su objeto, una simbólica y otra alegórica. En la manera simbólica, el objeto se aísla y se cortan todos los lazos de dicho objeto con el universo al que pertenece; así se eleva y se pone en contacto no solo con el concepto sino con la Idea que “desarrolla estéticamente o moralmente dicho concepto”(161). En la alegoría, “el propio objeto es ampliado según toda una red de relaciones naturales, él es el que desborda su marco para entrar en un ciclo o una serie, y el concepto se encuentra cada vez condensado, interiorizado, envuelto en una instancia que en el límite podemos llamar *personal*” (161). Deleuze afirma que tal es el mundo en cono o cúpula en el que la base está siempre en función de la extensión en la que no hay un centro posible, este mundo tiende hacia una punta o vértice. De allí la importancia de la cúpula en el Barroco o la fuerza ascendente que se presenta en la pintura de la época; aunque lo real puede transformarse en figurado “el cono permite volver a encontrar lo real” (162).

Según Deleuze, Leibniz vive y participa activamente del mundo barroco, su importancia radica en que le proporciona la base filosófica que le faltaba. Esta filosofía puede resumirse en “la transformación del objeto sensible en una serie de figuras o de

aspectos sometidos a una ley de continuidad, la asignación de acontecimientos que corresponden a esos aspectos figurados, y que se inscriben en proposiciones; la predicación de esas proposiciones a un sujeto individual que contiene su concepto, y que se define como punta o punto de vista, un principio de los indiscernibles que asegura la interioridad del concepto y del individuo” (163). Eso es enunciado por Leibniz como la triada de *escenografías-definiciones- puntos de vista*. Lo relevante de esto es una nueva relación de lo uno con lo múltiple en lo que lo uno es la unidad de lo múltiple, teniendo en cuenta que siempre habrá multiplicidad en *lo uno* y unidad en *lo múltiple*. De ahí se genera un ciclo (163). La base de esta *Monadología* es que los compuestos simbolizan con los múltiples; lo que indica según Deleuze que se presenta una transformación o traducción del símbolo en alegoría. De esta manera un texto puede ser la anamorfosis de una época o un contexto determinado. “El Barroco introduce un nuevo tipo de relato en el que la descripción ocupa el lugar del objeto, el concepto deviene narrativo y el sujeto, punto de vista, sujeto de la enunciación” (164).

El concepto de armonía de universo se acopla fácilmente en el esquema del mundo como cono; así “la unidad de base, la unidad colectiva en extensión, el proceso de material horizontal que actúa por rebasamiento del marco, el teatro universal como continuidad de las artes, tiende hacia otra unidad, privada, espiritual y vertical, unidad de vértice”(164). Existe una continuidad en la base tanto como entre la base y el vértice “puesto que no se puede decir dónde comienza y acaba éste (164). Como ejemplo podemos tomar como vértice la música hacia la cual tendía el teatro que se desarrollaría en ópera (164). En la actualidad podríamos ver un fenómeno similar en el *performance*,

en el cine, o en ciertas manifestaciones culturales en las que elementos provenientes de diversos orígenes confluyen en una obra determinada, como la llamada literatura *caníbal* o la misma Nueva Novela Histórica latinoamericana. El alcance más notable, tal vez, de la música barroca es el establecimiento de la armonía; antes de ella, no se podía hablar de una estructura vertical puesto que la monodia y, ni siquiera, el contrapunto se basaban en la estructura de los acordes. En un sistema armónico se presenta la misma dinámica entre mundo por extensión y punto de vista, en donde la melodía se extiende a través del tiempo y la armonía la sostiene a partir de una fuerza vertical. Hay dos razones para pensar que el concepto musical de Leibniz es preciso. En primer lugar,

“La armonía es siempre pensada como *preestablecida*, lo que implica precisamente un estatuto muy nuevo; y si la armonía se opone tan fuertemente al ocasionalismo, es en la medida en que la ocasión desempeña el papel de una especie de contrapunto, que todavía pertenece a una concepción melódica y polifónica de la música. Es como si Leibniz estuviera atento a lo que estaba naciendo, con la música barroca, mientras que sus adversarios seguían aferrados a la antigua concepción. La segunda razón es que la armonía no relaciona la multiplicidad con una unidad cualquiera, sino “con una cierta unidad” que debe representar caracteres distintivos. (...) La unidad armónica no es la de lo infinito, sino la que permite pensar lo existente como derivado de lo infinito; es una unidad numérica, en la medida en que envuelve una multiplicidad (“existir no es

otra cosa que ser armónico”); se continúa en lo sensible, en la medida en que los sentidos aprehenden confusamente, estéticamente. (165)

La armonía es monadológica puesto que las mónadas son armónicas. “La mónada es lo existente por excelencia”(166). La mónada es el número más simple, según Leibniz, es el número inverso, recíproco, armónico, es “el espejo del mundo porque es la imagen invertida de Dios, el número inverso del infinito, $1/\infty$ en lugar de $\infty/1$ (de la misma manera que la razón suficiente es el inverso de la identidad infinita). Dios piensa la mónada como su propio inverso, y la mónada sólo expresa el mundo porque es armónica. Por lo tanto, la armonía preestablecida será una prueba original de la existencia de Dios, en la medida en que volvemos a encontrar la fórmula divina $\infty/1$: es una prueba por el inverso (166). “El número inverso tiene unos caracteres especiales: es infinito o infinitamente pequeño, pero también individual, distributivo, por oposición al número natural que es colectivo”(166). Deleuze utiliza el concepto del matemático Robinson para explicar la mónada leibniziana en el que la mónada se considera como “un número infinito muy diferente de los transfinitos, como una unidad rodeada de una zona de infinitamente pequeños que refleja la serie convergente del mundo. Y en efecto, el problema consiste en saber cómo la unidad de un numerador se combina, a la vez, con el infinito del denominador ($1/\infty$) y, sin embargo, con un valor variable distintivo ($1/n$, que necesariamente, a $1/2$, $1/3$, o $1/4$...): cada mónada expresa el mundo, pero “no expresa igualmente todas las cosas, pues de otro modo no habría distinción entre las almas”(167). De esta manera, se puede decir que la mónada expresa al mundo pero sólo expresará claramente un sector de éste, una zona particular ($1/\infty$ versus $1/n$).

De la misma manera, una mónada en su porción del mundo o zona clara *presenta* *acordes*, “en la medida que llamamos acorde a la relación de un estado con sus diferenciales, es decir, con las relaciones diferenciales entre infinitamente pequeños, que se integran en ese estado”(167).

Cada mónada, al expresar el mundo entero, lo incluye en forma de una infinidad de pequeñas percepciones, pequeñas solicitudes, pequeños resortes: la presencia del mundo en mí, mi ser-para el mundo, es “inquietud” (ser al acecho). *Produzco un acorde* cada vez que puedo establecer, en un conjunto de infinitamente pequeños, relaciones diferenciales que harán posible una integración del conjunto, es decir, una percepción clara y distinguida. Es un filtro, una selección. Pues bien, por un lado no soy capaz de producirlo siempre y en todas partes, sino tan sólo en una zona particular, variable con cada mónada: por eso para cada mónada, la mayor parte del mundo permanece en estado de aturdimiento no ligado, no diferenciado, no integrado, fuera del acorde. En cambio, lo más que podemos decir es que no hay ninguna parte del mundo que no esté incluida en la zona de *una* mónada determinable, y que no contenga acordes producidos por esa mónada (168).

En la analogía musical de Leibniz, en lo más alto de una mónada se producen los acordes mayores perfectos. Los acordes menores se producen cuando las relaciones diferenciales entre los infinitamente pequeños son inestables, placeres simples que

pueden invertirse en su contrario a menos que sean atraídas por un acorde perfecto. Existe una tercera instancia en la que se produce el dolor y esa es la propia de los acordes disonantes, “en los que el acorde consiste en resolver la disonancia, como en la doble operación de la música barroca. Preparar la disonancia en integrar los semidolores que ya acompañan al placer, de tal manera que el siguiente dolor no sobrevenga <<contra toda espera>>. (...) y resolver la disonancia consiste en desplazar el dolor, buscar el acorde mayor con el que entra en consonancia, como el mártir sabe hacerlo en más alto grado, y, de ese modo, no suprimir el propio dolor, sino suprimir en él la resonancia o el resentimiento, evitando la pasividad, prosiguiendo el esfuerzo para suprimir las causas, incluso si no se alcanza la fuerza de oposición del mártir” (169).

El primer aspecto de esta armonía es la *espontaneidad*; la mónada produce acordes que se hacen y se deshacen, y sin embargo, no tienen ni comienzo ni fin, se transforman los uno en los otros o en ellos mismos, y tienden hacia una resolución o una modulación (169). El segundo aspecto es la *concertación*; las mónadas “no sólo son expresiones sino que expresan el mismo mundo que no existe fuera de sus expresiones”(170). La concertación consiste en que la parte oscura de una mónada está incluida en la parte clara y precisa de otra; es decir que esta parte difusa o indefinible está incluida en otro acorde, en otra instancia vertical. Según Deleuze: “Los dos aspectos de la armonía se encadenan perfectamente. La espontaneidad es la producción de los acordes interiores a cada mónada en su superficie absoluta. La concertación es la correspondencia según la cual *no hay un acorde mayor perfecto en una mónada sin que haya un acorde menor o disonante en otra*, y a la inversa”(172). La combinación es infinita sin que se

presente la misma combinación de acordes en dos mónadas diferentes. “La espontaneidad es la razón interna o suficiente aplicada a las mónadas. Y la concertación es esa misma razón aplicada a las relaciones espacio-temporales que derivan de las mónadas” (172).

Deleuze hace hincapié en la cantidad de analogías presentes en la armonía leibniziana y la música barroca. De la misma manera existe una relación armónica y de pliegue entre esa música y su despliegue en la ópera. Ante la cuestión de ¿Cómo plegar el texto para que sea envuelto en la música? Dice Deleuze

Este problema de la expresión no sólo es fundamental para la ópera. Los barrocos son quizá los primeros en proponer una respuesta sistemática: los acordes determinan los estados afectivos conformes al texto, y dan a las voces las inflexiones melódicas necesarias. De ahí la idea de Leibniz de que nuestra alma canta por sí misma y espontáneamente, en acordes, mientras que nuestros ojos leen el texto y nuestra voz sigue la melodía. El texto se pliega según los acordes, y la armonía lo envuelve. El mismo problema expresivo no cesará de animar a la música, hasta Wagner o Debussy, y en la actualidad Cage, Boulez, Stockhausen, Berio. No es un problema de correspondencia sino de *fold-in*, o de “pliegue según pliegue” (175).

El problema sigue presente a lo largo de la historia; según Deleuze las soluciones no pasan ya por los acordes porque las condiciones han variado: nuevo Barroco, neoleibnizianismo. La diferencia radica en que la construcción del punto de vista sobre la

ciudad continúa desarrollándose pero ya no es el mismo punto de vista ni la misma ciudad y la figura y el plano están en movimiento en el espacio (175). La diferencia fundamental y la evolución entre el Barroco interpretado por Leibniz y el mundo contemporáneo es que ha habido una variación con respecto a la condición de clausura de la mónada. Resumiendo, las mónadas están sometidas a dos condiciones que son clausura y selección; incluyen el mundo entero que no existe fuera de ellas pero existe una selección que tiene que ver con la convergencia que las hace distinguirse de otros mundos posibles, pero divergentes de las mónadas consideradas; así mismo se implica una condición de consonancia porque cada mónada va tener una zona clara de expresión del mundo que incluye (esta segunda selección se da por relaciones diferenciales o próximos armónicos).

Para Deleuze, la selección tiende a desaparecer; esto tiene como consecuencia que los armónicos pierden privilegio de rango por consecuencia las disonancias no tiene que ser resueltas, “sino que las divergencias pueden ser afirmadas, en series que escapan a la escala diatónica y en las que toda tonalidad desaparece” (176). Por otro lado, “cuando la mónada está en conexión con series divergentes que pertenecen a mundos imposibles, desaparece también la otra condición: diríase que la mónada, a caballo entre varios mundos, es mantenida semiabierta por pinzas. En la medida en que el mundo está ahora constituido por series divergentes (caosmos), (...) la mónada ya no puede incluir el mundo entero como en un círculo cerrado modificable por proyección, sino que se abre sobre una trayectoria o una espiral en expansión que se aleja cada vez más de su centro (176). No es posible distinguir entre la vertical armónica y la horizontal melódica; el

estado privado de una mónada dominante produce dentro de sí sus propios acordes y el estado público de las mónadas en multitud sigue una melodía; sin embargo, en este nuevo contexto, “las dos entran en fusión en una especie de diagonal, en la que las mónadas se interpenetran, se modifican, inseparables de bloques de prehensión que las arrastran, y que constituyen otras tantas capturas transitorias” (176). En esta vorágine de trayectorias se va de una monadología a una “nomadología”. De la misma manera que la música tonal devino en atonal, en este nuevo Barroco, aunque la casa siga siendo la misma lo que ha cambiado es la organización de la misma (177). Lo anterior, afirma Deleuze, conlleva el descubrimiento de “nuevas maneras de plegar como también nuevas envolturas” (177).

Quizás esas nuevas maneras de plegar sean las manifestaciones que se presentan en las manifestaciones culturales de la contemporaneidad; la ruptura con modelos unívocos o unidireccionales que han entrado en crisis a partir de lo que muchos han llamado posmodernidad. Este Neobarroco, a partir de lo planteado por Leibniz, ofrece una cobertura más dinámica que tiene la ventaja de acoger dentro de sí partes de la realidad que tienden a salirse de visual de una interpretación lineal del mundo. Más allá de la confrontación de un modelo desgastado por su imposibilidad de acoger expresiones diversas y múltiples dentro de un determinado contexto, este Neobarroco permite la inclusión de series aparentemente divergentes y en principio confusas. Lo múltiple, como fenómeno metafísico, lo dinámico, lo plural, lo no rectilíneo o progresivo en función de una proyección de la línea recta, devienen coherentes a partir de la concepción monadológica, o nomadológica, explicada por Deleuze. Podríamos hablar de la caída de un modelo exhausto por la imposibilidad de cubrir lo divergente; sin embargo, me atrevo

a decirlo, es otra manifestación entre muchas otras. No se trata de ver la interpretación cartesiana del mundo como un acto fallido sino como un modelo parcial aunque sobrevalorado.

En la contemporaneidad, y como se anotó al principio de este capítulo, gran parte de las discusiones acerca de las manifestaciones propias de las narrativas latinoamericanas se centraron en la definición o la búsqueda de límites entre los modelos metropolitanos y una realidad que los ha desbordado, realidad que a la postre se llamó Neobarroco. El aporte de la visión Leibniziana del término provee las herramientas para acceder a esa realidad a partir de una concepción múltiple, orgánica e inclusiva. Esta aproximación permite, de manera “generosa” establecer un universo que se comporta de manera compleja y que se ha desarrollado a partir de la amalgama de diversas fuentes. Es el torbellino de mezclas culturales y étnicas, así como el esponjoso estadio de las confluencias históricas y políticas; son las cavernas dentro de las cavernas que la naturaleza indómita crea en su encuentro con las ciudades en crecimiento; es el pliegue de la realidad del continente que se nutre de diversas maneras y que se despliega en incontables manifestaciones. Este Neobarroco ofrece el campo propicio para observar cómo hay estratos de lo físico y lo metafísico mezclados en la narrativa y en las manifestaciones culturales anteriormente vistas como simples o poco elaboradas.

La enunciación del pliegue como manifestación de una función operatoria característica del Barroco puede ser aplicado al mundo contemporáneo; sin embargo, me parece que la diversidad y complejidad de la realidad latinoamericana lo hace

especialmente útil para su apreciación. Los siguientes capítulos se centrarán en el acercamiento de diversas obras narrativas latinoamericanas desde la perspectiva de este Neobarroco que surge a través de las ideas de Leibniz. En las obras narrativas que se analizarán a continuación se pretende establecer cómo este modelo Neobarroco se manifiesta tanto en la literatura como en el cine. Desde Borges hasta el cine latinoamericano contemporáneo, el presente trabajo se desplazará por diferentes obras en las que la dualidad, la multiplicidad, el plegamiento, tanto en lo narrativo, lo espacial y lo temporal se apreciarán como expresión de una unidad expresiva que tiene sus bases en la unión de los dos pisos de la casa barroca; narrativa latinoamericana con un componente metafísico que se aprecia a partir de su disposición ya sea en el texto o en la pantalla. Tal vez, una narrativa adelantada en el tiempo (adelanto histórico en el sentido que las narrativas posmodernas de Occidente hasta ahora pretenden alcanzar este estadio) puesto que aunque analizada tradicionalmente a partir de una concepción cartesiana, ha contado con el desborde espiritual de la complejidad del continente; desborde plasmado en sus obras. Sea entonces que nos adentremos en estos pliegues que nos han nombrado y que se han hecho a sí mismos.

CAPÍTULO 2

Es indudable que el argentino Jorge Luis Borges es una de las figuras más representativas de la literatura latinoamericana del siglo XX. Este autor se ha convertido en un punto de referencia obligado en cuanto se pretenda establecer parámetros en lo referente a las letras de América Latina. Su obra abarca desde la poesía hasta el ensayo; no obstante la importancia de su producción en el área poética, la cuentística de Borges es un fenómeno que ha servido de motivo a incontables estudios. La prosa ficcional de este escritor, aunque nunca se haya aventurado a adentrarse por los caminos de la novela, ha establecido múltiples puntos de referencia puesto que sus motivos son reconocidos y valorados como hitos de la creación literaria. Motivos como el laberinto, el tiempo, la especularidad, el infinito, entre otros, remiten a la obra borgiana en cuanto se hace alusión a ellos; ya sea de manera directa a la obra borgiana o a trabajos de otros escritores a los que se los pone en relación con el arquetipo borgiano. El presente escrito abordará, precisamente, la cuentística de Jorge Luis Borges en relación con la función barroca representada a través del pliegue. Aunque este aspecto podría extenderse a la producción poética del argentino, e incluso al ensayo, las siguientes líneas se centrarán en dos libros de cuentos principalmente: *Ficciones* y *El Aleph*. La escogencia de estas dos colecciones de cuentos tiene que ver con que en ellos se encuentran varios de los relatos más representativos de la obra borgiana y que me servirán para sustentar la idea de que la obra de Jorge Luis Borges se estructura a partir de una concepción barroca del universo; piénsese esta como espacial, temporal o discursiva.

El Aleph: ¿mónada, Borges, Borges monádico?

Para iniciar permítaseme hacer la siguiente aclaración, por motivos de método, ya que la mónada es el punto metafísico, unidad que envuelve a la multiplicidad, podríamos dejar esto para el final del texto; no obstante, podemos iniciar con “El Aleph” puesto que pienso que este cuento expresa de manera clara el concepto leibniziano; a partir de él podremos observar otras manifestaciones del pliegue en cuentos de Borges subsecuentes. Con relación al análisis del relato de Borges, vale la pena recordar que el alma en Leibniz es el punto metafísico y subsecuentemente lo llamó mónada. Entonces, es útil establecer en dónde se encontraría este punto en el relato. En la división del mundo en dos órdenes, llámense estos los pisos de la casa barroca, el segundo tiene que ver con lo metafísico, como se mencionó en el capítulo anterior; en él, la materia plegada alcanza una dimensión trascendente al desplegarse en múltiples pliegues hacia el interior del alma, ubicada en el piso superior. Pero esta alma, a diferencia de las otras que pueden estar presentes en otros seres, y por tanto en un estadio inferior, deviene en trascendente puesto que supera las fuerzas elásticas del mundo al devenir en la razón. Este es el punto fundamental que distingue al alma trascendente de las que pudieran habitar el piso inferior de la casa barroca. La razón provee al alma trascendente de algo que las demás no pueden poseer; así, la razón dota al ama de la característica que le permite poseer y comprender al mundo dentro de sí. Esta inclusión del mundo se da a partir de que, ubicada en el foco hacia el cual se proyecta la curva, el alma recibe la proyección de la serie en su ubicación focal. En términos del relato, y coincidiendo con la interpretación que hace Deleuze del pensamiento de Leibniz, se llamaría punto de vista.

Con relación al término punto de vista, quisiera hacer una salvedad. Si nos referimos al texto *Narrative Fiction* de Sholomith Rimmon Kenan, el término puede producir alguna ambigüedad. Como lo dice la autora:

The story is presented in the text through the mediation of some ‘prism’, ‘perspective’, ‘angle of vision’, verbalized by the narrator though not necessarily his. Following Genette, I call this mediation ‘focalization’. However, since Anglo-American readers are likely to associate ‘prism’, ‘perspective’, or ‘angle of vision’ with the more common term ‘point of view’ I shall begin by explaining why I substitute ‘focalization’ for it.

Genette considers ‘focalization’ to have a degree of abstractness which avoids the specifically visual connotations of ‘point of view’ as well as of the equivalent of French terms, ‘vision’ or ‘champ’. It seems to me, however, that the term “focalization” is not free of optical-photographic connotations, and — like ‘point of view’ — its purely visual sense has to be broadened to include cognitive, emotive and ideological orientation. My own reason for choosing ‘focalization’ is different from Genette’s, although it resides precisely in his treatment of it as a technical term. Genette’s treatment has the great advantage of dispelling the confusion between perspective and narration which often occurs when ‘point of view’ or similar terms are used (72).

Este punto de vista, llamado desde ahora focalización del relato, sería entonces el lugar donde la proyección del universo percibida por la mónada tendría lugar. En términos narratológicos, habría que hacerse la distinción entre la focalización del relato y el narrador o narradores del mismo. La focalización sucede a través del narrador pero son dos categorías diferentes, no obstante ocurren simultáneamente en el desarrollo del texto. Este fenómeno es interesante puesto que en “El Aleph”, la forma de la focalización es la que hace posible el ascenso del personaje a su nivel metafísico. De otra manera, la historia sería una referencia a un evento sucedido en una instancia diferente al ser mismo de quien la narra y así, Borges personaje no pudiera hallarse en presencia de la totalidad metafísica que lo aborda en el momento en que se encuentra en presencia del Aleph.

En el cuento en mención podríamos observar dos líneas distintas; una, en la que las vicisitudes de la vida cotidiana enfrentan al personaje con el hastío de una cotidianidad plagada de esnobismo; la otra tiene que ver con el ascenso a un plano metafísico. Para ejemplificarlo, es importante resaltar que el cuento comienza con un hecho interesante, la muerte de Beatriz Viterbo, amiga por años de Borges. ¿Cuál sería la importancia de este acontecimiento? Pues, a mi modo de ver, el hecho de la muerte en una instancia temprana del relato, enfrenta al personaje con la desazón existencial con respecto a la fragilidad de la vida. De esta manera comienza “El Aleph”:

La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro de la Plaza

de la Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita.

Cambiará el universo pero yo no, pensé con melancólica vanidad (128).

De allí en adelante, Borges inicia una costumbre que le permitiría mantener viva la memoria de su amiga. Esta costumbre, sin embargo, no es estática y conllevará al posterior encuentro de este sujeto con el Aleph. Las visitas consuetudinarias a la familia de su amiga muerta, cada 30 de abril, fueron haciéndose más prolongadas. El hecho le permite al personaje un contacto cíclico con el recuerdo pero además lo enfrenta con Carlos Argentino Daneri, primo de Beatriz. La relación entre Borges y el primo de Beatriz crece en el tiempo pero no en intimidad; Borges no soporta realmente a este hombre y si lo aguanta es por mantener viva la costumbre de la mujer que permanece multiplicada en las diferentes imágenes en la sala de la casa:

De nuevo aguardaría en el crepúsculo de la abarrotada salita, de nuevo estudiaría las circunstancias de sus muchos retratos. Beatriz Viterbo, de perfil, en colores; Beatriz, con antifaz, en los carnavales de 1921; la primera comunión de Beatriz; Beatriz, el día de su boda con Roberto Alessandri; Beatriz, poco después del divorcio, en un almuerzo del Club hípico; Beatriz, en Quilmes, con Delia San Marco Porcel y Carlos Argentino; Beatriz, con el pekinés que le regaló Villegas Haedo;

Beatriz, de frente y de tres cuartos, sonriendo con la mano en el mentón...
(129).

La presencia de la mujer a través de las imágenes es un presagio de una multiplicación posterior que ocurrirá a escala universal. Así asistimos a dos maneras en que un único evento comienza a desplegarse de dos maneras diferentes. Por un lado, el recuerdo de la mujer se despliega en diferentes puntos espaciales y se establece una relación importante entre la memoria y la materia. En la salita de la casa, cada treinta de abril, Beatriz Viterbo deja de ser un ente abstracto para convertirse en un ser multidimensional que hace parte tanto del plano físico como del metafísico. Aunque no por efecto de fantasmagoría ni de magia, ella se despliega entre la memoria y la imagen real. El acto del recuerdo, el rito de la remembranza mantiene su esencia viva en la experiencia de Borges. Así, desde su percepción, asistimos a la proyección, no de un personaje, sino de un ser que vive de alguna manera al interior de Borges. En este punto, vale la pena recordar las dos instancias de la casa barroca de Leibniz; en una habita la materia, con ventanas que permiten su comunicación con el exterior; en la otra, mora lo trascendente, oscuro y encerrado. Beatriz-imagen abarrota la salita en la que los hombres la evocan; Beatriz, ente metafísico, llevado a tal estadio por la razón se recrea en la mente de Borges y vive dentro de él. Este hecho es apenas un anuncio del posterior desarrollo del cuento. Sin embargo, quien focaliza el relato es recipiente, en una primera instancia, de un fenómeno trascendente.

De esta manera, el cuento nos deja entrever en su inicio algo que habrá de potenciarse al final. Por otro lado, como estrategia narrativa, el relato se dirige hacia la relación que establece Borges con Carlos Argentino. Ésta, no produce cercanía, ni mucho menos intimidad entre los dos hombres; por el contrario, la precepción que tiene Borges del otro se deteriora al punto de no soportarlo. Lo interesante de esto, es que a través de un movimiento contrario, como si se tratara de dos melodías que se separan, la relación entre ellos sufrirá una dinámica que a la postre hará a Carlos Argentino confiarle a Borges su mayor secreto, el Aleph. Se podría pensar que el aparente contraste entre los dos personajes es un punto de diferencia, de discontinuidad; sin embargo, en la dinámica interior del texto vemos que precisamente la discordancia entre la apreciación de las letras entre los dos es lo que va a permitir la confluencia de los dos en un punto metafísico. Como se mencionó anteriormente, desplegar no es lo opuesto a plegar; por el contrario, son manifestaciones de una misma función. Pero, ¿cómo se ve esto en la relación entre Borges y Argentino? La función barroca es el pliegue; de ahí que las cosas se manifiesten al plegarse o desplegarse, al enrollarse, arrugarse, oponerse, etc.; aquí no asistimos a una dicotomía entre bien y mal. La relación entre los dos, como se desarrolla por las páginas del cuento es la de dos hombres que comparten un interés común aunque no basados en los mismos valores. Borges personaje es escritor, Carlos Argentino lo es a su manera; el hecho es que al final del texto recibirá un segundo premio nacional de literatura, concurso mismo en el que Borges no obtuvo ni siquiera una mención. Esto puede ser interpretado como si dos superficies plegadas de la misma materia se

enfrentaran tras el doblez sufrido por la misma, así como es la misma tela la que se toca en los contornos plegados de una cortina.

Durante las veladas en la casa surge una situación especial. El treinta de abril de 1941, doce años después del deceso de Beatriz, Borges lleva una botella de coñac a la visita; al compartir la bebida, Carlos Argentino D. hace la evocación de su hombre moderno:

—Lo evoco—dijo con una animación algo inexplicable— en su gabinete de estudio, como si dijéramos en la torre albarrana de una ciudad, provisto de teléfonos, de telégrafos, de fonógrafos, de aparatos de radiotelefonía, de cinematógrafos, de linternas mágicas, de glosarios, de horarios, de prontuarios, de boletines...

Observó que para un hombre así facultado el acto de viajar era inútil; nuestro siglo XX había transformado la fábula de Mahoma y de la montaña; las montañas, ahora, convergían sobre el moderno Mahoma (130).

Aunque para Borges las ideas de Argentino parecen ineptas y pomposas, le sugiere, tal vez en un acto plegado, si se permite el término acá, entre la hipocresía y la cortesía, plasmarlas en la literatura. Este hecho abre una puerta que conducirá la resolución de la historia. Tras la sugerencia, Carlos argentino dice que de hecho ya ha escrito sobre ello en el “Canto Augural, Canto Prologal o simplemente Canto Prólogo”(130) de un poema que no había hecho público. El poema se titula *La Tierra y*

es una descripción del planeta. La aparición de la obra literaria de Argentino es relevante, no por su calidad, de la que Borges hace mofa con ácido humor, sino por la pretensión de totalidad que intenta el poeta. Más adelante hay una cita textual leída por él mismo:

*He visto, como el griego, las urbes de los hombres,
 Los trabajos, los días de varia luz, el hambre;
 No corrijo los hechos, no falseo los nombres,
 Pero el voyage que narro, es... autour de ma cahmbre. (131)*

Su interpretación de la misma aclara más su intención totalizadora:

—Estrofa a todas luces interesante —dictaminó—. El primer verso granjea el aplauso del catedrático, del académico, del helenista, cuando no de los eruditos a la violeta, sector considerable de la opinión; el segundo pasa de Homero a Hesíodo (todo un implícito homenaje, en el frontis del flamante edificio, al padre de la poesía didáctica), no sin remozar un procedimiento cuyo abolengo está en la Escritura, la enumeración, congerie o conglobación; el tercero — ¿barroquismo, decadentismo, culto depurado y fanático de la forma? — consta de hemistiquios gemelos; el cuarto, francamente bilingüe, me asegura el apoyo incondicional de todo espíritu sensible a los desenfadados envites de la facecia. Nada diré de la rima rara ni de la ilustración que me permite ¡sin pedantismo! acumular en cuatro versos tres alusiones eruditas que abarcan treinta siglos de apretada literatura. (131)

La opinión adversa que tiene Borges de la poesía de Carlos Argentino Daneri es muestra de la otra cara de una misma moneda; en nuestro caso la otra cara del pliegue. Veamos lo que dice Borges acerca de la obra de Argentino Daneri en un encuentro posterior:

Me releyó, después, cuatro o cinco páginas del poema. Las había corregido según un depravado principio de ostentación verbal: donde *azulado*, ahora abundaba en *azulino*, *azulenco* y hasta *azulillo*. La palabra *lechoso* no era bastante para él; en la impetuosa descripción de un lavadero de lanas, prefería *lactario*, *lactinoso*, *lactescente*, *lechal*... Denostó con amargura a los críticos; luego más benigno, los equiparó a esas personas, “que no disponen de metales preciosos ni tampoco de prensas de vapor, laminadores y ácidos sulfúricos para la acuñación de tesoros, pero que pueden *indicar* a los *otros el sitio* de un tesoro” (134).

El hecho de que los dos hombres compartan la disciplina literaria los hace parte de un mismo sector del mundo. A través de los ojos, o percepción de quien nos narra, son posiciones antagónicas debido al rechazo franco de Borges conocido por intermedio de su confianza con el lector; sin embargo, siendo la poesía materia plástica que se conforma desde la perspectiva del creador, las posiciones disímiles pueden ser vistas como focalizaciones divergentes puesto que los personajes que participan de ellas se encuentran en focos opuestos de la curva. Este es un hecho interesante puesto que, si se ve en

perspectiva, es el vínculo que permitirá a Borges la entrada al mundo secreto de Argentino D.

Meses después de que Carlos Argentino le pidiera a Borges que intercediera por él ante un escritor para que le prologara el poema, el primero llama al otro de manera alarmada y le dice que la casa en la que vive será demolida por decisión de sus dueños; luego le confía que para terminar su obra le es necesaria la casa puesto que allí se encuentra un Aleph. “Aclaró que un Aleph es uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos” (136).

El encuentro de Borges con el Aleph recuerda de alguna manera la estructura de la casa barroca leibniziana; aunque en este caso, el Aleph no se encuentra en el segundo piso físico, de todas maneras, el sitio rememora la oscuridad, el encerramiento, la introspección necesarios para que el fenómeno metafísico suceda. En la imagen creada por Leibniz, la ubicación del segundo piso en una instancia superior espacial es alegórica, no física, puesto que el único estadio capaz de contener lo físico es el primero y es allí donde tienen cabida las dimensiones de la materia. Entonces, aunque en el cuento de Borges el Aleph se halle en el sótano, las condiciones de enclaustramiento se pueden relacionar de manera alegórica con el segundo piso de la casa barroca. Argentino Daneri le refiere a Borges la manera cómo lo encontró:

—Está en el sótano del comedor —explicó, aligerada su voz por la angustia—. Es mío, es mío: yo lo descubrí en la niñez, antes de la edad escolar. La escalera del sótano es empinada, mis tíos me tenían prohibido

el descenso, pero alguien dijo que había un mundo en el sótano. Se refería, lo supe después, a un baúl, pero yo entendí que había un mundo. Bajé secretamente, rodé por la escalera vedada, caí. Al abrir los ojos, vi el Aleph (136).

El encuentro con el Aleph debe ser individual. De la misma manera, la experiencia metafísica tiene que serlo puesto que es el alma individual la que se enfrenta con el todo. Deleuze lo infiere cuando dice que la mónada contiene al mundo pero refleja tan sólo un sector de este; así, como lo veremos después, aunque los dos personajes hayan podido estar en presencia del todo, su actitud ante él no es la misma. La forma de digerir la totalidad es diferente en cada sujeto puesto que focalizan desde focos (sectores) diversos. El desplazamiento del punto focal es lo que le da riqueza al universo. Así cuando Borges finalmente arriba a la casa de Carlos Argentino Daneri, éste le da las instrucciones para poder ver el Aleph:

—Una copita del seudo coñac —ordenó— y te zampuzarás en el sótano. Ya sabes, el decúbito dorsal es indispensable. También lo son la oscuridad, la inmovilidad, cierta acomodación ocular. Te acuestas en el piso de baldosas y fijas la mirada en el décimonono escalón de la pertinente escalera. Me voy, bajo la trampa y te quedas solo. Algún roedor té mete miedo ¡fácil empresa! A los pocos minutos ves el Aleph. ¡El microcosmo de alquimistas y cabalistas, nuestro concreto amigo proverbial, el *multum in parvo!* (137)

En este punto, la conciencia del escritor asoma en el relato; enfrentado a la posibilidad de observar el todo, de ser testigo del tiempo en un solo instante, surge la cuestión de cómo poder transmitir la totalidad a través de la palabra. Es una experiencia singular la que Borges testigo está a punto de vivir; no obstante dentro de sí hay una prefiguración que le indica que su subjetividad será incapaz de plasmar la experiencia siquiera de manera cercana; acaso la memoria y le referencia al mito mismo sirva para traer a la conciencia del lector referencias míticas o legendarias:

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? Los místicos, en análogo trance, prodigan los emblemas: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna; Ezequiel, de un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al oriente y al occidente, al norte y al sur. (No en vano rememoro esas inconcebibles analogías; alguna relación tienen con el Aleph) Quizá los dioses no me negarían un hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad. (138, 139)

La relación se establece entre el sujeto y el Aleph. De la misma manera que la mónada no es el universo pero lo contiene y expresa de manera eficaz una parte de él. Así, el testimonio de Borges frente a la inconmensurabilidad del cosmos es selectivo y tan solo nos refiere lo que es relevante para él dentro del relato. No puede transponerse el universo al alma de manera física, en este caso nos referimos al lenguaje; la experiencia, única por demás, de Borges personaje, dotado de los talentos del escritor no puede hacer descender algo que pertenece a la experiencia metafísica al plano físico; el narrador, consciente de ello, nos ha dicho que la tarea será imposible; no obstante, el testimonio intentará casi por medio de selecciones, aparentemente azarosas, crear un barrido de imágenes que burdamente representen lo irrepresentable. De esta manera lo hace Borges:

En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba allí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta

años vi en la casa de fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho (...) vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi el Aleph en la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo.

Sentí una infinita veneración, infinita lástima (139, 140).

Luego de esta experiencia los hombres se separarán; la casa es derribada. Al final del texto, Borges incluye una posdata del 1º de marzo de 1943, seis meses después de la demolición de la casa donde se encontraba el Aleph. Esta, no incluye el relato de la transformación metafísica de Borges, sino una referencia a los premios nacionales de literatura en los que fue premiado Carlos Argentino y no Borges. Además, una breve

reseña del concepto e historia del Aleph como fenómeno. Borges reseña la posibilidad de la existencia de otros Alephs durante la historia y sugiere la falsedad del mismo al que él se vio enfrentado. Independientemente de la actitud de Borges personaje, o la intención ideológica del Borges autor, me parece relevante este suceso final; la contingencia de varios Alephs, perdidos estos en la infinidad de la geografía de la tierra y sepultados por tanto por el mito como por la historia, no sugiere que el Aleph nunca haya existido. Un Aleph real, objetivo de una fotografía de primera plana de un diario o merecedor de un videoclip en Youtube.com es menos factible que la existencia de muchos Alephs diversos que se entrecruzan eventualmente con mónadas ávidas de experiencias metafísicas. O tal vez un único Aleph, situado en un pliegue de la experiencia por donde eventualmente pasa un observador que lo puede aprehender. Si el Aleph es la totalidad, la singularidad está implícita en él y en determinados momentos del devenir de la existencia, el foco puede entrar en conjunción con la mónada y así resplandecer momentáneamente como un flash en la oscuridad.

“El inmortal” múltiples pliegues del tiempo.

Así como “El Aleph” es una muestra de la correspondencia de la idea de mónada en la narrativa de Borges, el cuento el “El Inmortal” refleja otra manera en que el autor argentino concibe dentro de su narrativa el plegamiento del tiempo en el universo. La función barroca implica un constante plegarse y desplegarse, esto se plasma en la manera como la realidad se manifiesta ante la mónada; o para decirlo mejor, cómo la mónada incluye la totalidad pero expresa efectivamente un aspecto de ella. El cuento “El

Inmortal”, otro de los relatos de *El Aleph*, ha de servirnos para ver de qué manera la plasticidad del tiempo puede ser plasmada dentro de la experiencia literaria. Ya en el epígrafe escogido al inicio del texto, atribuido a Francis Bacon, el autor nos prepara para la experiencia temporal que se avecina:

Solomon saith: *There is no new thing upon the earth.* So as Plato had an imagination, *that all knowledge was but remembrance;* so Solomon giveth his sentence, *that all novelty is but oblivion.*

Francis Bacon: *Essays* LVIII.

El relato comienza con la referencia a unos manuscritos encontrados en el último tomo de la *Ilíada* por la princesa de Lucigne. La mujer tiempo atrás había intercambiado unas palabras con un anticuario llamado Cartaphilus, hombre singular por su lenguaje mezcla de muchos dialectos. Tras saber de la muerte del anticuario, la princesa adquiere la obra y, en el último tomo, se encuentran los manuscritos que se presentan al lector. El motivo de los manuscritos encontrados por casualidad no es nuevo en la literatura, basta con recordar la obra de Cervantes; lo relevante de esta circunstancia es que el relato mismo comienza con la relación de un acontecimiento que se produce por otro acontecimiento. Lo importante no es la causalidad de los hechos sino la continuidad de los mismos, como un pliegue que se dobla y desdobra a través del tiempo. Así, la historia queda enmarcada dentro de una cadena de acontecimientos en la cadena temporal de la realidad.

Después de la presentación de los manuscritos referidos, se reproducen los mismos separados por partes, tal como debieron ser escritos en su momento. Las memorias pertenecen a un tribuno en tiempos de Diocleciano (245 al 311 d. C.). Así comienza su narración:

Que yo recuerde, mis trabajos empezaron en un jardín de Tebas Hekatómpylos, cuando Diocleciano era emperador. Yo había militado (sin gloria) en las recientes guerras egipcias, yo era tribuno de una legión que estuvo acuartelada en Berenice, frente al Mar Rojo: la fiebre y la magia consumieron a muchos hombres que codiciaban magnánimos el acero. Los mauritanos fueron vencidos; la tierra que antes ocuparon sus ciudades rebeldes fue dedicada eternamente a los dioses plutónicos; Alejandría, debelada, imploró en vano la misericordia del César; antes de un año las legiones reportaron el triunfo, pero yo logré apenas divisar el rostro de Marte. Esa privación me dolió y fue tal vez la causa de que yo me arrojara a descubrir, por temerosos y difusos desiertos, la secreta Ciudad de los Inmortales (15, 16).

El texto contiene la semilla que hará posible el desarrollo de los hechos. Esto lo podemos ver a dos niveles; por un lado la inclusión de un manuscrito inédito dentro de una edición de la *Iliada* de Pope le da legitimidad por varias razones; entre ellas, la edición a la que se hace referencia es la edición canónica y, debido a que la misma pertenecía a un anticuario, sus posibles dueños a lo largo de su existencia debieron ser

gentes ilustradas, o por lo menos cuidadosas de las pertenencias que poseían. Por otro lado, el manuscrito mismo se convierte en un documento; aunque no se hace relación de la fecha de su producción, él mismo hace referencia a un tiempo remoto. Así, los hechos relatados en el mismo adquieren autoridad. Podría pensarse que esto es una simple estrategia literaria, de acuerdo. Sin embargo, me parece importante resaltar la función que la memoria cumple en este tipo de textos. La memoria recrea un hecho acontecido en el pasado y lo acerca al presente; lo vuelve real y contemporáneo, aunque sea sólo en el momento de la lectura. De esta manera, el tiempo pierde su aparente rasgo incontrovertible para muchos (por lo menos en términos cartesianos); es decir, su linealidad absoluta y su irrepetibilidad. A esto hay que sumar la función misma que el tiempo cumple dentro del relato mismo. Así se pueden ir sumando niveles temporales tanto al interior del texto como en su relación con quien lo lee. El desarrollo de la historia contada, a su vez, nos enfrentará con esta disposición plegada de historia y tiempo.

Pero volvamos con el cuento. El hombre que relata la historia en el manuscrito, tribuno de los ejércitos romanos es un hombre en busca de la gloria. Así lo manifiesta, por lo menos dos veces en el primer párrafo de su escrito: “Yo había militado (sin gloria)” (15) y “pero yo logré apenas divisar el rostro de Marte”(16). Esta será la razón que lo lleva a dedicar su vida a la búsqueda de una presea más gloriosa, buscar la secreta Ciudad de los Inmortales. La mención a la inmortalidad vivida en aquella región es preámbulo de que la historia se desarrollará por motivo de la búsqueda de algo de incalculable valor; la lucha contra la muerte mora en gran parte de mitos y leyendas de los diferentes imaginarios del mundo. Más allá de eso, la línea central misma de la

historia tiene que ver con el tiempo. La muerte es el fin de la vida, el fin del tiempo de la existencia de un sujeto en el mundo. Esto no significa que el tiempo desaparezca cuando el individuo muere; no obstante, el superar la muerte es una manera de vencer el limitado tiempo que alguien tiene en su proceso de vida; en otras palabras, inmortalidad puede asemejarse a eternidad, una categoría esencialmente temporal.

Un acontecimiento sucedido en el campamento lleva la noticia al protagonista de la existencia de un río que asegura la inmortalidad; desde entonces emprende la empresa de encontrarlo:

Me levanté poco antes del alba; mis esclavos dormían, la luna tenía el mismo color de la infinita arena. Un jinete rendido y ensangrentado venía del oriente. A unos pasos de mí, rodó el caballo. Con una tenue voz insaciable me preguntó en latín el nombre del río que bañaba los muros de la ciudad. Le respondí que era el Egipto, que alimentan las lluvias. “Otro río es el que persigo”, replicó tristemente, “el río secreto que purifica de la muerte a los hombres”. Oscura sangre le manaba del pecho. Me dijo que su patria era una montaña que está al otro lado del Ganges y que en esa montaña era fama que si alguien caminaba hasta el occidente, donde se acaba el mundo, llegaría al río cuyas aguas dan la inmortalidad. Agregó que en la margen ulterior se eleva la Ciudad de los Inmortales, rica en baluartes y anfiteatros y templos. Antes de la aurora murió, pero yo determiné descubrir la ciudad y su río (16).

Este inicio plantea una situación de pliegue interesante. Se encuentran dos motivos temporales implícitos; estos se mezclan mutuamente. Sumado al posible encuentro de la fuente de la vida, o de la inmortalidad, el tribuno es un hombre que esta sediento de gloria, como se manifestó antes. La empresa de encontrar la Ciudad de los Inmortales le ha de asegurar dos premios a los que este personaje le es casi imposible de resistirse. Por un lado está la inmortalidad física; por otro, la gloria que le acarrearía tal descubrimiento le daría fama, otra manera de ser inmortal. De esta manera vemos cómo el entramado temporal del cuento comienza a complicarse. Hasta el momento tenemos varias líneas relacionadas con el tiempo que se han trenzado convirtiendo el aspecto del tiempo en algo muy interesante. Por una lado tenemos la llegada de la historia a partir de pliegues escalonados del tiempo; a saber: el tiempo en que ocurrieron los hechos, siglo III a. C.; la época alrededor de la impresión de la *Ilíada* de Pope (siglos XVII al VIII); el momento en que la princesa conoce a Cartaphilus y cuando se hace de los volúmenes de donde encuentra los manuscritos (entre junio de 1929 y finales de octubre); la contemporaneidad que es cuando el texto final que incluye a los manuscritos es transcrito (siglo XX, tal vez la década de los 40); y la posdata final que es de 1950. Si sumamos esta escalonada temporalidad a la doble búsqueda de inmortalidad, física y de gloria que busca el protagonista, tenemos un interesante entramado que configura el tiempo de este cuento.

La historia prosigue relatando la ruta que la misión tomó. El narrador hace referencia a la manera intrincada (plegada) de la ruta expedicionaria:

Flavio, procónsul de Getulia, me entregó doscientos soldados para la empresa. También reclute mercenarios, que se dijeron conocedores de los caminos y que fueron los primeros en desertar.

Los hechos ulteriores han deformado hasta lo inextricable el recuerdo de nuestras primeras jornadas. Partimos de Arsinoe y entramos en el abrasado desierto. Atravesamos el país de los trogloditas, que devoran serpientes y carecen del comercio de la palabra; el de los garamantas, que tienen las mujeres en común y se nutren de leones; el de los augilas, que solo veneran el Tártaro. Fatigamos otros desiertos, donde es negra la arena, donde el viajero debe usurpar las horas de la noche, pues el fervor del día es insoportable. De lejos divisé la montaña que dio nombre al Océano: en sus laderas crece el euforbio, que anula los venenos; en la cumbre habitan los sátiros, nación de hombres ferales y rústicos, inclinados a la lujuria. (...) Huí del campamento con los pocos soldados que me eran fieles. En el desierto los perdí, entre los remolinos de arena y la vasta noche. Una flecha cretense me laceró. Varios días erré sin encontrar agua, o un solo enorme día multiplicado por el sol, por la sed y por el temor de la sed. Dejé el camino al arbitrio de mi caballo. En el alba, la lejanía se erizo pirámides y de torres. Insoportablemente soñé con un exiguo y nítido laberinto: en el centro había un cántaro; mis manos casi lo tocaban, mis ojos lo veían, pero tan intrincadas eran las curvas que yo sabía que iba a morir antes de alcanzarlo (17, 18).

Las vicisitudes de la empresa pierden al tribuno en tierras desconocidas. El camino se ha tornado errático, laberíntico. La pérdida de la ruta es signo de que la recta se ha tornado en una serie de curvas impredecibles que han enfrentado a este hombre con la naturaleza del mundo y por ende, de la existencia. La meta no es una meta ordinaria, por lo tanto, el objetivo de superar las leyes naturales lo conmina a ser juguete de ellas. El mundo se ha mostrado adverso en su tarea y ahora lo arroja en medio de una ruta no planeada. La línea trazada en su mente se ha plegado innumerables veces y su destino es incierto. No obstante, al despertar se encuentra en medio de un paisaje que no conoce, pero que intuye. Al borde de la muerte, el protagonista llega a la Ciudad de los Inmortales:

Al desenredarme por fin de esa pesadilla, me vi tirado y maniatado en un oblongo nicho de piedra, no mayor que una sepultura común, superficialmente excavado en el agrio declive de una montaña. Los lados eran húmedos, antes pulidos por el tiempo que por la industria. Sentí en el pecho un doloroso latido, sentí que me abrasaba la sed. Me asomé y grité débilmente. Al pie de la montaña se dilataba sin rumor un arroyo impuro, entorpecido por escombros y arena; en la opuesta margen resplandecía (bajo el último sol o bajo el primero) la evidente Ciudad de los Inmortales (18).

Indefenso y casi desfalleciente, nuestro personaje ha llegado a su destino; la precariedad de la ruta ha minado sus fuerzas y, aunque cerca de su destino, está casi al

borde de la muerte. Un hecho se resalta en este espacio. Alrededor de la Ciudad de los Inmortales se encuentran los míticos trogloditas. Seres que viven de manera primitiva que han perdido una de las mayores características de los humanos, el habla.

Vi muros, arcos, frontispicios y foros: el fundamento era una meseta de piedra. Un centenar de nichos irregulares análogos al mío, surcaban la montaña y el valle. En la arena había pozos de poca hondura; de esos mezquinos agujeros (y de los nichos) emergían hombres de piel gris, de barba negligente, desnudos. Creí reconocerlos: pertenecían a la estirpe bestial de los trogloditas, que infestan las riberas del Golfo Árabe y las grutas etiópicas; no me maravillé de que no hablaran y de que devoraran serpientes (18).

La Ciudad de los Inmortales está rodeada de los seres más primitivos, los trogloditas. Esto parece una contradicción puesto que se supondría que la inmortalidad generaría un desarrollo inimaginable debido a que con el transcurrir del tiempo se alcanzaría la sabiduría. De cierta forma, en el relato se establece un ciclo en el que se enfrentarían dos categorías aparentemente opuestas. La inmortalidad, representada en la Ciudad y sus habitantes aún no vistos que aparentemente habrían alcanzado un desarrollo superior al de cualquier humano; por otro lado tenemos a los trogloditas quienes serían la muestra de lo primitivo y lo más cercano al salvajismo. En términos generales, si apelamos al sentido común cartesiano, estas dos categorías deberían estar separadas por un espacio de gran proporción. Sin embargo en la historia se apartan por sólo unos

metros. Aparentemente, la línea recta que debería separar estas dos realidades irreconciliables se ha curvado y las ha ubicado en espacios contiguos. Al transcurrir del cuento veremos que una no está tan lejos de la otra, en términos de lógica.

Al presentir la muerte, el tribuno decide saltar de su nicho para calmar la sed. Decisión arriesgada pero necesaria debido a las condiciones lamentables en las que se encuentra:

La urgencia de la sed me hizo temerario. Consideré que estaba a unos treinta pies de la arena; me tiré, cerrados los ojos, atadas a la espalda las manos, montaña abajo. Hundí la cara ensangrentada en el agua oscura. Bebí como se abrevan los animales. Antes de perderme otra vez en el sueño y en los delirios, inexplicablemente repetí unas palabras griegas: *los ricos teucros de Zelea que beben el agua negra del Esepo...* (18, 19).

El acontecimiento tendrá un desarrollo sorpresivo para el personaje. Siendo un alto funcionario del Imperio romano, la dificultad en que se encuentra lo lleva a cometer actos audaces y primitivos. De nuevo, vemos que el ciclo antagónico entre Ciudad de los Inmortales-trogloditas se repite en el mismo personaje. Un individuo de alta extracción, perteneciente a un imperio recorre un camino que lo lleva a un estado primigenio:

No sé cuántos días y noches rodaron sobre mí. Doloroso, incapaz de recuperar el abrigo de las cavernas, desnudo en la ignorada arena, dejé que la luna y el sol jugaran con mi aciago destino. Los trogloditas, infantiles en la barbarie, no me ayudaron a sobrevivir o a morir. En vano

les rogué que me dieran muerte. Un día con el filo de un pedernal rompí las ligaduras. Otro, me levanté y pude mendigar o robar —yo, Marco Flaminio Rufo, tribuno militar de una de las legiones de Roma— mi primera detestada ración de carne de serpiente (19).

En este lugar, el tiempo parece haberse detenido; si por lo menos el ciclo día noche continúa, parece no contar, no ser lineal, o por lo menos haber perdido su relevancia cuantitativa. De la misma manera, el espacio se presenta laberíntico, curvo e irregular. La empresa de encontrar la Ciudad de los Inmortales ha desembocado en un estadio en el que las leyes de una razón coherente y mensurable en términos racionales tienden a desestimarse. La misión, sin embargo, plantada en la mente del tribuno sigue en pie. Decidido a conocer a los inmortales se encamina a la ciudad. El camino, como es de esperarse en dificultoso y plegado. La ciudad está mucho más lejos de lo que aparenta y, seguido por dos o tres trogloditas, el protagonista llega a las murallas de la ciudad, pero no hay entrada visible. El encuentro de la entrada a la ciudad es laberíntico también. Hasta el momento, cada intento por alcanzar el objetivo inicial se ha visto dilatado por el alargamiento del espacio en pliegues inesperados; así lo será la entrada a la ciudad:

He dicho que la Ciudad estaba fundada sobre una meseta de piedra. Esta meseta comparable a un acantilado no era menos ardua que los muros. En vano fatigué mis pasos (...) la fuerza del día hizo que yo me refugiara en una caverna; en el fondo había un pozo, en el pozo una escalera que se abismaba hacia la tiniebla inferior. Bajé por un caos de

sórdidas galerías llegué a una vasta cámara circular, apenas visible. Había nueve puertas en aquel sótano; ocho daban a un laberinto que falazmente desembocaba en la misma cámara; la novena (a través de otro laberinto) daba a una segunda cámara circular, igual a la primera. Ignoro el número total de de las cámaras; mi desventura y mi ansiedad las multiplicaron. (...) Sé que alguna vez confundí, en la misma nostalgia, la atroz aldea de los bárbaros y mi ciudad natal, entre los racimos (20).

En este punto es innegable que la repetición de la figura laberíntica es parte esencial de la estructura del relato. Pero, ¿cuál sería la función de ella? A primera vista, podríamos inferir que el motivo original que tiene el personaje es, de por sí, insólito; pero, más allá de lo fantástico que pueda resultar el justificar la búsqueda de una presea que pudiera ser codiciada por toda la humanidad, creo que el cuento cuestiona las bases fundamentales del imaginario de la eternidad y del tiempo. El vencer a la muerte, en el plano físico implica derrotar la manera como están establecidas las leyes naturales en la cotidianidad. Por ello, el tiempo y el espacio dejan de ser afectados por las leyes de la lógica de la vida diaria; fenómeno que causa una tensión entre lo que se piensa y la forma en la que la realidad se despliega a los ojos de quien trata de desentrañar sus secretos. Esto le sucede, tanto al personaje quien vive las aventuras del camino, como al lector que lo acompaña por entre los retorcidos vericuetos del tiempo y del espacio. El laberinto es un pliegue que diversifica la realidad de diferentes maneras; recordemos lo que dice Deluze al respecto:

Se dice que un laberinto es múltiple, etimológicamente, porque tiene muchos pliegues. Lo múltiple no sólo es lo que tiene muchas partes, sino lo que está plegado de muchas maneras. A cada piso corresponde precisamente un laberinto: el laberinto continuo de la materia y sus partes, el laberinto del alma y sus predicados. Si Descartes no ha sabido resolverlos es porque ha buscado el secreto del continuo en trayectos rectilíneos, y el de la libertad en una rectitud del alma, ignorando tanto la inclinación del alma como la curvatura de la materia. Se necesita una “criptografía” que, a la vez, enumere la naturaleza y descifre el alma, vea en los repliegues de la materia y lea en los repliegues del alma. (11)

Lo laberíntico se da como manifestación del pliegue; se da en respuesta a una necesidad física de la materia y una necesidad metafísica del alma. Así, la realidad se pliega en los dos niveles de la casa barroca. El sujeto, quien interacciona con la realidad desde su espacio focal es testigo de cómo el mundo se repliega ante sus ojos. Al observar al mundo se efectúa un efecto de resonancia a su interior y que va a ser una característica fundamental de la mónada. Cuando esto ocurre, la realidad se percibe plegada al interior, como consecuencia metafísica y al exterior como resultado de las fuerzas plásticas y elásticas que moldean lo tangible. Esto es evidente en la manera como la Ciudad de los Inmortales está construida. De esta manera es relatada en *El Inmortal*:

Emergí a una suerte de plazoleta; mejor dicho, de patio. Lo rodeaba un solo edificio de forma irregular y altura variable; a ese edificio

heterogéneo pertenecían las diversas cúpulas y columnas. Antes que ningún otro rasgo de ese monumento increíble, me sorprendió lo antiquísimo de su fábrica. Sentí que era anterior a los hombres, anterior a la tierra. (...) Cautelosamente al principio, con indiferencia después, con desesperación al fin, erré por escaleras y pavimentos del inextricable palacio. (Después averigüé que eran inconstantes la extensión y la altura de los peldaños, hecho que me hizo comprender la singular fatiga que me infundieron.) *Este palacio es fábrica de los dioses*, pensé por primeramente. Exploré los inhabitados recintos y corregí: *Los dioses que lo edificaron han muerto*. Noté sus peculiaridades y dije: *Los dioses que lo edificaron estaban locos*. (...) A la impresión de enorme antigüedad se agregaron otras: la de lo interminable, la de lo atroz, la de lo complejamente insensato. Yo había cruzado un laberinto, pero la nítida Ciudad de los Inmortales me atemorizó y repugnó. Un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres su arquitectura, pródiga en simetrías está subordinada a ese fin. En el palacio que imperfectamente exploré, la arquitectura carecía de fin (22).

El horror a perder cualquier referencia de la realidad conocida hace que Flaminio Rufo abandone la ciudad. Es notable que la ciudad se encuentre desierta; razón que será dilucidada más adelante. Los únicos seres con los que el tribuno tiene cercanía son los trogloditas. A las afueras de la ciudad, tras salir del laberinto, el protagonista se encuentra con el troglodita que lo siguió hasta allí; en el capítulo tercero del cuento se sabrá quién

es y de esta manera se cerrará el círculo que vincula la inmortalidad y la eternidad; la sabiduría y la barbarie.

Quienes hayan leído con atención el relato de mis trabajos recordarán que un hombre de la tribu me siguió como un perro podía seguirme, hasta la sombra irregular de los muros. Cuando salí del último sótano, lo encontré en la boca de la caverna. (...) Me miró, no pareció reconocerme. Sin embargo tan grande era el alivio que me inundaba (o tan grande y medrosa mi soledad) que di en pensar que ese rudimental troglodita, que me miraba desde el suelo de la caverna, había estado esperándome. (...) esa noche concebí el propósito de enseñarle a reconocer, y acaso a repetir, algunas palabras. (...)

La humildad y miseria del troglodita me trajeron a la memoria la imagen de Argos, el viejo perro moribundo de la *Odisea*, y así le puse el nombre de Argos y traté de enseñárselo.

(...) Parecían coribantes a quienes posee la divinidad. Argos, puestos los ojos en la esfera, gemía; raudales le rodaban por la cara; no solo de agua, sino (después lo supe) de lágrimas. “Argos”, le grité, “Argos”.

Entonces, con mansa admiración, como si descubriera una cosa perdida y olvidada hace mucho tiempo, argos balbuceó estas palabras:

“Argos, perro de Ulises”. Y después, también sin mirarme: “Este perro tirado en el estiércol”.

Fácilmente aceptamos la realidad, acaso porque intuimos que nada es real. Le pregunté qué sabía de la *Odisea*. La práctica del griego le era penosa; tuve que repetir la pregunta.

“Muy poco”, dijo. “Menos que el rapsoda más pobre. Ya habrán pasado mil cien años desde que la inventé” (23, 24).

Así, el personaje descubre que los trogloditas son los inmortales y el riachuelo que cercano a la ciudad es el río de la inmortalidad. El descubrimiento de que el troglodita no es otro que Homero le sirve al protagonista para concluir que el tiempo y los acontecimientos que ocurren a su paso no son más que manifestaciones cíclicas de una ley universal que toca toda las manifestaciones del mundo. De la misma manera que dentro de la mónada se contiene el todo, el pasar inexorable del tiempo siendo inmortal le permite al sujeto comprobar que los eventos se suceden múltiples veces en circunstancias lejanas. La configuración del mundo se encuentra al interior del alma y, con el tiempo suficiente, todo vuelve a ocurrir. Como lo dice el personaje:

El pensamiento más fugaz obedece a un dibujo invisible y puede coronar, o inaugurar, una forma secreta. Sé de quienes obraban el mal para que en los siglos futuros resultara el bien, o hubiera resultado en los ya pretéritos... Encarados así, todos nuestros actos son justos, pero también son indiferentes. No hay méritos morales o intelectuales. Homero

compuso la *Odisea*; postulado un plazo infinito, con infinitas circunstancias y cambios, lo imposible es no componer, siquiera una vez, la *odisea*. Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres (26).

Por tal motivo, y dentro de la lógica del relato si es posible encontrar la inmortalidad, también es posible deshacerse de ella. Todo como el resultado de un juego ilimitado de posibilidades que se pliegan una tras otra en circunstancias temporales que tienen un comportamiento similar. El tribuno, Marco Flaminio Rufo, es el mismo Cartaphilus quien tras desandar el mundo por siglos, logró encontrar el río que borrara la inmortalidad. Ese hombre, que es todos los hombres, se enfrenta a una realidad existencial que tiene como mayor enemigo a la memoria. La eternidad es incompatible con el recuerdo puesto que este último se compone de instantes; en la línea del infinito un número es igual a otro puesto que no hay referencia con respecto a la totalidad; de la misma manera, en la eternidad, la singularidad del instante se desvanece y la memoria tiende a desaparecer. Tan solo permanecen vestigios de momentos relevantes para el sujeto pero estos momentos pierden contigüidad temporal con sus adyacentes, siendo chispazos tan solo de la experiencia. La relevancia de esos momentos es, al interior del cuento *el Inmortal*, otra manifestación del pliegue temporal. En un ejercicio metatextual que hace Marco Flaminio-Cartaphilus-Homero de su escrito escribe lo siguiente:

La historia que he narrado parece irreal porque en ella se mezclan los sucesos de dos hombres distintos. En el primer capítulo, el jinete

quiere saber el nombre del río que baña las murallas de Tebas; Flaminio rufo, que antes ha dado a la ciudad el nombre de Hekatómpylos, dice que el río es el Egipto; ninguna de esas locuciones es adecuada a él, sino a Homero (...) En el capítulo segundo, el romano, al beber el agua inmortal, pronuncia unas palabras en griego; esas palabras son homéricas y pueden buscarse en el fin del catálogo de las naves. (...) En el último capítulo las incluye; ahí está escrito que milité en el puente de Stamford, que transcribí el Bulaq, los viajes de Simbad el Marino y que me suscribí, en Aberdeen, a la *Iliada* inglesa de Pope. (...) Los que siguen son más curiosos. Una oscura razón elemental me obligó a registrarlos; lo hice porque sabía que eran patéticos. No lo son dichos por el romano Flaminio Rufo. Lo son dichos por Homero; es raro que éste copie, en el siglo XIII, las aventuras de Simbad, de otro Ulises, y descubra, a la vuelta de muchos siglos, en un reino boreal y un idioma bárbaro, las formas de su *Iliada*. (...)

Cuando se acerca el fin, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. No es extraño que el tiempo haya confundido las que alguna vez me representaron con las que fueron símbolos de la suerte de quien me acompañó tantos siglos. Yo he sido Homero; en breve, seré nadie, como Ulises; en breve seré todos: estaré muerto (29,30).

La posdata de 1950, al final del texto escrito por Cartaphilus, cierra el ciclo de pliegues concéntricos que ha estructurado al relato. De nuevo escuchamos la voz que

inicia el cuento; el retorno a esta instancia narrativa podría pensarse como un alejamiento al universo establecido en el relato del romano-griego-anticuario; no obstante, las referencias bibliográficas (ya sean reales o no, eso nunca interesa cuando se habla de Borges) sugieren que todo el texto, a pesar de supuestas pruebas de su apocrificidad, es cierto; de esta manera los diferentes niveles narrativos del texto se entrelazan formando un todo que se resume en las últimas líneas del texto: “Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos (31).

Con relación a los otros cuentos de *El Aleph*, se puede decir que están dispuestos de una manera tal que remiten a la función pliegue de manera significativa. Jaime Alazraki, en su libro *Versiones. Inversiones. Reversiones. El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Jorge Luis Borges*, habla de la importancia de la multiplicidad en la obra borgiana; la estructura presente, digamos común en esta forma de relatar es el espejo. Sin embargo, como se ha tratado de exponer en las páginas anteriores, la posible estructura especular en la narrativa borgiana correspondería a una manifestación de la función barroca enunciada por Deleuze como pliegue. Aunque he escogido el primero y el último cuentos del libro *El Aleph* para argumentar la presencia de un pensamiento barroco en Borges, se puede decir que los otros cuentos que componen el libro están contruidos de manera similar, aunque tal vez sin la complejidad evidente de los mencionados.

Ficciones.

El libro *Ficciones* es la reunión de dos conjuntos de cuentos, *El jardín de senderos que se bifurcan* y *Artificios*, de 1941 y 1944 respectivamente. Como en el caso de *El Aleph*, en esta colección de relatos, Borges encarna la función barroca de acuerdo con la manera en los estructura. Como se ha mencionado anteriormente, la literatura borgeana, y más específicamente su cuentística, han servido de fuente de una abundante cantidad de estudios acerca de motivos y temas recurrentes en sus páginas. Laberintos, eternidad, infinito, terror metafísico, son, entre otras, cuestiones que se abordan desde esta literatura casi para convertirse en lugares comunes al momento de la referencia al escritor argentino. El estudio aislado de cada una de estos motivos presentes en su narrativa conlleva una atomización de los estudios y tiende a perderse la perspectiva que gobierna las bases de la literatura de Jorge Luis Borges. Este escrito ha pretendido soslayar, de alguna manera, esta carencia para proponer una manera más integral que abarque los motivos evidentes en la cuentística como un mapa de pensamiento que sirva de base de la utilización de tales recursos. La sección inmediatamente anterior se centró en dos cuentos de *El Aleph*; a continuación, me referiré a otros relatos que hacen parte de *Ficciones*. De esta manera, trataré de demostrar que los cuentos que componen este libro, como sucede con el otro, también están estructurados con base en la función pliegue, expresión barroca.

Así sucede en el cuento titulado “Las ruinas circulares”. Este cuento narra la historia de un hombre, que en la inmensidad de una selva primigenia, arriba a las ruinas

de un abandonado templo antiguo. Allí, acosado por la precariedad de su condición se debate entre el sueño y la vigilia. En un tiempo indeterminado, este personaje comienza a soñar y a crear a otro hombre desde las profundidades del sueño. Su creación va tomando forma hasta convertirse en un hombre completo, sin embargo no consigue despertarlo; tras esto, el hombre creador, realiza una angustiada plegaria ante la estatua de la deidad que preside el templo. En medio del sueño, la estatua le revela que su nombre terrenal es *fuego* y que siguiendo los ritos que tradicionalmente se han efectuado en ese santuario se lograría animar a su creación y que logrado ello debe mandarlo a otro templo aguas abajo para que sea glorificado en ese lugar. El hombre sigue las órdenes e instruye a su *hijo* en lo necesario para la supervivencia. Luego de confirmar que su *él* ya está listo para enfrentarse al mundo, le infunde el olvido y lo envía a su propia aventura. En medio de su soledad, él es el único que sabe que su creación es un fantasma, pues todos lo apreciarán como un hombre real; prueba de ello es que esta figura no puede ser devorada por el fuego. Algunos habitantes de los alrededores le llevan la noticia de que aguas abajo existe un mago que no es herido por las llamas. El hombre sufre la preocupación de que su hijo se entere que no es más que una mera ilusión, un simulacro, y que sufra la angustia de no saberse real. Una sequía azota el lugar y el fuego consume el templo donde vive este hombre creador; con alivio y con terror el hombre se da cuenta que no es consumido por las llamas; en ese momento se entera que él mismo es una apariencia, un sueño que otro estaba soñando.

Este relato es bastante interesante puesto que aborda de manera clara el despliegue del sujeto en instancias continuas. La continuidad del pliegue, es decir, la

repetición de un modelo primordial en circunstancias diversas pero esencialmente iguales, nos hace pensar en la porosidad infinita del pliegue leibniziano; la “caverna en la caverna” que implica la clausura metafísica de la mónada. Como el modelo fractal de Mandelbrot, la figura geométrica se repite infinitamente, creando espacios al interior mismo del modelo original, cada vez más pequeños pero guardando la exactitud de la figura de la que se origina. En este caso, podríamos decir que el cuento de Borges inicia *in media res* de una cadena infinita de repeticiones que tienen el mismo tronco esencial. El relato da cuenta de una operación metafísica en la que el sujeto es apenas una manifestación del continuo que es el universo. De allí que no sea importante su origen, su historia:

Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche, nadie vio la canoa de bambú sumiéndose en el fango sagrado, pero a los pocos días nadie ignoraba que el hombre taciturno venía del Sur y que su patria era una de las infinitas aldeas que están aguas arriba, en el flanco violento de la montaña. (56)

El tiempo, por su parte, también es elemento básico en la concepción de esta cadena metafísica de la existencia. La linealidad del tiempo pierde importancia por un principio básico de lógica. En una serie infinita no hay principio ni final, por lo tanto tampoco hay un centro; diciéndolo de otra manera cualquier punto de la serie puede ser el centro; así, la cadena temporal puede ser desarticulada de la cronología en la medida que los intervalos en los que pudiera ser seccionada pierden referencialidad con respecto a un

hipotético principio o a un hipotético final. En este orden de ideas, la memoria tiende a disolverse y sólo permanece la experiencia presente como prueba de la existencia. Es el mundo primigenio, el mundo del mito, en donde el tiempo cronológico no existe sino que se manifiesta como otro rasgo del existir.

De la misma manera, la frontera entre el sueño y la vigila también se desvanece en la historia. En este estadio primigenio, la conformación de límites precisos es una apariencia. El sujeto apenas puede discernir su diferencia con el objeto. La alternancia entre sueño y vigila no se puede establecer de manera categórica puesto que los intervalos de tiempo no son mensurables. Este hombre-mago-creador-soñador-soñado apenas puede diferenciarse a sí mismo del mundo. En principio sus sueños son caóticos y luego van teniendo forma; sin embargo, la experiencia de soñar no genera una realidad confiable en la medida que no se puede diferenciar con exactitud lo real de lo irreal. Así, el sujeto se define a sí mismo sólo en el instante eterno de la consciencia: “Al principio, los sueños eran caóticos; poco después fueron de naturaleza dialéctica” (58). El impulso de este sujeto lo lleva a intentar la creación de un mundo concreto pero éste es concebido a partir de las imágenes elaboradas en el sueño: “El hombre, en el sueño y la vigilia, consideraba las respuestas de sus fantasmas, no se dejaba embaucar por los impostores, adivinaba en ciertas perplejidad una inteligencia creciente. Buscaba un alma que mereciera participar en el universo” (58). Más adelante se evidenciará la dificultad para distinguir el sueño de la vigilia: “Sin embargo, la catástrofe sobrevino. El hombre un día emergió del sueño como de un desierto viscoso, miró la vana luz de la tarde que al pronto confundió con la aurora y comprendió que no había soñado” (59).

La ubicación de este sujeto en medio del transcurrir impertérrito de la existencia se presenta como muestra de que tal sujeto funciona como punto de inflexión del devenir de su realidad. En este sentido alcanza una categoría metafísica puesto que encarna en sí mismo el principio fundamental de la mónada. Es el tercer estadio del punto en términos leibnizianos. Es allí donde la curva cambia de sentido y se precipita hacia otra proyección. En este sentido, efectivamente, en “Las ruinas circulares” apreciamos cómo desde la particularidad específica de la mónada se aprecia el sector del mundo que le corresponde y de su particularidad podemos inferir la totalidad del mundo que encarna en sí misma. La particularidad representada por los eventos singulares que son propios de este hombre-soñador en su singularidad. No obstante, el fenómeno de inflexión que sufre, permite apreciar cómo es parte de un incesante fluir existencial que se repetirá en las derivaciones que surgen de su propia existencia. Así, existe un hombre-soñador que vive su subjetividad; pero así mismo es un hombre-soñador- soñado que hace parte de un incesante fluir, mecánica esencial del mundo al que pertenece. En este orden de ideas, apreciamos el pliegue en diferentes dimensiones, una en los eventos que son inherentes al sujeto; por otro lado, otra en la proyección de sus características esenciales en otro sujeto que se ha derivado de sí, y por último, la dinámica fluida que es inseparable del devenir existencial de los sujetos en ese mundo. Esto se evidencia en las líneas finales del cuento: “Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él era también una apariencia, que otro estaba soñando”(65).

En ese sentido, el pliegue puede ser apreciado desde diferentes perspectivas, desde diferentes sectores de su plegamiento. Este fenómeno hace evidente que el punto

focal desde donde se aprecia el relato es dinámico, no es un punto fijo desde donde se pueda establecer un observador estático. El devenir mismo de la narración precisa de un observador que se desplace junto con las necesidades mismas de la focalización. Esta focalización, iría un poco más allá del concepto estrictamente narratológico (como el establecido por, Rimmon-Kenan, Genette o Kristeva) para alcanzar un estadio metafísico, más cercano a las necesidades existenciales de la relación narrador-narratario. Es decir, la narración desborda el posicionamiento de la voz narrativa en un punto fijo-focal, para desplegarse hacia el lector, quien ve cuestionado su propio mundo al involucrarse en este juego de desplazamientos.

En el cuento que le da título al libro “El jardín de senderos que se bifurcan” se puede apreciar de manera un poco más explícita, la manera en que Borges concibe la idea de pliegue. La palabra pliegue o aparece en el texto; sin embargo, como el texto mismo lo sugiere, en un adivinanza, la única palabra que no se permite mencionar es la solución del acertijo. Más allá del recurso retórico que significa la frase anterior, en “El jardín de senderos que se bifurcan” se aborda de manera más clara la concepción de pliegue en lo que se refiere al tiempo, los eventos y los sujetos que intervienen en el devenir de la existencia. La historia se contextualiza en la guerra que se desarrolla en Europa a principios del siglo XX. Yu Tsun, trabaja como espía para Alemania. Perseguido por el agente irlandés que trabaja para Inglaterra Richard Madden, Tsun tiene que transmitir a Alemania el sitio donde se encuentran los pertrechos ingleses para que sea bombardeado. Debido a su inminente arresto, el chino debe encontrar la manera de transmitir la información antes de ser capturado. Así se dirige a la casa de Stephen Albert, sinólogo

que ha estudiado la obra de un antepasado de Tsun. Allí en su casa, los dos hombres tienen una conversación sobre la obra de Ts'ui Pên, familiar de Tsun y quien dejó la gobernación de su provincia para dedicarse a dos tareas delirantes, la escritura de una novela y la construcción de un laberinto. Debido a la conversación, Tsun se entera de que Albert ha descubierto el secreto de la obra de Pên; la novela misma es el laberinto. Tsun se percata de la llegada de Madden y entonces mata a Albert. Este suceso es registrado por los diarios ingleses; los alemanes, tras leer los diarios relacionan a Tsun con el crimen de Albert y deducen que en la población que lleva el mismo nombre que la víctima es donde se encuentra el objetivo militar. Tsun se entera del éxito de su plan mientras espera ser ejecutado por el homicidio.

La cuestión del tiempo es fundamental en la construcción de “El jardín de senderos que se bifurcan”. Al inicio del mismo, una reflexión de Tsun sirve como índice de este hecho: “después de reflexionar que todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora. Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos; innumerables hombres en el aire, en la tierra y en el mar, y todo lo que realmente pasa me pasa a mí...” (102). Tsun, como sujeto se percata de que la realidad sólo se construye a partir del sujeto, todo lo demás es un juego de posibilidades que confluyen en el sujeto mismo en un tiempo presente; la historia confluye en un tiempo actual que es el que rodea la individualidad del sujeto. Con respecto a esto dice: “Lo hice, porque yo sentía que el jefe temía un poco a los de mi raza —a los innumerables antepasados que confluyen en mí” (104). Este tiempo constante que es parte de la realidad puede permitir que un mismo hecho suceda de la misma manera en épocas distintas, que se bifurque

creando múltiples alternativas o que genere un mismo evento de una manera inversa, como es el caso de la muerte de Albert por manos de Tsun. Así sucede en el cuento y es relatado por el chino cuando hace una remembranza de su antepasado:

El consejo de siempre doblar a la izquierda me recordó que tal era el procedimiento común para descubrir el patio central de ciertos laberintos. Algo entiendo de laberintos; no en vano soy bisnieto de Ts'ui Pên, que fue gobernador de Yunnan y que renunció al poder para escribir una novela todavía más populosa que el *Hung Lu Meng* y para edificar un laberinto en el que se perdieran todos los hombres. Trece años dedicó a esas heterogéneas fatigas, pero la mano de un forastero lo asesinó y su novela era insensata y nadie encontró el laberinto (106,107).

La historia de Pên se repite de manera inversa en la historia vivida por Tsun. Como la imagen de un espejo que refleja las cosas de manera invertida; en el presente, el forastero es el chino que mata al erudito que ha sido capaz de edificar el laberinto donde se pierden todos los hombres. Tsun imagina el laberinto creado por su bisabuelo; mas aún no le ha sido develado, cuando esto suceda seremos conscientes del punto de inflexión que ha tomado la realidad y veremos los dos lados del pliegue. Tsun dice: “Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros” (107).

El proceso de reconocimiento de la verdad interna del cuento, es decir, el descubrimiento de los eventos que se dan lugar para el desenlace de los hechos, nos

permite apreciar de manera exclusiva como sucede la inflexión; este fenómeno de inflexión se da en un tiempo presente que fluye a la misma velocidad con la que la narración avanza. Como se mencionó anteriormente, la historia de Ts'ui Pên y el forastero que lo asesina y la de Albert asesinado por Tsun es la misma, la única diferencia es la disposición en la que los hechos suceden. Cada una revela un aspecto singular, de acuerdo con el sujeto que la experimenta, de acuerdo con la mónada que expresa el sector del mundo que le es exclusivo. La disposición del tiempo, no lineal, permite que podamos observar un hecho único vivido a partir de dos realidades aparentemente diferentes; sin embargo, estas realidades son una misma de manera esencial. La diferencia contextual entre una y otra se da porque son observadas desde dos posiciones monádicas diferentes. En un tiempo no pensado de manera cronológica, irrepitable, los eventos acontecen, no de manera inconexa, sino desde una perspectiva diferente.

El punto de inflexión es anunciado por los índices referidos anteriormente; es decir la referencia al tiempo presente o a la imagen del laberinto en la mente de Tsun. Al interior del relato, la inflexión se aprecia más evidentemente en la manera cómo los actores de los eventos se relacionan entre sí. Tras la llegada de Tsun a la casa de Albert, la conversación que tienen acerca de Pên, su laberinto y la verdadera naturaleza de éste, es el punto de giro que nos permitirá apreciar cómo los eventos se desplazan de un lado del pliegue al otro. Es el punto de cruce entre los dos lados del pliegue que pueden ser observados en el momento que la inflexión sucede. A la llegada de Tsun a la casa de Albert, éste advierte ciertas similitudes con su existencia anterior, su juventud en China:

Llegué, así, a un alto portón herrumbrado. Entre las rejas descifré una alameda y una especie de pabellón. Comprendí de pronto, dos cosas, la primera trivial, la segunda casi increíble: la música era china. Por eso, yo la había aceptado con plenitud, sin prestarle atención. (...) Por el fondo de la íntima casa se acercaba: un farol que rayaban y a ratos anulaban los troncos, un farol de papel, que tenía la forma de los tambores y el color de la luna. Lo traía un hombre alto. No vi su rostro, porque me cegaba la luz. Abrió el portón y dijo lentamente en mi idioma:

—Veo que el piadoso Hsi P'êng se empeña en corregir mi soledad.
¿Usted sin duda querrá ver el jardín?

Reconocí el nombre de uno de nuestros cónsules y repetí desconcertado:

— ¿El jardín?

—El jardín de senderos que se bifurcan.

Algo se agitó en mi recuerdo y pronuncié con incomprensible seguridad:

—El jardín de mi antepasado Ts'ui Pên.

—¿Su antepasado? ¿Su ilustre antepasado? Adelante. (108)

Este fragmento nos muestra que existe un reflejo de una situación anterior que se materializa en un momento actual y en un espacio presente. Más adelante Tsun dice: “El húmedo sendero zigzagueaba como los de mi infancia”(109). El estudio de Albert, donde se reúnen finalmente los dos hombres, está lleno de obras y objetos chinos. La propiedad de Albert, es decir, su casa, el jardín con el pabellón en su centro y los objetos que la amueblan, es una recreación del espacio en que vivía Pên y en el que Tsun pasó su niñez. De esta manera vemos cómo el lugar pierde su propiedad de ser un espacio en Inglaterra para ser una proyección de China en el contexto específico de Tsun.

La conversación que tienen los dos hombres revelará el secreto de Pên y desplazará, por consiguiente, la realidad inmediata de ser específicamente actual a ser una eminentemente esencial. En este proceso sedará el desplazamiento al otro lado del pliegue. La conversación comienza de la siguiente manera:

—Asombroso destino el de Ts’ui Pên— dijo Stephen Albert—.

Gobernador de su provincia natal, docto en astronomía, en astrología y en la interpretación infatigable de los libros canónicos, ajedrecista, famoso poeta y calígrafo: todo lo abandonó para componer un libro y un laberinto. Renunció a los placeres de la opresión, de la justicia, del numeroso lecho, de los banquetes y aun la erudición y se enclaustró e durante trece años en el Pabellón de la Límpida Soledad. A su muerte los herederos no encontraron sino manuscritos caóticos. La familia, como usted acaso no

ignora, quiso adjudicarlos al fuego; pero su albacea —un monje taoísta o budista— insistió en la publicación. (110)

La mención de la novela y del laberinto hace que Tsun refiera que la tarea emprendida por su antepasado fue estéril y mereció el rechazo de la familia. Sin embargo, Albert está a punto de revelar el secreto. Este hombre, ajeno a la cultura china ha sido capaz de desentrañar los secretos guardados dentro de las aparentes incoherencias de la novela y la fallida tarea de construir un laberinto. En este momento, el bárbaro inglés se trasmuta en el sabio chino y el desplazamiento del pliegue se concreta. La inflexión nos sitúa en el otro lado del pliegue. Es así como es posible ahora que el mismo hecho se repita desde otro sector de la misma cadena de hechos. Ahora Albert (Pên) será muerto a manos de un forastero Tsun (bárbaro). De esta manera se registra en el texto:

—Aquí está el laberinto —dijo indicándome un alto escritorio laqueado.

—¡Un laberinto de marfil! —Exclamé—. Un laberinto mínimo...

—Un laberinto de símbolos —corrigió—. Un invisible laberinto de tiempo. A mí, bárbaro inglés, me ha sido deparado revelar ese misterio diáfano. (...) Ts'ui Pên diría una vez: *Me retiro a escribir un libro*. Y otra: *Me retiro a construir un laberinto*. Todos imaginaron dos obras; nadie pensó que eran un solo objeto. El Pabellón de la Límpida Soledad se erguía en el centro de un jardín tal vez intrincado; el hecho puede haber sugerido a los hombres un laberinto físico. Ts'ui Pên murió; nadie, en las

dilatadas tierras que fueron suyas, dio con el laberinto; la confusión de la novela me sugirió que ése era el laberinto. Dos circunstancias me dieron la recta solución del problema. Una: la curiosa leyenda que Ts'ui Pên se había propuesto un laberinto que fuera estrictamente infinito. Otra: un fragmento de una carta que descubrí. (110,111)

En la carta que menciona Albert se destaca una frase; Pên registra su legado: “Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan”(111). Esta frase le permite al inglés reflexionar acerca de cómo un libro puede ser infinito. La respuesta se deduce de la estructura aparentemente caótica de la novela de Pên. Dice Albert:

No conjeturé otro procedimiento que el de un volumen cíclico. Un volumen cuya página fuera idéntica a la primera, con posibilidad de continuar indefinidamente. (...) esas conjeturas me distrajeron; pero ninguna parecía corresponder, siquiera de un modo remoto, a los contradictorios capítulos de Ts'ui Pên. En esa perplejidad, me remitieron de Oxford el manuscrito que usted ha examinado. Me detuve como es natural en la frase: *Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan*. Casi en el acto comprendí; *el jardín de senderos que se bifurcan* era la novela caótica; la frase *varios porvenires (no a todos)* me sugirió la imagen de la bifurcación en el tiempo, no en el espacio. (111, 112)

La novela de Pên es una construcción alegórica del tiempo que a cada situación que se presenta a un personaje, la obra permite que éste no opte por una solución sino por todas. En palabras del Albert: “en la del casi inextricable Ts’ui Pên, opta— simultáneamente— por todas. *Crea*, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan (113). De la misma manera que hay bifurcaciones también hay convergencias. Albert lo refiere: “Alguna vez, los senderos de ese laberinto convergen; por ejemplo, usted llega a esta casa, pero en uno de los pasados posibles usted es mi enemigo, en otro mi amigo (113). Este fragmento ilustra cómo, además de la concepción de un tiempo que se divide y converge, la resolución final de los eventos ha de tener un carácter metafísico en la medida que el mismo texto ha de predecir la batalla que se está llevando a cabo en la sala. Tsun recuerda las palabras finales leídas por Albert: “*así combatieron los héroes, tranquilo el admirable corazón, violenta la espada, resignados a matar y a morir* (114).

La inflexión ha tenido lugar en este mundo gobernado por un tiempo que se pliega, se bifurca y permite que la realidad, en su forma esencial, se repita en diferentes contextos. La novela de Ts’ui Pên es la proyección de un mundo que se repite a diferentes niveles y nuestra mirada es capaz de atravesarlos según se van plegando. Albert enuncia la concepción del tiempo de Pên que se convierte en la misma que estructura el cuento de Borges; el siguiente pasaje es un ejemplo muy claro de esto; pareciera sacado del mismo texto de Deluze que dio origen al presente estudio:

A diferencia de Newton y Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos ejemplos; en alguno existe usted y yo no; en otros, yo, no usted; en otros los dos. En éste que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro, usted, al atravesar el jardín me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error un fantasma.

—En todos —articulé no sin un temblor—yo agradezco y venero su recreación del jardín de Ts'ui Pên.

—No en todos —murmuró con una sonrisa—. El tiempo se bifurca perpetuamente hacia innumerables futuros. En uno de ellos soy su enemigo. (116,1117)

En este mundo en que el tiempo permite todas las posibilidades, como proyección de la novela de Pên, se concreta la contingencia de que Tsun y Albert sean enemigos y uno sea eliminado por el otro. De la misma manera que en un tiempo remoto el mismo Pên fue eliminado por un enemigo forastero, en el presente, tiempo continuo que se ha plegado, el foráneo Tsun tiene que matar al erudito Albert. La historia es vivida en diferentes planos cronológicos pero permanece inmutable en su esencia. Aunque la idea

de tiempo es la expresada continuamente a lo largo del cuento, como se mencionó anteriormente citando uno de los pasajes de “El jardín de senderos que se bifurcan”, en un acertijo la única palabra prohibida es la que da respuesta al enigma. El tiempo, que se bifurca, converge, se divide, se repite, etc., está comportándose de una manera básica. El tiempo cumple una función operatoria que estructura todo el texto, esa función operatoria es el pliegue.

Los cuentos referidos anteriormente ejemplifican la manera cómo se manifiesta la función barroca en la obra de Borges. Los otros relatos que componen *Ficciones* no son ajenos a tal disposición. Se podría hacer un barrido sobre ellos para encontrar que el pliegue es fundamental en la estructuración de cada uno; algunos de manera más evidente que otros, pero todos respondiendo a esta manera de comprender el mundo. La ubicación del punto metafísico, como se ha venido afirmando a lo largo de este escrito, es fundamental para la comprensión del pliegue como función operatoria de un mundo barroco. Esa función, no es estática ni unívoca; por el contrario implica movimiento y multiplicidad. Esta dinámica se aprecia a través de la mónada que es punto donde confluye el movimiento generado por fluir del pliegue. La mónada es el lugar donde se produce la inflexión pero en ella sólo es posible advertir la singularidad del sector del mundo que le es inherente aunque en ella misma esté incluida la totalidad. Por tal motivo, se puede apreciar el desplazamiento que sucede a través de ella y, como punto de inflexión, observar las proyecciones que confluyen en su interior. Esta unidad envuelve la multiplicidad; como lo dice Deleuze, “multiplicidad que desarrolla lo Uno a la manera de una “serie” (36).

Esto se puede apreciar en otros relatos que componen *Ficciones*. En el titulado “La biblioteca de Babel”, por ejemplo, se observa cómo el universo comprendido por la biblioteca es infinito y total. Las diferentes salas que conforman esta biblioteca interminable son una proyección de un modelo original; sin embargo, cada una de ellas sólo contiene un limitado número de ejemplares. Cada sala es un sector específico del universo, sin embargo, es parte esencial de la serie total. La biblioteca en sí misma es prueba de la continuidad del mundo al cumplir estas dos condiciones de la función barroca. Así se expresa en el relato:

Acabo de escribir *infinita*. No he interpolado ese adjetivo por una costumbre retórica; digo que no es ilógico pensar que el mundo es infinito. Quienes lo juzgan limitado, postulan que en lugares remotos los corredores y escaleras y hexágonos pueden inconcebiblemente cesar—lo cual es absurdo—. Quienes lo imaginan sin límites, olvidan que los tiene el número posible de libros. Yo me atrevo a insinuar esta solución del antiguo problema: *La Biblioteca es ilimitada y periódica*. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden). Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza (99).

La interpretación de esta ley universal no sería más que una esperanza puesto que no hay manera de una comprobación tangible. En el mundo de la biblioteca de Babel por

la inconmensurabilidad de su extensión; en términos barrocos por la condición de clausura de la mónada. Por lo tanto, a partir de ella sólo es posible observar un sector específico del mundo, pero completamente imposible apreciar la totalidad puesto que está dentro de la clausura del mundo metafísico (segundo piso de la casa barroca). Así, se puede, acaso, seguir de manera parcial un sector del movimiento; ese que puede ubicarse bajo la proyección cónica bajo el rango de una mónada específica; lo que sobrepase ese límite queda fuera del alcance tangible. Ese es el motivo por el cual se experimenta el horror metafísico al sentir que el sujeto se desgarran en pos de algo que no puede alcanzar. La proliferación de bibliotecarios ortodoxos y herejes que buscan una respuesta al ser de la Biblioteca, sufren la tribulación de no poder concebir la totalidad. Este es un resultado natural puesto que el sujeto, aunque deviene razonable, sólo puede dar cuenta de un sector limitado de la serie en la cual tiene que existir. Lo que está más allá de este límite se pierde en la oscuridad de la clausura.

Este dilema se ve también en el relato titulado “La lotería de Babilonia”. En este texto, la lotería es el mismo orden del mundo. La comprensión de ese orden es imposible para el sujeto, por lo tanto, un intento por interpretarlo se pierde, y sea en la especulación o en las brumas del mito: “Mi padre me refería que antiguamente —¿cuestión de siglos, de años?— la lotería en Babilonia era un juego de carácter plebeyo” (67). Las reglas que gobiernan la lotería son un secreto, en el sentido mismo que es un secreto la comprensión total de la biblioteca de Babel. Veamos el siguiente fragmento:

Además ¿quién podrá jactarse de ser un mero impostor? El ebrio que improvisa un mandato absurdo, el soñador que se despierta de golpe y ahoga con las manos a la mujer que duerme a su lado ¿no ejecutan, acaso, una secreta decisión de la Compañía? Ese funcionamiento silencioso, comparable al de Dios, provoca toda suerte de conjeturas. Alguna abominablemente insinúa que hace ya siglos que no existe la Compañía y que el sacro desorden de nuestras vidas es puramente hereditario, tradicional; otra la juzga eterna y enseña que perdurará hasta la última noche, cuando el último dios anonade el mundo. Otra declara que la Compañía es omnipotente, pero que sólo influye en cosas minúsculas: en el grito de un pájaro, en los matices de la herrumbre y del polvo, en los entresueños de alba. Otra, por boca de heresiarcas enmascarados, *que no ha existido nunca y no existirá*. Otra, no menos vil, razona que es indiferente afirmar o negar la realidad de la tenebrosa corporación, porque Babilonia no es otra cosa que un infinito juego de azares. (76)

Un fenómeno similar ocurre en el penúltimo relato de *Ficciones*, titulado “La secta del Fénix”. Éste inicia de la siguiente manera:

Quienes describen que la secta del Fénix tuvo su origen en Heliópolis, y la derivan de la restauración religiosa que sucedió a la muerte del reformador Amenophis IV, alegan textos de Heródoto, de Tácito y de los monumentos egipcios, pero ignoran, o quieren ignorar, que

la denominación por el Fénix no es anterior a Hrabano Mauro y que las fuentes más antiguas (las *Saturnales* o Flavio Josefo, digamos) solo hablan de la Gente de la Costumbre o de la Gente del Secreto. (199)

Lo que queda claro de estos ejemplos es la imposibilidad de concebir la totalidad de manera física. Esto atañe sólo a lo metafísico en el sentido de que dentro de este orden es posible encontrar la universalidad de la mónada. Del mundo exterior, sólo podemos aprehender la dinámica del fluido que es la manera en que el pliegue se manifiesta. Por tal motivo, solo se puede hacer un seguimiento a manifestaciones específicas de tal movimiento, como la trasmutación de las leyes de la lotería, algún rasgo común entre los miembros de la secta del Fénix o la consagración del bibliotecario al grupo de anaqueles que tiene a su cargo. Esa trasmutación, ese desplazamiento es el pliegue mismo. Presente en los ejemplos citados anteriormente, o en los otros relatos que componen el libro.

La literatura borgeana es un excelente ejemplo de cómo la función barroca se plasma en la literatura. Sus cuentos y relatos son expresiones condensadas de la dinámica del pliegue en la narrativa. Esta literatura, sin duda, pilar de las letras latinoamericanas representa en sí misma la expresión del neobarroco como medio expresivo fundamental de una manera de concebir el mundo desde una perspectiva que va más allá del recurso estilístico. La narrativa borgeana nos sigue trasportando al mundo del pliegue y a través de pliegues da cuenta de esa particularidad que solo expresa un sector del mundo, pero en sí misma es el vínculo con una esfera superior, metafísica e incommensurable; ésa, el reino oscuro y plegado de la mónada.

CAPÍTULO 3

La función barroca presente en la literatura puede encontrarse en otras manifestaciones de las letras latinoamericanas contemporáneas. El pliegue ha de manifestarse en ellas como una característica que expresa una manera específica de representar el mundo o, por lo menos, la construcción que se tiene de él. A partir de la segunda mitad del siglo XX, una variación de la novela de América Latina comenzó a incursionar en la creación literaria del continente. Como lo señala Seymour Menton, la Nueva Novela Histórica Latinoamericana (desde ahora NNHL) hizo su aparición con la obra *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier en 1949. Más allá de las especificidades de este subgénero, que serán mencionadas adelante, la NNHL es un ejemplo relevante en una de las rutas que tomó la expresión narrativa en el subcontinente. Si la relacionamos con el Neobarroco, a primera vista es notorio que el primer autor que salta a la palestra es, precisamente, Carpentier, uno de los pensadores del Barroco en el hemisferio. La producción novelística que se recoge alrededor de esos parámetros narrativos tiene una serie de rasgos comunes que la hace evidentemente muestra del Neobarroco en el área. Las siguientes páginas han de referirse a la NNHL como expresión del neobarroco latinoamericano, no sólo en cuanto a la categorización hecha a través de postulados tradicionales, si se quiere, como los de Sarduy o Lezama, sino como manifestación de la función barroca expresada por Deleuze; manifestación propia del pliegue como función primordial que vehicula el origen ontológico del Neobarroco como generador de la expresión simbólica en la producción literaria.

De esta manera, la primera parte del capítulo se dedicará a establecer la forma en que la NNHL es expresión de una concepción de un universo que se pliega y despliega sobre sí mismo a través de la relación entre los postulados descritos por Deleuze y las aproximaciones críticas que han definido la existencia de la NNHL como una de las manifestaciones importantes de la narrativa latinoamericana de las últimas décadas. La segunda parte del capítulo propondrá el análisis de tres obras consideradas como expresiones del subgénero. Las novelas que se proponen son: *Maluco, la novela de los descubridores* del uruguayo Napoleón Baccino Ponce de León, *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso y *El naranjo* de Carlos Fuentes.

La NNHL

Los postulados que definen a la NNHL fueron hechos por Seymour Menton en su libro *La nueva novela histórica en América Latina* (1993). Estos dan cuenta de la variación de la novela latinoamericana a partir de una obra primera: *El reino de este mundo*. De ahí en adelante, el término NNHL ha cobijado una cantidad importante de obras que, teniendo como base la temática histórica, representan una manera singular de apropiarse del hecho histórico y trascenderlo para así establecer una nueva mirada sobre el mismo. Esto es precisamente lo importante de la NNHL; a diferencia de la Novela Histórica tradicional, la NNHL va más allá del documento histórico y propone una relectura de la Historia a partir de la reelaboración de la misma a través del hecho literario. Como veremos más adelante, esta reconstrucción de la historia es la clave para

entender su naturaleza barroca como manifestación del despliegue del discurso en un nuevo contexto.

Para empezar, es necesario establecer el marco dentro del cual se sitúa la NNHL. Como punto de partida, será preciso definir cuál es la diferencia entre la NNHL y la Novela Histórica clásica. Hay que recordar que quien establece los parámetros para definir la Novela Histórica es Georg Lukács en el libro que lleva este mismo título, el texto de Lukács aparece en 1937. Para el crítico húngaro, la consolidación de la novela histórica tradicional se da a partir de los hechos sociales que suceden en Europa a finales del siglo XVIII. La Revolución Francesa, así como la Revolución industrial propiciaron una nueva conciencia en las sociedades europeas. Las producciones literarias de corte histórico anteriores a este periodo no son para Lukács la “refiguración artísticamente fiel de una concreta edad histórica” (15). Tan solo la novelística de Walter Scott alcanza una nueva manera de plasmar los acontecimientos históricos con la importancia que tienen en su presente; así, la actualidad histórica se traduce como un resultado de la visión histórica del pasado. En esta literatura surge un nuevo héroe configurado sobre la concepción de “hombre moderno” muy diferente del héroe épico. Este hombre moderno finca su esencia en la medianía, es una figura promedio de la sociedad y, por lo tanto, es sujeto a las contingencias de las crisis históricas, impregnadas estas por la dinámica de la lucha de clases

(32). Hay, sin embargo cierta similitud entre este héroe medio y el épico. Así lo expresa Lukács:

Los héroes de la epopeya son individuos totales que reúnen brillantemente en sí mismos lo que sin ellos yace disperso en el carácter nacional, y en eso permanecen como caracteres grandes, libres, humanamente hermosos (34).

Los héroes en la novelística de Walter Scott

son caracteres nacionales típicos, pero no en el sentido de la culminación sintética, sino en la de la eficaz medianía o término medio. Los antiguos son los héroes nacionales de la concepción poética de la vida, los de Scott lo son de la prosaica (34).

La relación que establece Lukács entre el héroe épico y el héroe moderno no es gratuita. Esto sucede por la necesidad de establecer una categorización valorativa similar entre los dos. El héroe épico se ha concebido a través de los tiempos como el ente donde se concentran las cualidades y calidades propias de determinada cultura; de esta manera, a partir de esta construcción se generan los imaginarios sobre los cuales los proyectos nacionales se han establecido. El héroe moderno, como se plantea en la obra de Lukács, no es recipiente de las características esenciales de una cultura específica; por el contrario, la medianía que caracteriza al héroe moderno es signo de que dentro de sí reúne las características esenciales del hombre común, aquél que sufre las vicisitudes de la historia como cualquier otro. Esta ubicación en la mitad de la turbulencia de la Historia lo hace testigo de excepción de la misma. El héroe moderno sufre de primera mano bajo las fuerzas de los acontecimientos históricos generados en otras instancias de

la sociedad. Es así como a diferencia de las grandes personalidades históricas, llamados “individuos histórico-universales” estos héroes medianos son llamados “individuos de la preservación”, hombre y mujeres comunes que son la suma de las características de la sociedad, encargados de reproducirla en la corriente histórica.

La novela histórica tradicional, según Lukács, es la que logra construir la refiguración artísticamente fiel de una concreta edad histórica y los personajes que aparecen en ella actúan de acuerdo a la particularidad de dicha edad histórica (15). En esta reproducción puntual de ambiente y espacio se proyectan las tensiones entre las diversas fuerzas sociales. Este héroe medio se halla en medio de la masa y vislumbra la crisis del sistema monárquico y el albor de la burguesía (236). La novela histórica tradicional cumple una función social puesto que no idealiza épocas doradas en el albor de los tiempos sino que sitúa a su héroe en medio del devenir histórico como protagonista de un proceso continuo, el desarrollo de las sociedades y su historia. De esta manera, si una obra no cumple con esta condición no es considerada como verdadera novela histórica; esa es la razón por la cual Lukács considera a Flaubert y a Meyer como desviaciones o degeneraciones del subgénero, puesto que no logran establecer la relación pasado presente como un proceso, sino que repudian al presente.

Con relación a la NNHL, Seymour Menton parte de una premisa sencilla; las novelas históricas en América Latina serían aquellas que cuentan una acción ocurrida en una época anterior a la del novelista (32). Aunque, como se mencionó anteriormente, Menton considera que la primera NNHL es *El reino de este mundo* de 1949, el auge del

subgénero se da a partir de 1979, aunque obras importantes consideradas dentro de estas características son *Yo el supremo* de Roa Bastos de 1974 y *Terra nostra* de Carlos Fuentes de 1975. Menton menciona seis rasgos fundamentales que caracterizan a una novela como NNHL. En primer lugar:

La subordinación, en distintos grados, de la reproducción de cierta reproducción mimética de cierto periodo histórico a la presentación de ciertas ideas filosóficas, difundidas en los cuentos de Borges y aplicables a todos los periodos del pasado, del presente y del futuro. Con base en el “Tema del traidor y del héroe” y la “Historia del guerrero y la cautiva” (...) las ideas que se destacan son las de la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad; el carácter cíclico de la historia y, paradójicamente, el carácter imprevisible de ésta, o sea que los sucesos más inesperados y más asombrosos pueden ocurrir. (42)

La segunda característica es la distorsión consciente de la historia mediante omisiones exageraciones y anacronismos. (42)

Tercero:

La ficcionalización de personajes históricos a diferencia de Walter Scott —aprobada por Lukács— de personajes ficticios. Por cierto que los protagonistas de algunas de las NNHL más conocidas de la última década son Cristóbal Colón, Magallanes, Felipe II, Goya, Francisco de Miranda, Maximiliano y Carlota y Santos Drumont. Dicho de otro modo, mientras

los historiadores del siglo XIX concebían la historia como resultado de las acciones de los grandes emperadores, reyes u otros líderes, los novelistas decimonónicos escogían como protagonistas a ciudadanos comunes, los que no tenían historia. En cambio, mientras los historiadores de orientación sociológica del siglo XX se fijan en los grupos aparentemente insignificantes para ampliar nuestra comprensión de pasado, los novelistas de fines del siglo gozan retratando sui generis a las personalidades históricas más destacadas. (43)

La cuarta característica presente en la NNHL es la metaficción. El narrador se refiere al proceso de la creación de la obra (43).

En quinto lugar, Menton menciona la intertextualidad, y en sexto, los conceptos bajtinianos de lo *dialógico*, lo *carnavalesco*, la *parodia* y la *heteroglosia*. (44)

Vale la pena llamar la atención en cuanto a la diferencia fundamental entre el concepto de novela histórica tradicional y el rasgo relevante en la NNHL; mientras en lo postulado por Lukács, la novela histórica debe basarse en el hecho histórico conocido y ponerlo a dialogar con la realidad presente en una dinámica de causalidad, la NNHL cuestiona el hecho histórico mismo al subvertir la verdad implícita de la Historia en la reconstrucción del hecho a través de lo literario. Se da un cambio de eje importante puesto que la manera como se observa lo histórico se desplaza de un punto de referencia fijo a un estadio en permanente construcción. Las características de la NNHL, mencionadas por Menton, implican una postura diferente con respecto a lo que antes se

consideraba unívoco e inamovible. En primer lugar, Menton sugiere que la reproducción mimética de los hechos planteados en la narración deja de ser importante para expresar la idea de la imposibilidad de conocer la verdad histórica; hecho acontecido a través de estrategias venidas de otro tipo de literatura como la borgeana. Esa imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad, como se menciona en el primer postulado de Menton, implica que un hecho único sucedido en un tiempo anterior puede llegar al presente recorriendo diversos caminos, dependiendo estos de quien se atreva a recorrerlos. De lo anterior, la importancia del narrador en la NNHL adquiere gran relevancia puesto que es a través de esta categoría que el lector tiene acceso al acontecimiento primigenio. El hecho histórico adquiere un carácter múltiple en la medida en que la realidad que crea depende fundamentalmente de quien la narra. De un camino único y lineal, por donde la historia, por lo menos en términos positivistas, ha llegado al presente, el lector contemporáneo de la NNHL se enfrenta a senderos alternativos para llegar al origen del mismo hecho narrado a través de la literatura. Igualmente, ideas como el carácter cíclico de la Historia y su imprevisibilidad entrarían en conflicto con la idea de la reproducción fiel de determinado periodo histórico planteada por Lukács. No se puede recrear de manera fiel algo que no se puede concebir en su totalidad y que es constantemente mutable.

Por otro lado, la inclusión de grandes personalidades históricas como personajes principales en la NNHL sugiere una especie de “giro copernicano” con respecto a la concepción misma de la Historia. Este es otro desplazamiento importante en la NNHL. La ficcionalización de la figura histórica, en los términos de la imposibilidad de

conocerla en su unicidad y univocidad genera desconfianza dos niveles. Por un lado se cuestiona la figura misma puesto que, ahora como personaje, es sujeto de la recreación ficcional. Es por ello que podemos apreciar a un Bolívar desahuciado y temeroso en la novela de García Márquez o a un Fernando de Magallanes casi inexistente dentro de su armadura, como sucede en *Maluco*. En otra instancia, lo que se cuestiona es el mismo discurso histórico que ha creado tales personalidades; sin entrar a discutir acerca de la existencia real o construida de cualquiera de estas figuras, lo importante es ver cómo la construcción que el discurso histórico ha establecido a través de los documentos entra en crisis. Existe entonces un desvío, un vericuetos o un extravío, en últimas un pliegue, por el cual la imagen del héroe de la Historia se construye de manera diferente. El discurso histórico pierde su carácter de verdad puesto que el concepto de verdad requiere unidad y es indiscutible. La recreación de las personalidades históricas en la NNHL desplaza a éstas de un lugar inamovible para ponerlas a deambular por entre las contingencias de la narración, en un mundo literario que se rige por reglas diferentes e inciertas. En este mismo orden de ideas, la distorsión consiente de la Historia es otro de los rasgos que entra en conflicto con una idea de univocidad.

Las otras estrategias narrativas como la metaficción, la intertextualidad, la carnavalización, lo dialógico, la heteroglosia y la parodia, son herramientas utilizadas para el cuestionamiento de la verdad histórica. Cada una de ellas implica un sentido de desplazamiento y de descentramiento con respecto a un punto de origen, la Historia o el documento que la cuenta. Pero además de ello, me parece relevante resaltar que ese descentramiento, dado a partir del hecho literario, es signo de una posición dinámica del

narrador de la NNHL. Como se discutirá posteriormente, asistimos a un despliegue de la realidad que es testificado desde múltiples puntos de vista. La manera como se focaliza el hecho histórico en la NNHL tiene un rasgo de despliegue, en términos de Deleuze, puesto que a través de la ubicación desplazada del observador podemos aprehender las singularidades del mundo para este último; como una monadología de la Historia.

Además del estudio de Menton, en el texto de María Cristina Pons, titulado *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de finales del siglo XX*, se hace una reflexión acerca del surgimiento del subgénero en la América Latina. Además de las condiciones socio-históricas en que se da el surgimiento de la NNHL, es importante resaltar un viso posmoderno que se le ha atribuido a la misma. Para Pons es importante señalar que la NNHL surge en un periodo de crisis de la Modernidad. De nuevo, aunque *El reino de este mundo* es escrita en 1949, el auge de la NNHL se da a partir de la segunda mitad de los años setenta. Este periodo coincide con acontecimientos importantes en el mundo:

Si el decenio de 1970 es para América Latina la década de la crisis política, el de 1980 es el de la crisis económica. Los países latinoamericanos experimentan un decrecimiento económico fruto del fracaso del modelo de industrialización por sustitución de importaciones, aunque cabe aclarar que las élites se beneficiaron enormemente (...) Tanto la crisis política como la crisis económica de los años setenta y ochenta tienen repercusiones en la construcción del pensamiento.

Las condiciones de producción material y simbólica cambian rotundamente. Más allá del autoritarismo estatal del decenio de 1970 y la crisis económica de América Latina, este periodo se va a caracterizar, en el mundo, por una serie de factores; entre otros, por un proceso de homogenización o des-diferenciación por la creciente transnacionalización de la economía, la política y la cultura, y un proceso de heterogeneización de las resistencias de los movimientos sociales a dicha homogeneización y transnacionalización. Asimismo, la descentralización y fragmentación del poder social (el de la burguesía), juntamente con la multipolaridad y diversificación de sujetos y agentes sociales, se constituyen en fenómenos característicos que se hacen patentes en las últimas dos décadas. Paralelamente, en estos decenios de los años setenta y ochenta, un debate sobre la validez de las narrativas del siglo XIX, y la consiguiente ruptura de los paradigmas y modelos que afectan a los grandes discursos que dominaron la Historia —desde la gran narrativa del pensamiento liberal y del marxismo, hasta el *grand* discurso de la Historia—, tiene lugar en Europa Occidental y se proyecta con fuerza en Latinoamérica, introduciendo lo que se ha dado en llamar la condición posmoderna. (21, 22)

La condición posmoderna en el texto de Pons corresponde a una nueva sensibilidad estética, una nueva corriente de pensamiento y un nuevo estado de ánimo que corresponden a una nueva realidad social respuesta al agotamiento o crisis de una

modernidad inconclusa. En este contexto, el problema de la NNHL tiene importancia fundamental puesto que, como lo dice Pons, “ese cambio de las condiciones de producción material y simbólica, afecta a la novela histórica de manera particular. Y la afecta no sólo porque una de esas grandes narrativas cuestionadas por el pensamiento posmoderno es la Historia misma, sino también porque la novela histórica ha venido cumpliendo a lo largo de su trayectoria una función de afirmación de los valores de la modernidad.” (23) El hecho de enmarcar a la NNHL como una producción posmoderna nos adentraría en la discusión planteada por Calabrese mencionada en el primer capítulo; no obstante, me parece importante resaltar que para Pons, en el problema de la posmodernidad, la novela histórica de finales del siglo XX, y que para nosotros por comodidad llamamos NNHL, cumple con las características de las narraciones posmodernas. Pons recurre a las caracterizaciones de tales ficciones hechas por Linda Hutcheon con respecto a las metaficciones historiográficas y que se podrían resumir de la siguiente manera:

problematización del concepto de verdad única y objetiva y posibilidad de la existencia de múltiples verdades; el planteamiento de la problemática en torno a la construcción y a la naturaleza discursiva e ideológica del referente; la marcada preferencia por figuras históricas ex céntricas y marginales; énfasis en la cuestión de la subjetividad en el recuento del pasado y la reflexión sobre la posibilidad del conocimiento de la realidad histórica en la medida en que todo lo que se reconoce de esa realidad es a través de remanentes textuales. (24)

De la misma manera, Pons se refiere al trabajo de Brian McHale que se refiere a las ficciones posmodernistas que se plantean el problema de una ruptura irreversible de las fronteras ontológicas y del concepto de identidad. En estos textos relacionados con la Historia, se da la violación de las limitaciones impuestas por la novela histórica clásica y que se presentan como “contradiendo el documento público o la historia oficial sacando a la luz lo que fue suprimido o el lado oscuro de la Historia; improvisando grandes anacronías históricas; intercalando lo histórico y lo fantástico; parodiando las convenciones de la novela histórica clásica; enfatizando no lo que fue sino lo que pudo haber sido, o inventando figuras apócrifas. (24,25)

En líneas generales, Pons señala que la producción de novelas históricas de finales del siglo XX en América Latina se caracteriza por el poder cuestionador expresado a través de estrategias narrativas que emplean en la relectura y reescritura de la Historia. Esta nueva novela histórica cuestiona, entonces la verdad, los héroes y los valores abanderados por la Historia (17); presentan una visión degradada e irreverente de la Historia (17); plantean el problema de la capacidad del discurso para aprehender una realidad histórica y plasmarla fielmente en el texto, y problematiza el papel del documento histórico en la novela así como la relación entre ficción e Historia (17).

El hecho de integrar el discurso de la Historia en la literatura es en sí mismo un desplazamiento a partir de un punto que se creía fijo. Esto sucede en la novela histórica tradicional. Según Noé Jitrik, el término novela histórica plantea cierta dificultad puesto que entran en contradicción dos términos aparentemente opuestos. En su libro *Historia e*

imaginación literaria. Las posibilidades de un género, Noé Jitrik hace una interesante reflexión acerca de cómo se concibe la novela histórica. La novela histórica surge a partir de dos términos con significados semánticos opuestos, puesto que “novela” remite a un orden de *invención* mientras que Historia, en la misma tradición, nos sitúa en el orden de los hechos (9). En este contexto, el término ficción surge al mismo tiempo que el historicismo:

No es de extrañar que entre ambos términos se haya establecido una conexión y haya tomado forma la expresión “novela histórica”.

En ese sentido, la novela histórica, no ya la fórmula, podría definirse muy en general y aproximativamente como un acuerdo —quizá siempre violado— entre “verdad”, que estaría en del lado de la historia, y “mentira, que estaría del lado de la ficción. Y es siempre violado porque es impensable un acuerdo perfecto entre esos dos órdenes que encarnan, a su turno, dimensiones propias de la lengua misma o de la palabra entendidas como relaciones de apropiación del mundo. (11)

La verdad de la que trata la novela histórica es en sí misma un interrogante. Este interrogante es respondido en dos sentidos; para ello se debe tener en cuenta cuál es el papel que cumple la historia y, por otro lado, el papel que desempeña la ficción, en la confluencia llamada novela histórica. Se parte de la premisa que la verdad histórica es el punto de partida porque la Historia, como disciplina, tiende a reconstruir los hechos y sirve de respaldo a la novela (12); la Historia se considera como una reunión orgánica del

pasado construida a partir de determinada racionalidad que es presentada para entender los hechos y sus causas (12). Expresado por Jitrik:

La verdad histórica constituye la razón de ser de la novela histórica que, en consecuencia, no se limitará a mostrar sino a explicar. Esto es, precisamente, lo que la distingue de otra novela que pueda legítimamente extraer su material de la historia. (12)

En este orden de ideas, para Jitrik es importante definir tres instancias que aparecen relacionadas con lo histórico en este contexto:

La primera corresponde a los hechos realmente cumplidos en algún momento y en alguna parte. La segunda corresponde a un ordenamiento de tales hechos: ésa es la tarea de la disciplina llamada historia. La tercera es la de la “verdad” que ilumina lo precedente, e incluso, algo más: el sentido que tiene la relación entre las dos instancias anteriores. (12)

Por otro lado, hay que pensar en la ficción y cuál es la mentira que “metonímicamente”, pretende explicarla (12). La ficción debe pensarse como un “tipo no material de la invención, un modo o manera de la invención, pero, desde luego, no toda la invención que, a su turno, se entendería como un aspecto práctico de una cualidad de la inteligencia, la imaginación.” (12) Jitrik concluye que la ficción es “un particular conjunto de procedimientos determinados y precisos para resolver un problema de necesidad estética”. (13) Es de esta confrontación entre verdad e invención que surge la contradicción presente en el término novela histórica. Esta contradicción aparente es

explicada a partir de una de las características del discurso poético. De la contraposición de dos términos opuestos surge una imagen y la sucesión de imágenes crea el discurso poético (13). Sin embargo, cuando el enunciado se vehicula a través de la forma personaje sujeto a rasgos y a acciones, los procedimientos son diferentes y se denomina “ficción” (13). En esta dinámica generada entre lo histórico y la ficción surge la cuestión de su funcionalidad; para Jitrik, más allá de las muchas respuestas, resultado de otras disciplinas como la filosofía, estética, sociología estilística, filología, etc., hay que partir de un razonamiento primario; la materia que nutre a la historia reside en el pasado y este hecho le confiere un carácter temporal (14). La novela histórica espacializa el tiempo, debido al carácter espacializante de la escritura (ordenar las imágenes, situarlas en un lugar determinado dentro del discurso, etc.), sumado a que la organización misma del texto requiere una disposición espacial (14). Como lo dice Jitrik:

La novela histórica, entonces, espacializa el tiempo de los hechos referidos pero trata, mediante la ficción, de hacer olvidar que esos hechos están a su vez referidos por otro discurso, el de la historia que, como todo discurso, también espacializa.

Reiterando, la novela histórica propugna la ilusión de espacializar un tiempo bloqueado. (14, 15)

Hay dos aspectos a tener en consideración con respecto a cualquier novela histórica; por un lado está la validez, o veracidad de lo histórico en la obra y, por otro, los requisitos mismos de la novela. Con relación a lo primero, hay que tener en cuenta los

respaldos o garantías epistemológicas para evaluar lo correcto o lo incorrecto de lo histórico. (47) Jitrik señala:

Ésta es una especie de cuestión previa que hay que plantearse; por ejemplo, por qué se dirá que la imagen de Henri Christophe que se constituye en *el reino de este mundo* es históricamente válida; si se sostiene que puede serlo pero dentro de los términos que una novela lo permite, habría un criterio restrictivo o relativista que comprometería el “saber” que toda novela histórica, de una manera u otra, persigue, sin contar con el otro lugar común que consiste en decir, lo cual no necesariamente es falso, que muchas veces una obra literaria enseña más sobre la verdad de un proceso que la historia o la sociología mismas. (48)

Además de lo anterior, se debe observar que cada uno de nosotros tiene cierto conocimiento aprendido a través de diferentes canales; dicho conocimiento nos habilita para juzgar aspectos de la realidad o de la Historia, “ese saber nos habilita para juzgar aspectos de la realidad o de la historia, y sobre todo, para atribuir valores, creemos que podemos decir de las cosas que ‘son’ o no ‘son’ en el sentido axiológico”. (48) En este sentido, la validez o invalidez de la afirmación histórica en el texto tiene que ver con un saber previo y este influye en el peso del juicio que se emita sobre él.

El segundo aspecto se relaciona, según Jitrik, con lo que relata determinada novela histórica. La novela refiere algo reconocido, éste es un núcleo preexistente que funciona como referente y que se transforma en el texto en referido. El referente es algo

que existe previamente y de manera autónoma fuera del discurso histórico y pasa a ser referido mediante al proceso de la representación. Esta representación puede ser vista como un modo, entre otros existentes o posibles, de entablar esa relación con las cosas (55). Con respecto a la representación Jitrik señala:

En un sentido amplio, es decir que cubre diversas posibilidades, se diría que la “representación” es lo que resulta de un traslado a determinado código de un conjunto –organizado o en desorden— de hechos empíricos o de hechos de conocimiento de existencia verificable por medios que no pertenecen a ese código (58).

En la novela histórica lo que se representa es un discurso que representa otros discursos que, a su vez, dan cuenta de un hecho y permiten considerarlo como real y efectivamente acontecido (59). La novela histórica, entonces, representa a ese discurso en dos instancias, pero, como lo dice Jitrik, debido a la intención literaria, hay una modificación que, a través de cierta interpretación o inteligencia de las cosas, imprime un sentido de representación, configura una realidad propia que quizá no estaba en el o los discursos representados (59,60). así, la novela histórica representa, pero no lo hace de manera pasiva sino que pretende dirigir la representación hacia alguna parte, de manera teleológica de acuerdo con fines de diverso orden, estético, político, alusivo, lúdico, paródico, etc. El proceso de la representación, de acuerdo con Jitrik, se puede dar de acuerdo con múltiples procedimientos, uno de ellos es la verosimilización, que es un procedimiento ideológico —en donde se exalta el referente en detrimento del referido—

de llevar a cabo la representación. De la misma manera se puede pensar en el mecanismo contrario que sería la inverosimilización, que haría énfasis en el referido y por extensión en la imagen (65).

En cuanto a la distancia temporal entre el referente y el momento de creación de la novela, Jitrik señala que ésta genera cierta disposición que matiza la obra. En otras palabras, la obra varía de acuerdo con la distancia temporal entre su creación y el hecho histórico que refiere. Entre más lejano el referente, más decisiones deben ser hechas por parte del autor que los está representando en el texto, como lo dice Jitrik, más decisiones deben ser tomadas (68). Tal juego da origen a varios tipos de novela histórica en los que la cercanía con el referente determina el papel que los diferentes contextos juegan en la concepción del texto. Cuanto más cercano esté el referente, la novela se libra de cierta pesadez histórica puesto se genera una dinámica de contextos cercanos. Por otro lado, si el referente se encuentra en un lugar remoto en el tiempo, como dice Jitrik, “se acentúa la pesadez de lo histórico”(68). En sus palabras:

En este marco se sitúa el concepto de la “novela arqueológica”, que se definiría como el intento estético de hacerse cargo del contexto referencial desde los medio que se dispone en un momento muy diferente, mientras que en la otra situación hay más posibilidades de evadir la idea de lo histórico y de entrar en el ámbito de la escritura *tout court*. (...) Articulando un poco más este mecanismo de los dos contextos, surgen otras categorías igualmente válidas; así, cuando la distancia temporal es

mínima, es decir, cuando se hace la novela histórica con lo casi inmediato y los dos contextos se mezclan, se podría hablar de una novela histórica “catártica”, en la que se canalizan necesidades analíticas propias de una situación de cercanía. (...) se puede pensar en momentos intermedios entre “arqueología” y “catarsis”; a uno de tales momentos lo podemos denominar “novela funcional o sistemática”, que podría definirse como el intento de examinar analíticamente, no sólo narrativizarlo, pero por los medios que ofrece la novela histórica, un fragmento referencial vinculado con una situación conflictiva o enigmática desde el punto de vista político o moral. Y si la llamamos “funcional” es porque sirve para un fin que no es individual ni se relaciona con una recuperación de “lo que fue tal cual”; ese fin se vincula con la necesidad global de extender un conocimiento que se supone incompleto o deficiente en el orden intelectual. Y como dicho fin no deja de ser explícito, y se inscribe en una perspectiva también explícita de integrar órdenes de significaciones, designamos ese intento de novela como “sistemático”, integrado a una interpretación global de la realidad. (68-70)

Muchas decisiones deben ser tomadas en el momento de encarar la creación de una novela histórica; éstas adquieren relevancia si se tiene en cuenta que existe un modelo previo, llamado referente, y que se encuentra ubicado en el documento histórico. La escritura de la novela histórica requiere la lectura y representación de los hechos históricos plasmados en el documento y recrearlos en un espacio diferente, actualizado.

Para Jitrik, en la construcción del referido en la novela histórica se deben tener en cuenta ciertos elementos que son parte importante de este proceso. Estos elementos cumplen una función importante puesto que encarnan la funcionalidad de lo histórico en el nuevo discurso que actualizan los hechos del pasado. Consideraciones formales e ideológicas toman lugar en el momento en que lo histórico emprende este viaje desde el pasado trasegando por varias estaciones, una de ellas, el documento histórico mismo hasta llegar a la novela, la cual reentregará su carga a su destinatario final, el lector.

Las dinámicas de construcción del referente en un nuevo producto, llamado referido, suceden tanto en la novela histórica tradicional como en la NNHL. Las novelas que se basan en un hecho histórico particular, o en un grupo de hechos, llámese acontecimiento, época, etc., tienen la particularidad de hacer la construcción de la nueva realidad (en términos de Jitrik, referido), por medio de la representación; claro está que esto sucede en cualquier tipo de narrativa. Lo que nos interesa en este momento, es que las novelas históricas, ya sea las clásicas o las NNHL, surgen a partir de un referente que ha sido enmarcado en un tipo de documento; es decir, es una literatura de segundo grado, como la llamaría Genette, puesto que es la reescritura de un discurso anterior. Para nuestros intereses este hecho es importante. Vale la pena resaltar que en la NNHL no sólo se da la construcción del referente como una reproducción artística o contextual del pasado como sucede en la novela histórica tradicional. En la NNHL, la Historia, como es mencionado tanto por Menton como por Pons, es reconstruida, reescrita, reelaborada y en casi todos los casos controvertida. Independientemente de si la novela es un tipo de novela “arqueológica”, cosa que daría más libertades al autor para llenar los espacios

vacíos no cubiertos por el documento, o “catártica” en el que la novela enfrenta no sólo la veracidad del documento sino un conocimiento amplio de lo relatado que es parte de su experiencia como la de los lectores.

En el caso de la NNHL, podemos asegurar que se cumple lo expresado por Deleuze como función barroca. Esta manifestación literaria es una expresión de pliegue por excelencia. No sólo porque es una literatura de segundo grado, sino porque en ella es el resultado de una manera particular de interpretar el mundo, no de manera directa como podría suceder a partir de una aproximación positivista o mimética, como es el caso de la novela histórica tradicional, sino porque la NNHL responde a una necesidad ontológica de desplazamiento. El principio mismo de la NNHL implica una reescritura pero desde una visión descentrada y dinámica. En ella, hay un movimiento continuo que desplaza la focalización de sus múltiples relatos y voces; se manifiesta barroca al tratar de llenar todos los espacios vacíos dejados por la Historia u olvidados deliberadamente por el documento oficial. En la NNHL se pliega la historia en múltiples perspectivas, voces y personajes que cuentan lo ocurrido desde otro lugar, diferente al centro estático de la historiografía o de las academias de historia. En este sentido, los pliegues y despliegues de los hechos que podemos observar en la NNHL corresponden a la focalización específica del narrador en un momento determinado. Es la monadología de la Historia en la literatura puesto que cada voz es relatora de una realidad que se construye a partir de la individualidad pero que pertenece a una tradición común. Estas voces son las lanzaderas que entrelazan los hilos de la Historia en un tejido colorido que se pliega y despliega sobre sí mismo. Se pliega porque cuenta lo no contado, porque cuenta los mismos hechos

desde otras perspectivas, porque vuelve elástico al tiempo; se despliega porque se vale de múltiples voces para contar un único hecho, porque ese hecho se focaliza de diferentes maneras y porque crea una nueva historia, no la Historia con letras mayúsculas, sino la historia que se ve debajo de la mesa, en los resquicios de las puertas, por entre las cerraduras o la vivida por personajes marginales que no han tenido voz en el discurso oficial. Estas voces son la curva tangente, dinámica que se desplaza en la curvatura del tiempo donde se asienta la Historia.

Como se mencionó anteriormente, “El Barroco introduce un nuevo tipo de relato en el que la descripción ocupa el lugar del objeto, el concepto deviene narrativo y el sujeto, punto de vista, sujeto de la enunciación” (164). En este universo barroco, la geometría de la narración, siendo ésta, la disposición de las categorías narrativas en el relato, está organizada de acuerdo con la disposición expresada por Deleuze. A partir de un principio alegórico, el universo narrado se establece a partir de una vertical que entrelaza al mundo físico con el metafísico. En esta disposición, la focalización del relato es fundamental, pues es ella la que permite la unión entre los dos pisos de la casa barroca leibniziana; el narrador deviene metafísico, pues es en él donde converge el mundo, pero es él quien da cuenta de la singularidad del espectro que converge dentro de su visión. Es en este punto donde se da la experiencia monádica o “nomádica”; El narrador es el compilador del mundo pero sólo a través de su prisma podemos apreciar la singularidad de lo que narra, no obstante el peso de la historia que soporta. Esto podría suceder en muchas de las narrativas de finales principalmente producidas a partir de finales del siglo XX. Pero, en el caso particular de la NNHL, este hecho es fundamental, puesto que es

precisamente este subgénero el que se preocupa por contar desde un lugar de desplazamiento; desplazamiento del centro histórico, desplazamiento del documento oficial, desplazamiento de los imaginarios tradicionales, para mostrar un mundo visto por quienes no han tenido voz o por quienes no han pertenecido a dicho centro. De esta manera, se sucede un fenómeno particular que le permite al sujeto de la narración expresar su singularidad en el mundo con referencia a la totalidad del mismo. La NNHL es en sí misma en la medida que se aleja de la Historia y crea una nueva, descentrada, aprehendida de acuerdo con las necesidades de un ser racional que es parte del mundo pero no es parte de la oficialidad. Este hecho, de acuerdo con la función barroca deleuziana, cumple una función metafísica en su dinámica interna, puesto que establece una nueva relación del mundo con lo subjetivo, sino que el mundo mismo se incluye dentro de los pliegues metafísicos específicos del sujeto que lo narra; de esta manera se da el paso del mundo material al metafísico del piso superior de la casa barroca. La alegoría se presenta como un valor espiritual, como lo expresa Benjamin y fue mencionado un capítulo anterior, puesto que en ella se combina lo eterno y el instante. Esto se presenta, según Deleuze, en la imagen del mundo como cono en la relación entre el mundo y su proyección hacia el vértice (162). Esto sugiere el concepto de armonía del universo en donde “la unidad de la base, la unidad colectiva en extensión, el proceso de material horizontal que actúa por rebasamiento del marco, el teatro universal como continuidad de las artes, tiende hacia otra unidad, privada, espiritual y vertical, unidad de vértice”(164). De la misma manera que lo señalara Deleuze, este concepto se aplicaría a

la ópera lugar en que la tendencia del teatro tornara hacia la música; así mismo sucede en otros tipos de manifestaciones expresivas como el cine o el *performance* y la NNHL.

Como se dijo antes, la importancia del narrador en la NNHL adquiere gran relevancia puesto que es a través de esta categoría que el lector tiene acceso al acontecimiento primigenio y es el narrador, punto metafísico de la focalización de lo narrado, donde converge el mundo representado. La multiplicidad, característica atribuida al Barroco en general, se torna un rasgo fundamental en la NNHL; a través de diversas estrategias narrativas, la obra adquiere un carácter múltiple en el que diferentes aspectos de una realidad anterior, la histórica, se pliegan para permitir la apropiación del un único hecho de una manera diversa a través del prisma del narrador. Las características generales de la NNHL, establecidas por Menton, son ejemplo de cómo sucede este fenómeno. Esto lo podemos observar si hacemos un repaso de tales rasgos. En primer lugar, Menton menciona la imposibilidad de conocer la verdad histórica, su carácter cíclico y su imprevisibilidad (43); esto sucede en la NNHL, y como se observará en el análisis textual de las novelas escogidas para ejemplificar este capítulo, por medio de la manera en que el narrador o los narradores de las mismas juegan con la verdad histórica y la pliegan de acuerdo con sus propias necesidades, llámense estas narrativas, o metafísicas de acuerdo con lo expresado por Deleuze. El segundo rasgo es la distorsión consciente de la Historia por medio de omisiones, exageraciones y anacronismos (42). En este sentido, la idea distorsión implica pliegue en la medida que el hecho histórico se moldea y se desplaza para ser ubicado bajo la perspectiva misma del narrador. De esta manera, plegar y desplegar adquieren una relevancia primordial; la omisión, la

exageración o el anacronismo, imposibles en el discurso de la Historia, son estrategias presentes en la NNHL como resultado de la presencia del narrador en un punto singular; así, de una línea recta e inquebrantable que sería la Historia, el narrador de la NNHL toma lo que necesita lo atrae, lo deshecha, lo teje y lo desteje dependiendo del sector del mundo que quiera representar. En tercer lugar, Menton habla de la ficcionalización de personajes históricos (43); este fenómeno es muy interesante, puesto que a diferencia de la novela histórica tradicional, en la NNHL los personajes históricos son materia misma de la creación literaria, es decir, de la representación. En el discurso de la Historia, los personajes históricos actúan de una única manera, la descrita en el documento; en la NNHL, el narrador comparte la experiencia con el personaje histórico, va más allá de lo relatado por el documento y, de esta forma, llena los espacios en blanco dejados por el historiador. Así, lo histórico, visto como la experiencia de la personalidad histórica se convierte en un fluido que es capaz de llenar tanto los grandes espacios vacíos dejados por la historia como los pequeños intersticios de la experiencia cotidiana. La metaficción, es el cuarto rasgo mencionado por Menton (43); esta característica es importante puesto que representa otra manera en que se pliega el mundo narrado. Se asiste, no sólo al diálogo entre lo descrito en el documento y el hecho narrado, como sucede en la Historia y en la novela histórica tradicional, sino que el proceso mismo de la creación narrativa es incluido en el proceso de representación. De esta manera, se experimenta un pliegue diferente de la realidad, que no sólo se da a partir de referente referido, sino que sucede de arriba hacia abajo en el momento en que la narración misma es testigo de su propia creación. De esta manera, la singularidad de la mónada se manifiesta abiertamente en

relación con la generalidad que pretende expresar; el proceso narrativo se pliega sobre sí mismo, dejando al descubierto la singularidad del sujeto que lo enuncia. La intertextualidad, como quinto concepto mencionado por Menton, además del sexto que incluye a lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia (44), son otros rasgos que reafirman el carácter plegado de la NNHL. Lo dialógico implica una dinámica entre los discursos expresados por los personajes; así, se entretajan en la obra para reafirmar lo narrado; lo carnavalesco, por su parte, implica la subversión de valores preestablecidos; otra manera de ver el pliegue en este contexto. La parodia, literatura de segundo grado, como fue establecido por Genette, es la reescritura de un texto con un determinado fin, ya sea cómico o no. Lo paródico en la NNHL ya sea el documento histórico en sí mismo o cualquier otra fuente, implican un entrecruzamiento de discursos al interior de la obra; lo mismo se puede decir de la intertextualidad y de la heteroglosia.

Sumado a lo anterior, me parece relevante mencionar de nuevo que el hecho mismo de escribir sobre algo histórico, como lo dice Jitrik, es un acto de espacialización del tiempo. Esto implica que hay otro desplazamiento sumado a los mencionados inmediatamente antes. El acto de espacialización que es poner en la línea del relato algo temporal se complejiza con las otras características de la NNHL. Así, el tiempo desplazado hacia el texto adquiere una categoría elástica y permite que los hechos que contiene puedan ser entremezclados con voces y lugares dispuestos por el narrador. El tiempo, se pliega, no sólo por el hecho de la espacialización producida en el hecho de narrar sino que se pliega de acuerdo con las necesidades narrativas de la obra; por eso no es extraño encontrar en una NNHL la anacronía, la prolepsis, la analepsis y la paralepsis

como fenómenos comunes y necesarios en la dinámica de la realidad representada al interior de la obra.

A continuación veremos algunos ejemplos de cómo esta función barroca se manifiesta en tres de las novelas más representativas, a mi manera de ver, de la NNHL. Ellas son *Maluco, la novela de los descubridores* del autor uruguayo Napoleón Baccino Ponce de León, y las de los mexicanos Carlos Fuentes, *El naranjo* y *Noticias del Imperio*, de Fernando del Paso.

Maluco, pliegues, despliegues, parodia, carnavalización y muchas cosas más en la circunnavegación de la Tierra

La novela *Maluco, la novela de los descubridores* del uruguayo Napoleón Baccino Ponce de León es una obra basada en *Primer viaje alrededor del mundo* de Antonio Pigafetta. Esta novela consta de nueve capítulos y un apéndice. La novela de Baccino es un ejemplo de la NNHL; esta obra es una de las mencionadas por Menton en su estudio. Pero, su valor va más allá de la mención en el libro sobre la NNHL. En principio hay que señalar que la novela del uruguayo, además de su calidad literaria, representa, a través de sus páginas, una disposición importante que nos hace pensar en su relevancia en cuanto a la función barroca del pliegue que ha sido expuesta en páginas anteriores. Para comenzar, si tomamos en cuenta los hechos que narra, esta novela se catalogaría como antropológica, en términos de Jitrik. Pero, ¿cuál sería la importancia de este rasgo? A mi entender, este hecho es muy relevante puesto que la distancia temporal entre los hechos narrados (siglo XVI) y su escritura (finales del siglo XX) permite la reconstrucción de un mundo que se pierde en las nieblas de la memoria. La recreación de

la hazaña magallánica es una clara muestra de cómo la NNHL alcanza un alto grado de barroquismo en la manera cómo juega con la Historia, cómo la recrea en una serie de pliegues que establecen una nueva manera de relacionarnos con el pasado; no como hechos remotos e inaccesibles sino como base la realidad presente.

El primer hecho de relevancia en cuanto a *Maluco* es, precisamente, la fuente de donde se origina. La novela del uruguayo narra los acontecimientos en torno al primer viaje de circunnavegación de la Tierra, expedición comandada por Hernando de Magallanes en siglo XVI. No obstante, Baccino no se remite a los manuales de Historia para la escritura de su obra; *Maluco* es la reescritura de la crónica escrita por el italiano Antonio Pigafetta, miembro real de dicha expedición. La importancia de este hecho radica en que la obra se convierte, dado su carácter de reescritura, en un desdoblamiento de un texto anterior. Dicho así, sonaría algo confusa la afirmación. En términos más lacónicos, se afirmaría que *Maluco* es la parodia de *Primer viaje alrededor del mundo* de Antonio Pigafetta. Sin embargo, la palabra parodia conlleva cierta dificultad dada su vaguedad. El vocablo se suele entender como una imitación burlesca y, de hecho, así es definido en el diccionario. Pero si se va un poco más allá y se trata de entender qué es la parodia y cómo se manifiesta nos enfrentamos a la dificultad de no tener muchos elementos de juicio. Gerard Genette, en su libro *Palimpsestos, la literatura de segundo grado* hace un estudio concienzudo sobre la parodia y sus diferentes manifestaciones.

Para iniciar la discusión, se puede partir de una reflexión en cuanto a los textos literarios; más o menos, se puede afirmar que la literatura y, por extensión, todo texto

literario nace de otro que le precede, ya sea en cuanto a la forma o el contenido sea en forma pura o por la mezcla de diferentes rasgos. No obstante esta generalidad, Genette afirma que existe un tipo de obra que de manera evidente, sea en su constitución íntegra, o en alguna de sus partes, hace referencia a obras que le precedieron y este tipo de obras es denominado *literatura de segundo grado* (14). Pero, antes de entrar de lleno en el término, es bueno entender qué es para Genette la trascendencia textual del texto; ésta es todo lo que pone al escrito en relación, secreta o manifiesta, con otros textos (10). Esto se denomina transtextualidad y abarca diversas correspondencias que permiten relacionar a un texto dado con los demás textos de los cuales se nutre. Para Genette hay cinco tipos de relaciones transtextuales; la primera es la intertextualidad que sería la copresencia entre dos o más textos y que se manifiesta a través de la cita, el plagio, la alusión (10). El segundo tipo de transtextualidad es el paratexto que sería una relación menos explícita manifiesta por medio de títulos, subtítulos, intertítulos, epílogos, advertencias, prólogos, notas a pie o al margen, ilustraciones y cualquier tipo de señal accesoria que procura un entorno variable al texto (11). El tercero es la metatextualidad; esta se denomina generalmente comentario y que une un texto a otro que habla de él sin citarlo (13). El siguiente tipo es la architextualidad; este tipo es el más general y se refiere a una relación muda que emparenta a un texto con otro, relación en cuanto las características comunes entre géneros y tipos de textos (13). El quinto tipo es la hipertextualidad y Genette lo entiende como

Toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) con un
texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una

manera que no es la del comentario. (...) Para decirlo de otro modo, tomemos la noción general de texto en segundo grado o texto derivado de otro texto precedente. (14)

El hipertexto es el texto derivado de un texto anterior por transformación simple (transformación) o por transformación indirecta (imitación). Genette ejemplifica esto de la siguiente manera: si existe un texto inicial (hipotexto) llamado *La odisea*, de él han surgido dos textos posteriores (entre otros muchos) uno es *Ulises* de Joyce y el otro es *La Eneida* de Virgilio; la transformación del hipotexto se da de dos maneras diferentes en los hipertextos (*Ulises*, *La Eneida*):

La transformación que conduce de *La Odisea* a *Ulises* puede ser descrita como una transformación simple o directa que consiste en transponer la acción de *La Odisea* al Dublín del siglo XX. La transformación que conduce a *La Eneida* es más compleja y más indirecta, pese a las apariencias (y a la mayor proximidad histórica), pues Virgilio no traslada la acción de *La Odisea* de Ogigia a Cartago y de Ítaca al Lacio; Virgilio cuenta una historia completamente distinta (las aventuras de Eneas y no de Ulises), aunque inspirándose para hacerlo en el tipo (genérico, es decir, a la vez formal y temático) establecido por Homero en *La Odisea* (...) o, como se ha dicho justamente durante siglos, imitando a Homero. Joyce cuenta la historia de Ulises de manera distinta a Homero,

Virgilio cuenta la historia de Eneas a la manera de Homero:
transformaciones simétricas e inversas. (15,16)

Lo anterior nos sirve para establecer un marco más riguroso en cuanto a lo que tiene que ver con la generación de un texto a partir de otro. Debido a la concepción común del término parodia como la reelaboración de un texto a partir de uno inicial, se tiende a la generalización; no obstante, dentro de lo que se entiende generalmente como parodia hay variaciones de acuerdo con la manera en que el hipertexto se despliega a partir del hipotexto. Genette menciona diferentes maneras de la parodia. La parodia mínima consiste en retomar literalmente un texto conocido para darle una significación nueva. Esto se puede dar cambiando una sola palabra del texto inicial, cambiar una sola letra en una palabra, desviar sin ninguna modificación textual una cita de su sentido, componer una obra entera sobre o sobre parte considerable de esta desviándola hacia un nuevo tema y un nuevo sentido mediante el cambio de algunas expresiones y, por último hacer versos en el gusto y estilo de ciertos autores poco apreciados (30). Este último tipo de parodia es definido por Genette como pastiche satírico, entendido éste como imitación estilística con función crítica o ridiculizadora (31). Otro tipo de parodia es el travestimiento burlesco cuya principal característica es modificar el estilo sin modificar el tema (la parodia modifica el tema sin modificar el estilo). La parodia, según Genette, es confundida a menudo con lo burlesco (travestimiento), sin embargo, se diferencia del anterior en que cuando es completa, cambia también la condición de los personajes de las obras que traviste, algo que no hace el burlesco que encuentra la fuente de comicidad en

la constante antítesis entre el rango y las palabras de sus héroes (33). Como lo dice Genette:

Parodia estricta y el Pastiche heroico-cómico tienen en común, a pesar de sus prácticas textuales completamente distintas (adaptar un texto, imitar un estilo), el introducir un tema vulgar sin atentar a la nobleza del estilo, que conserva con el texto o que restituyen por medio del pastiche. Esas dos prácticas se oponen juntas, por este rasgo común, al travestimiento burlesco (34).

En este punto tenemos tres variaciones: parodia estricta que implica la deformación lúdica del texto; el pastiche satírico que se manifiesta con la imitación satírica de un estilo y, finalmente, el travestimiento burlesco que sería la transposición burlesca de un texto. Así, la parodia estricta y el travestimiento proceden por la transformación del texto, el pastiche satírico por imitación de estilo (37). Sin embargo, para evitar la posible confusión entre los dos primeros, Genette sugiere dar el nombre de parodia a la desviación de un texto por un mínimo de transformación; travestimiento, por su parte, sería la transformación estilística con función degradante. Por otro lado, El pastiche satírico sería denominado Imitación satírica y Pastiche sería la imitación de un estilo sin función satírica (38). De esta manera parodia y travestimiento tendrían que ver con la transformación e Imitación satírica y pastiche lo harían con respecto a la imitación propiamente dicha (38).

De lo anterior podemos concluir que *Maluco* pertenece a la categoría de Travestimiento burlesco, en términos de Genette. Esto porque la obra de Baccino es la reescritura de la crónica que Pigafetta crea por encargo de Filippo Villers Lilsedam, texto que posteriormente llegaría a manos de Carlos V (Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico y Rey de España) y que relata las incidencias de la expedición que circunnavegaría el mundo al mando de Fernando de Magallanes entre los años de 1519 y 1522. La historia es la misma en los dos textos, sin embargo, la novela del uruguayo es narrada a través de la voz de un personaje marginal. Juanillo, quien acomete la tarea de escribir esta hazaña, es el bufón oficial de la expedición. Además de la distancia temporal en la producción de los textos (la crónica de Pigafetta y la novela de Baccino), lo cual acarrea diferencias fundamentales en cuanto a los imaginarios de los autores, cosa que necesariamente se refleja en la apropiación del mundo que cada uno plasma en sus respectivas obras, la posición del narrador en la jerarquía de ese mundo del siglo XVI conlleva un tipo de transformación con función degradante. ¿Cómo sucede esto? Hay que señalar que el travestimiento se da en la medida que se mantiene la forma de la crónica pero al cambiar el personaje que narra acontece un efecto de degradación. Mientras Pigafetta, autor de la crónica original es un noble italiano, quien cuenta la historia en *Maluco* es “Juanillo, natural de Bustillo del Páramo” (7), de profesión bufón. De esta manera, de un hecho único podemos asistir a dos miradas diferentes. La crónica, hipotexto, se traviste en otra, se desplaza, se descentra. En otras palabras, a través de la singularidad y especificidad de cómo se apropia del mundo un bufón, asistimos a un pliegue de la Historia; esta vez focalizada desde un lugar descentrado y dinámico.

Sumado a lo anterior, los motivos que llevan a Pigafetta y a Juanillo a escribir sus respectivas relaciones son muy diferentes. Por un lado, el motivo para escribir la crónica es el encargo de un prohombre de la época así se lee en el texto de Pigafetta:

Como son muchos los curiosos, Ilustrísimo, y Excelentísimo Señor, que no se contentan solo con saber y entender las grandes y admirables cosas que Dios me ha concedido ver o sufrir en la mi luego escrita, larga y penosa navegación, sino que quieren conocer aún los medios y modos y caminos porque si conseguí solventarla —no prestando aquella fe absoluta al éxito sin certidumbre muy declarada de su ruta—, por tanto, sabrá Vuestra Señoría Ilustrísima que, topándome en el año de la Natividad de Nuestro Salvado de 1519, en España, en la corte del Serenísimo rey de Romanos, con el reverendo Monseñor Francesco Chieguerato, a la sazón pronotario apostólico y orador de la santa memoria del Papa León X (...) y habiéndome sobrado a mí las noticias, a través de muchos libros leídos, y diversas personas que con su Señoría solían platicar de las grandes y estupendas cosas del Mar Océano, determiné con la amable licencia de la Majestad cesárea, y del antepuesto mi señor, de experimentar e ir en busca de tales cosas; así pudiesen proporcionarme a mí mismo satisfacción y me alumbraran también renombre en la posteridad.

Llegándome a oídos que estaba aprestada en tal hora una escuadra a la ciudad de Sevilla —y de cinco naves— para marchar tras el descubrimiento de las especias en la isla de la que el capitán general Fernando de Magaglianes, gentilhombre portugués, comendador, con muchas y diversas guisas y mares, del Mar Océano, partime con muchas cartas de recomendación desde la ciudad de Barcelona, donde paraba Su Majestad entonces, y llegué embarcado a Málaga (...) Y ya que durante mis jornadas en Italia, posteriores, cuando, en busca de la Santidad del Papa Clemente, vuestra Gracia, en Monterroso, mostróse asaz benigna y humana, hasta advertirme que sería grato que copiase yo todas aquellas cosas que vi y pasé en navegación —aunque bien poco cómodas que fueron—, no podía por menos, en fin, pese a la debilidad de mis fuerzas, de intentar complacerle.

Y así, le ofrezco, en este librillo mío, todas mis viglias, fatigas y peregrinaciones: rogándole, cuando le vague en su solícito gobierno rodiense, que se abaje a recogerlas. Con lo cual me vanagloriaré de no poco remunerado por su Señoría Ilustrísima, a cuya magnanimidad me doy y recomiendo. (49-52)

La recopilación de lo sucedido en la travesía es un asunto oficial, generado por los estamentos institucionales de la época; no sobra señalar que cada empresa contaba con un cronista oficial que daba cuenta de lo sucedido, para establecer un documento que

serviera tanto de relación como de memoria. Por otra parte, en la novela de Baccino, Juanillo tiene otras motivaciones para acometer la tarea. El personaje decide hacerlo para interceder por sí mismo ante el Rey porque ha caído en desgracia al tratar de averiguar, más de lo permitido, el destino final de la expedición. La Santa Inquisición lo ha borrado de la lista oficial de tripulantes y como consecuencia ha sido despojado de una pensión a la que tenía derecho. Veamos cómo presenta su propia crónica Juanillo:

En el año de la Encarnación de Nuestro Señor Jesucristo de 1519, yo Juanillo Ponce, natural de Bustillo del Páramo, en el reino de León, vine con mi señor, el conde don Juan, a su señorío en Monturque, vecino a Córdoba, la infiel. Y como quiso la suerte que aquel gran señor, el más generoso y amable de los amos, a quien Dios tenga en el Purgatorio, que la lujuria es un pecado menos, muriese a las pocas semanas en los brazos de Eros, por así decirlo, que tan esforzado era para la guerra como en el amor, y no menos animoso pese a los años; determiné venirme a Sevilla a ejercer mi oficio de truhán y tener así ocasión de probar suerte en las Nuevas Indias descubiertas, ha poco, por el Almirante. Y estando en esa ciudad de los reinos de Vuestra Merced, divirtiendo con mis artes a la chusma marinera por un mendrugo, supe que se preparaba una expedición al Maluco, y decidí probar suerte en ella.

En mala hora me dirigí a la casa de contratación y exhibí mi gracia y mi donaire ante los oficiales encargados del reclutamiento de la gente,

que, luego de reírse y de festejar ruidosamente el relato de mis muchas vicisitudes, decidieron aceptarme como hombre de placer de la flota, no sin antes advertirme que el derrotero (y destino) de la escuadra era un secreto que me sería develado oportunamente. (...)

¿Cómo podría yo imaginar, Alteza, la negra suerte que nos estaba reservada? Bien dicen que la necesidad tiene cara de hereje, y, pese a ser yo converso en todo cuanto un hombre puede serlo, a excepción de lo que cortaron y arrojaron a los perros de mi prepucio a siete días (...)

... Y porque otra vez los perros de la necesidad me acosan, ahora que la vejez, perdidas ya mis artes para mover a risa —porque ¿quién quiere por bufón a un hombre que ha arribado a la parte triste de la edad?—, determiné antes de morir, dar cuenta a Vuestra Alteza de los muchos prodigios y privaciones que en aquel viaje vimos y pasamos (...) Y si el relato puntual y verdadero de nuestras miserias, relato que en todo falseó vuestro cronista Pedro Martyr de Anglería para mayor gloria de Su alteza Imperial, así como de muchas cosas que aquel sagaz caballero vicentino don Antonio Pigafetta calló y enmendó por la misma razón, llegare al corazón de Vuestra Merced, tenga él en cuenta que en Bustillo del Páramo, mi pueblo natal, sufre grande pobreza este Juanillo, bufón de la armada, que hizo con sus gracias tanto por la empresa como el mismo Capitán General con su obstinación.

Quizá ello os determine a interceder ante vuestro hijo, nuestro amado Felipe, para que se me restituya la pensión, que por andar por pueblos y plazas indagando nada más que la verdad, se me quitó.

Con ello no sólo repararía Su Majestad los muchos daños que su decisión de enviar aquella escuadra al Maluco causó, sino que haría además justicia a esta noble profesión de nos, que la de hacer reír olvidando nuestros propios dolores para mitigar las penas ajenas; porque ¿qué cosa hay en este mundo más necesaria que los Francesillos, y los Pericos, y este Juanillo de profesión bufón? (7-9)

Las diferencias entre los dos textos demuestran que hay una distancia significativa entre las voces que acometen la empresa de la recopilación de los hechos. Aunque en el fragmento obtenido de *Maluco* se pueden encontrar similitudes en cuanto a la manera como se disponen las circunstancias de arribo a la expedición, los sucesos que traen a Juanillo son muy diferentes a las de Pigafetta. De la misma manera, el origen del bufón es muy diferente al del noble italiano. Esto, de primera mano, teniendo en cuenta que los narradores son personajes de la corte española del siglo XVI, sitúa a Juanillo en una posición de desventaja. La crónica oficial es escrita por encargo mismo de la corte y su composición es acometida por un miembro de la misma. En *Maluco*, vemos que quien decide narrar lo acontecido es un personaje de baja procedencia, judío converso, por demás, en el reinado de Felipe II. Por otro lado, el vocabulario utilizado por los dos narradores es muy diferente; mientras en el texto de Pigafetta encontramos todas las

fórmulas protocolarias para presentar un texto ante alguien de un cargo superior, en *Maluco*, el lenguaje es de la calle, plagado con alusiones crudas y bastante gráficas. En tercer lugar, bástenos señalar (el análisis de las diferencias entre estos dos fragmentos puede extenderse muchas páginas) que la motivación inicial para la escritura de las crónicas es muy diferente. Para Pigafetta es una tarea impuesta por su clase, es decir, su posición en el entramado social lo hace sujeto idóneo para el cumplimiento de tal deber; en el caso de Juanillo, vemos que las motivaciones son enteramente personales, Juanillo pretende que si su voz es escuchada puede recuperar la pensión que le fue arrebatada por ir en contravía de las políticas oficiales. Si tomamos en cuenta estas diferencias, entre otras muchas que por motivos de espacio no es posible analizar en este momento, vemos que de un mismo hecho surge un texto de segundo grado con necesidades diversas y casi opuestas al original. La historia se pliega de acuerdo con las necesidades específicas del narrador de la misma. En este sentido, asistimos a una interpretación diversa de un mismo hecho pero focalizado desde otro punto. De esta manera se expresa la función barroca denominada pliegue. El sujeto se ubica en un espacio focal diferente y por motivo de su especificidad monádica nos muestra la singularidad de su mundo.

La novela de Baccino, por otro lado, es un ejemplo muy claro de la subversión de valores. En ella se señala una clara posición crítica frente al discurso de la Historia. Además de la diferencia que existe entre la manera cómo registra Antonio Pigafetta los sucesos de la travesía y la manera cómo lo hace el bufón; ya entrando a analizar a *Maluco* en sí misma, encontramos una dinámica constante que hace que las jerarquías de su mundo se vayan invirtiendo progresivamente en la medida que transcurre la obra. En la

obra de Baccino existe un movimiento continuo que invierte la valoración del narrador con respecto al narratario de manera progresiva.

Lo anterior sucede a dos niveles; por un lado el respeto demostrado ante el Rey Carlos V (ahora en el retiro) es evidente al inicio de la novela; sin embargo, este respeto se va diluyendo al transcurrir de las páginas. Por otro lado, la relación que Juanillo establece con Hernando de Magallanes evoluciona al punto de convertirse en un tipo de conciencia exterior al Capitán General. Esta conciencia ejercida por el bufón establece un equilibrio entre la insensatez, codicia y frialdad del poder y las necesidades básicas de un hombre del común. La reescritura de la Historia es necesaria para llenar los vacíos que su discurso ha dejado aparentemente desiertos, innombrados; esos espacios, sin embargo, están poblados por la experiencia de vida de los personajes que no han hecho parte del discurso oficial. La reescritura de la Historia, en estos términos, conlleva una subversión de los valores propugnados desde la oficialidad; este hecho acontece en *Maluco* de varias maneras. Una, por ejemplo, es la forma en que el narrador se va tomando el poder en la novela. Es interesante ver cómo va cambiando la relación entre Juanillo narrador y Carlos V narratario. Veamos cómo, ya en el capítulo IX, Juanillo se dirige al Monarca:

¿Y tu pueblo, don Carlos? Sabes, Me cuesta imaginar tu pueblo. Y más aún me cuesta imaginarte niño. Dime, ¿los reyes son niños? ¿Juegan con otros niños reyes? ¿Les ponen penitencia? ¿Se escapan por la ventana hacia los campos, a la hora de la siesta? ¿Fuman a escondidas? ¿Hacen

porquerías debajo del puente? ¿Tienen novias sin que ellas lo sepan? ¿Se vuelan como pájaros esas novias?

Lástima no habernos conocido entonces. Imagínate, dos solitarios como nosotros. Dos niños un poco tristes, correteando juntos, enamorándonos lo dos en secreto, de alguna niña mayor.

En fin don Carlos-Carlitos; ya nada se puede hacer. Ni tú con todo el poder que tienes puedes volver el tiempo atrás, así que ya ves, ¿de qué sirve ser rey?

Conque mejor me callo y me vuelvo a lo mío que es terminar esta crónica antes de que alguien deje el ventanuco abierto y yo me vuele también. (266)

Del tratamiento respetuoso debido a un monarca, Juanillo ha pasado al tú, tratamiento informal. Esta manera de dirigirse al rey evidencia que ha sido descendido de su posición jerárquica. Además de ello, la misma posibilidad de imaginar al Rey en situaciones cotidianas y profanas demuestra que algo fundamental ha cambiado con relación a la posición que cada uno de ellos ocupa en este mundo. Hacia el final de la cita, el monarca se ha minimizado para convertirse en un “Carlitos” que pudo haber vivido en las mismas condiciones y circunstancias que Juanillo, bufón pobre y judío converso.

Otro ejemplo de la humanización de la realeza se da en la manera humorística en que Juanillo hace referencia al Felipe II, monarca en el poder. Esta es otra muestra de subversión; en la siguiente cita apreciamos cómo, por medio de la referencia a recursos orales, degrada la figura del Rey como institución, al poner en duda tanto su belleza como su origen:

Hablando de castigos y represalias, déjame preguntarte una vez más, Alteza, por qué tu hijo Felipe que es alto como una torre, se ensaña conmigo que soy del talle de una jofaina. ¿Por qué agita el poderoso belfo de los Asturias en contra de este humilde servidor que ningún mal le ha hecho a su casa? Porque es cierto que Juanillo habla de más y condimenta su discurso con algunas mentirillas para realzar su sabor, pero, ¿quién lo toma en serio? ¿Acaso Felipe, que es rubio y zarco como un angelote, seductor como una ninfa y santo como una papisa, presta oídos a los embustes de un trapalón enano y contrahecho? ¿Acaso es digno de él, que es sabio como una corneja, astuto como una raposa e imponente como un león, andar persiguiendo a una comadreja como yo? ¿Que anduve hace tiempo diciendo algunas tonterías para ganarme el pan? Es cierto, pero eran chanzas sin mala intención, inocentes cuchufletas: que en Leganes hay un niño al que llaman Jerónimo y que es hijo bastardo del Emperador, que don Carlos lo concibió en el vientre de una lavandera flamenca que tenía a su cargo el aseo de los calzones reales, que quedó preñada porque un día se puso uno de aquellos calzones para saber cómo era ser rey, pero

que su Alteza la amaba porque era dama fogosa y limpia y que el niño así concebido era el preferido de su Majestad, o que la emperatriz murió al dar a luz un crío con cabeza de becerro pero los cirujanos reales se la habían arreglado para que pareciese humana, que lo que más trabajo les daba eran los cuernos que volvían a crecerle una y otra vez, que no habían podido arreglarle la mandíbula y por eso tenía cara de vaca, o que don Luis de Quijada era el verdadero padre porque los dos eran Quijada, aunque la de Felipe era la mayor. (40,41)

En este universo de pliegues, el narrador es el punto metafísico donde el mundo alcanza la trascendencia de lo material. La función monádica, o nomádica, se expresa en la medida en que desde el área focal, la mónada expresa su singularidad ante el mundo. El ser testigo de excepción de los acontecimientos dota al narrador con el privilegio de trascender la experiencia para alcanzar un espacio metafísico. En *Maluco*, el testigo es el bufón de la expedición; en este orden de ideas, la subversión de valores preestablecidos alcanza una categoría ontológica puesto que le da al narrador la razón de ser de su existencia, y por extensión, la inversión de los valores, como resultado de la singularidad monádica del narrador, resulta como necesaria, justificada y trascendente en este mundo que se observa desde otro lugar del pliegue. En este sentido, no tienen importancia, ni la posición social ni el origen; el poder está en la palabra que es signo de la especificidad de un mundo que se expresa total a través de la narración. Veamos:

Os juro Alteza que con ser mi madre judía y mi padre desconocido y yo algo enano y bastante contrahecho, y llevar en mis partes la seña del converso, y ser tenido por comunero a causa de mi señor don Juan, y no tener otro oficio que el de truhán y chocarrero, no otra riqueza que vuestra generosidad; y Vos, cristiano viejo, hijo de y nieto de reyes, corpulento y apuesto, plaga y azote de señores levantiscos, y César, Emperador y Rey de Reyes; Dios Nuestro Señor me escogió a mí y no a Vos para revelar a los hombres el lugar del Paraíso (74).

Hacia el final de la novela, la razón de ser de la autoridad se ha consumado a través de la creación de una verdad alternativa que se funda en el valor de la literatura como recreación del mundo. Ahora Juanillo y don Carlos están a punto de emprender el último viaje:

Y bien don Carlos, ahora pondera todo lo que te he contado, que no ha sido más que la verdad, y dime si hay o puede haber en el mundo un truhán, un chocarrero, un morrión, un bobo, un burlón, un tragón, un loco, un cazurro, un enano, o , como dicen los franceses, un bufón, que haya prestado más grandes servicios a tu reino que Juanillo Ponce, *conde del Maluco*. (...)

Pues bien, don Carlos, te diré lo que haremos. Tú vas a llamar a Sepúlveda. Le hablarás de esta crónica mía, y le dirás que averigüe cuánto hay de de verdad en lo que os he narrado y dicho. Y si Sepúlveda te dice

que no miento, vas a escribirle a Felipe, diciéndole que se restituya la pensión.

Entonces, cuando yo la reciba, iré a verte a Yuste y de allí nos iremos tú y yo, a recorrer mundo juntos. A cualquier parte. Con un morral al hombro y a donde nos lleven nuestros cansados pies. (...)

Sólo que debes darte prisa. Mira que estamos llenos de achaques y, pronto, ni el bastón podrá sostenernos en pie por esos caminos de Dios que vamos a recorrer.

Mira que nos mirarán con desdén, y los niños se reirán de nosotros, y todos comentarán:

—Ahí van esos dos. Uno se cree conde y el otro emperador. ¡Vaya facha tienen Sus Majestades!

Pero a nosotros no nos importará, desde que vamos a descubrir mundo juntos (305,306)

La novela de Baccino Ponce de León goza de una gran riqueza, hecho que la ha posicionado como uno de los ejemplos más relevantes en los que se refiere a la NNHL. El completo análisis de la misma daría para llenar una gran cantidad de páginas. Por el momento, es necesario dejarla atrás para poder continuar nuestro estudio con otros ejemplos. Bástenos agregar que *Maluco. La novela de los descubridores* ejemplifica en gran medida cómo el pliegue como función barroca por excelencia se manifiesta a través

de la literatura. No sólo por el hecho de que es una NNHL, literatura de segundo grado, pliegue de una obra predecesora, sino que la disposición de la narración así como la composición de su fábula implican un desplazamiento del mundo en función de las necesidades inherentes a su narrador. El pliegue se manifiesta como función primordial que permite alcanzar un estadio trascendente en el que la singularidad de la mónada es testimonio de la apropiación del mundo que narra.

Noticias del Imperio de Fernando del Paso, la gran mentira que se pliega en dos continentes.

La segunda novela a la que se hace referencia en este capítulo es *Noticias del Imperio* del mexicano Fernando del Paso. Esta novela tiene gran importancia dentro del subgénero NNHL; la complejidad que se encuentra dentro de sus páginas hace que esta obra nos sirva como cantera para entender un poco más cómo se manifiesta el pliegue, como función barroca, en la literatura. Ya María Cristina Pons en su libro *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX* dedica un capítulo entero al análisis de la novela de Del Paso. Esta obra es una de las más importantes, no sólo en lo que se refiere a la NNHL, sino en el horizonte general de la literatura latinoamericana del siglo XX. Pero, yendo a lo que nos interesa en este escrito, hay que señalar que *Memorias del olvido*, de acuerdo a como está estructurada, es un ejemplo interesante de la complejidad de la literatura como manifestación de un mundo que se pliega y se despliega alrededor de un hecho, en este caso, la fallida instauración de un imperio francés en México.

Para iniciar, me gustaría mencionar un aspecto que me parece interesante y que nos ayudaría a aclarar cómo la obra de Del Paso es un válido ejemplo del pliegue. En esta obra se pueden diferenciar claramente dos partes fundamentales; la primera, constituida por los capítulos impares escuchamos la voz de Carlota, la fallida emperatriz de México y esposa de Maximiliano, hablándonos desde su delirio. La otra parte, capítulos pares, subdivididos en forma tripartita, encontramos una multitud de discursos que complejizan la noción de realidad, ya dislocada, de cierta manera, por el discurso frenético de Carlota de los capítulos impares. Visto de esta manera, encontramos dos subnovelas que conforman una obra única que establece varias líneas de diálogo; fundamentalmente, al interior mismo de la obra entre los capítulos pares y los impares; entre la multiplicidad de voces que se manifiestan dentro de los capítulos pares; la que se genera entre la realidad histórica narrada en la novela y el discurso histórico preestablecido; para finalizar, la que se establece entre la obra misma y el lector.

Con respecto a su posición frente a la novela histórica tradicional, María Cristina Pons señala:

Ahora bien, reconocer en la novela de Del Paso aquellos aspectos poco usuales en el género implica una consideración tácita de las convenciones de la novela histórica tradicional. Es más, a partir de sus aspectos no convencionales *Noticias del Imperio* pone de relieve y problematiza los supuestos que subyacen al modelo de la novela histórica tradicional. Por ejemplo, en el explícito ejercicio de la imaginación, en la

igualmente explícita presencia de la entidad autoral que imagina y crea, así como en la ausencia de un narrador objetivo y neutral. *Noticias del Imperio* cuestiona la asumida capacidad de la novela histórica de representar una realidad histórica objetiva y empíricamente validada desde el exterior del texto. Incluso, en el título de la novela, ya se deja vislumbrar la problemática que plantea la novela respecto de la posición desde la cual se (re)escribe la Historia, cuyas versiones dependerán de la posición (espacial y temporal) desde la cual se lleve a cabo. Es decir “Noticias del Imperio” bien puede referirse a las noticias producidas sobre y desde el Imperio (desde México) así como a las noticias producidas sobre el Imperio pero desde Europa. Pero también el título bien puede referirse al texto mismo que leemos, es decir, a las noticias del Imperio (re)producidas desde el espacio de una novela histórica latinoamericana escrita a fines del siglo XX. De hecho, la novela cuestiona la posición “neutral” desde la cual se supone se (re)lee y se (re)escribe la Historia, tanto por parte de la novela histórica como por parte de la historiografía. (111,112)

Lo anterior nos lleva a pensar que la novela en sí ya plantea una problemática, no sólo frente a la novela histórica tradicional sino al discurso mismo que construye la Historia, tanto al interior de la obra como en relación con la Historia escrita antes de la realización de la novela. Este aspecto es importante puesto que la obra de Del Paso se plantea como un espacio abierto en el que el relato se desplaza de acuerdo con las voces

que lo emiten. Es decir, la dificultad de establecer un único narrador que centralice el relato desde un único punto de vista, genera un espacio amplio en donde las diferentes voces se pueden establecer y desde su singularidad dar testimonio de la porción de realidad que les compete. La discusión, ya bastante compleja, entre novela histórica tradicional y NNHL, es tan solo un aspecto que entra en el juego interno de la obra. Si lo apreciamos desde la perspectiva de la función barroca, *Noticias del Imperio* multiplica las posibilidades de interpretación de la realidad de acuerdo con la especificidad de la voz que está a cargo de la narración en determinado momento, sumado a la discusión entre Historia y reescritura de la misma. En otras palabras, la novela se despliega en un fluir de voces que hacen que la realidad se pliegue o se despliegue a partir de la posición focal del narrador del momento. La obra se convierte, así, en ese tejido esponjoso lleno de cavernas que, de acuerdo con Leibniz, es el mundo.

La cuestión acerca de la imposibilidad de concebir la historia como una categoría única e incuestionable es, ya apenas, un primer escaño entre la multitud de variables que surgen al transcurrir de las páginas. Con respecto a esta cuestión Pons dice:

Pero en *Noticias del Imperio* parecería que no se trata de plantear un mero cuestionamiento de la novela histórica tradicional. Más bien, en el encuentro entre lo convencional y lo no convencional del género, lo que la novela de Del Paso parece enfatizar es su diálogo crítico con dicho modelo. A partir del uso, manipulación y transgresión de ciertas convenciones del modelo tradicional, la novela de Del Paso plantea toda

una serie de cuestionamientos que sirven para repensar y ampliar los supuestos teóricos e ideológicos que subyacen a la novela histórica, tradicional y contemporánea. Por ejemplo, *Noticias del Imperio* reflexiona sobre la conflictiva y a la vez complementaria relación entre la ficción y la Historia que atañe a la novela histórica en general. Asimismo, a partir de su misma anticonvencionalidad, *Noticias del Imperio* también resalta la naturaleza no autónoma de la novela histórica. Desde el reconocimiento de lo inverosímil y de lo imaginario, pasando por la eficacia de los elementos paródicos, hasta el abierto cuestionamiento del discurso historiográfico, la novela de Del Paso pone en evidencia su inevitable (y necesaria) dependencia del referente histórico. (112)

Esto con referencia a la obra en diálogo, architextual, en términos de Genette, con el género novela histórica tradicional. Pero, además de lo anterior, también se debe tener en cuenta la relación entre lo histórico y lo ficticio y hasta qué punto la novela se acerca o se aleja de su referente histórico. Como lo plantea Jitrik, en este “acuerdo—quizá siempre violado— entre “verdad”, que estaría en del lado de la historia, y “mentira, que estaría del lado de la ficción” (11), Pons dice que debido a que al estar frente a una novela de corte histórico se establece “el convencional contrato de lectura de la novela histórica por el cual se espera un cierto grado de invención y un cierto grado de fidelidad histórica” (113). Ése es uno de los puntos importantes en la definición de NNHL, ¿cómo, entonces, en *Noticias del Imperio*, se presenta esta cuestión? Pons señala:

De hecho, el título, *Noticias del Imperio*, invoca estas convenciones del género en la medida en que nos remite a lo que asume como “si realmente hubiera sucedido” en el mundo de la ficción. Pero, al mismo tiempo, el título nos remite a lo que se asume como imaginario.

Efectivamente, el título “Noticias del Imperio”, parece remitir a uno de los motivos a partir de los cuales se reconstruye (“como si realmente hubiera sucedido”) el pasado: el ir y venir de noticias del Imperio. A lo largo de la novela diversos personajes históricos y ficticios—desde los monarcas europeos y todo su entorno de ministros y secuaces, hasta los personajes ficticios relacionados con la intervención francesa en México— producen, envían, o reciben noticias del Imperio (114).

En *Noticias del imperio* no sólo encontramos el cuestionamiento de lo oficial (histórico) con *una* verdad diferente; esto sucedería si únicamente tuviéramos en cuenta los capítulos impares narrados desde el castillo de Bouchout en el año de 1927. Para hacer más complicado el asunto, en la novela de del Paso está llena de voces y eventos que entran a dialogar con el discurso que está fuera de la novela. Así, la disposición estructural de los capítulos pares permite que en cada uno de ellos se lancen diferentes líneas argumentales que complejizan el simple diálogo Historia-ficción.

Para hacer un poco más claro el fenómeno, hablemos un poco acerca de cómo están construidas las dos líneas estructurales de la obra de Fernando del Paso. La novela que encontramos en los capítulos impares es narrada desde el Castillo de Bouchout por

Carlota. La voz de Carlota que nos narra la historia del Imperio de Maximiliano en México posee unos rasgos que entran a confrontar la manera lógica y racional a partir de la cual se trasmite la Historia. En primer lugar es importante anotar que la sub-novela narrada por la emperatriz rompe de varias maneras con la concepción racional con la que se concibe la Historia. Esto se da de diversas maneras. Por un lado, hay que mencionar que el personaje sufre el delirio de la locura; el discurso de Carlota se aleja de la coherencia normal del habla y se precipita como una andanada de pensamientos que mezclan sensaciones, recuerdos, sueños, esperanzas, eventos reales y ficticios, etc. La voz de la emperatriz rompe con la secuencialidad sistemática del discurso y elabora un contexto en el que la realidad se mezcla con la fantasía; el pasado con en el presente y la vida con la muerte. Veamos este fragmento:

Levántate Maximiliano y vamos a bombardear Sinaloa en un aeroplano del General Pesqueira, vamos con Santos Drumont en un dirigible a darle vueltas al Valle de Anáhuac, a contemplar desde lo alto la matanza de La Ciudadela que hizo el General Sóstenes Rocha por órdenes de Benito Juárez, a ver la entrada triunfal de los Dorados de Norte, a ver la sangre de Francisco Madero y Pino Suárez regada en las calles de la ciudad de México, ven conmigo, Maximiliano, inventaron la lavadora automática, inventaron los semáforos de tres colores y los tanques de guerra, y no me lo dijeron, inventaron la ametralladora, y esas brutas piensan que porque me tienen encerrada y porque estoy siempre sola no me entro de nada,

cuando soy yo la que cada día inventa el mundo. ¿Y sabes a lo que más le tienen miedo, Maximiliano? A que te invente a ti de nuevo. (81)

El mundo construido a partir de la subjetividad de Carlota se inventa en la medida que su discurso delirante se enuncia. La racionalidad espacial y temporal tradicional se quebranta, no solo por el hecho de la locura del personaje; esto sucede además porque Carlota misma recrea la realidad del mundo de acuerdo con sus necesidades existenciales. El mundo, la realidad y el tiempo son subjetivizados de manera total y están a merced de la emperatriz quien, en medio de su locura, construye una realidad que se limita tan solo a la capacidad de la enunciación. Las fronteras entre verdad y mentira se desvanecen en esta explosión de individualidad que abraza al mundo de manera frenética de acuerdo con la singularidad propia con la que el personaje necesita construir su realidad. Este mundo es real dentro de la locura de Carlota, es la porción de su mundo la que se desdobra a través de sus palabras. La realidad exterior puede ser diferente pero en su delirante realidad, Carlota construye un mundo que nos habla de su propia experiencia, de su historia, su presente y su futuro. La condición mental del personaje puede ser evidente para el lector; sin embargo, desde sus palabras, la emperatriz nos describe la porción de realidad que le corresponde, así ésta se diferencia de otra percibida por un individuo “cuerdo”. Lo anterior es una experiencia monádica, puesto que desde la particularidad del personaje que está focalizando el relato, podemos apreciar lo que habla Deleuze con respecto a la mónada:

Una serie infinita, incluso si la variable es única, es inseparable de una infinidad de variables que la constituyen: se la considera necesariamente según todos los órdenes posibles, y se privilegia sucesivamente tal o cual secuencia parcial. Sólo ahí una forma, una calle, recobra sus derechos, pero con relación a la totalidad de la serie: cada mónada como unidad individual incluye toda la serie, expresa así el mundo entero, pero no lo expresa *sin expresar más claramente una pequeña región del mundo, un “departamento”, un barrio de la ciudad, una secuencia finita* (38).

Esta pequeña “región del mundo” es enunciada por la emperatriz. La cordura o el delirio pueden estar presentes en otra subjetividad; no obstante, en su pequeña región del mundo, la verdad y la mentira adquieren una valoración similar; la mentira es parte de la vida, tan presente que nadie puede diferenciarla de la verdad. Carlota dice:

Pero más, mucho más que las mentiras tuyas y mías y de los otros, más que las mentiras de todos los días, Maximiliano, lo que me mata de angustia es la gran mentira de la vida, la mentira del mundo, la que nunca nos cuentan, la que nadie nos dice porque nos engaña a todos (400).

De la misma manera, la frontera entre demencia y cordura se desvanece en este sujeto que está por encima del mundo, observando desde el vértice de su individualidad. Desde allí, se puede observar la totalidad del mundo, como en la metáfora de la ciudad mencionada por Deleuze.

¿Loca yo? ¿Baronesa de la Nada, Princesa de la Espuma, Reina del Olvido? Mentira. Y si me tienen encerrada, si me acusan de loca, es por eso y nada más: por la mentira. Porque soy yo, Maximiliano, la Emperatriz de la mentira. Pero de la gran mentira, de la verdadera mentira, de la mentira que se enciende sólo al contacto de las rosas coaguladas (...) Yo soy la Emperatriz de la mentira que se levanta del césped y asciende en el aire para reventar como una burbuja de aire: el césped es el jardín de Laeken, y la burbuja son todas las ilusiones que me hice de ti y de México. (...) ándale, atrévete a tragarte la mentira, la mentira soberana del mundo rodeada de su séquito de pigmeos que le sacan brillo, a lengüetadas, a sus muñones de ébano, la mentira bajo su palanquín de peladuras de naranja sentada en un retrete redondo donde se cuecen, juntas, violetas y tarántulas (450, 451)

Carlota se identifica con la imaginación; pero la imaginación es constructora de la realidad. La realidad y la fantasía conviven en un mismo espacio que es el mundo. La historia del mundo (Historia-mundo) es creada a partir de la imaginación. La Historia entonces es una gran mentira que ha sido elaborada desde la subjetividad y por lo tanto está cargada de intencionalidad. Veamos:

Yo soy Carlota, la loca de la casa. Creen que estoy ciega porque las cataratas me cubren los ojos y cuando camino me tropiezo con lo los muebles y me pego con las paredes (342)

Más adelante:

Pero yo, Maximiliano, yo María Carlota de Bélgica, la loca de la casa, la Emperatriz de México y América (...) Mi sed es de otra estirpe (...) Y he de beber, sí, pero de las mismas fuentes de las que bebieron Heine y Rilke. De las que bebió Mozart. De ellas he de beber, si Dios me lo permite un día. Si Dios, si la imaginación, me bañan con su gracia, para recuperar mi transparencia. (549)

Esta conciencia es testigo de la porción del mundo que representa; sin embargo, se despliega sobre las fronteras del espacio y del tiempo:

(...) díles Maximiliano que yo tengo a México a mis pies.

Diles que lo tengo en las manos, porque cada día lo invento, Maximiliano, y los invento también a todos. Les doy y les quito la vida. Los visto y los desvisto. Los entierro y los desentierro. Les quito el alma y les presto mi aliento. Les quito su risa y les doy mis lágrimas. Yo soy Napoleón Tercero vestido de Madame de Pompadour. Yo soy Benito Juárez disfrazado de toreador. Yo soy Juana la Loca que piensa que es Carlota Corday, y un día de estos, Maximiliano, cuando te estés dando un baño de chocolate en tu

tina de piedra múcar de Veracruz, te voy a asesinar, te voy a encajar un puñal en el corazón cuando te estés dando un baño de tequila en tu tina de coral (...) y esta vez no serás tú el que tendrá que partirse en dos la barba rubia que te llovía sobre el pecho para que te apunten al corazón, seré yo la que me abriré la blusa y me bajaré el sostén para enseñarles a los mexicanos los pechos de los que van a seguir mamando , seré yo la que me levantaré las faldas para enseñarles a los mexicanos mi barba negra y rizada y el lugar por donde parí a todos y los voy a seguir pariendo. (740-741)

Las palabras con las que Carlota cierra la novela guardan similitud con respecto a las que inician la obra:

Yo soy María Carlota Amelia Victoria Clementina Leopoldina, Princesa de la Nada y del Vacío, soberana de la Espuma y de los sueños, Reina de la Quimera y del Olvido, emperatriz de la Mentira: hoy vino un mensajero a traerme noticias del Imperio, y me dijo que Carlos Lindbergh está cruzando el Atlántico en un pájaro de acero para llevarme de regreso a México. (746)

La naturaleza cíclica de este hecho es otra muestra de cómo esta realidad se pliega sobre sí misma. Este hecho refleja una de las características de la monadología, el carácter de clausura de la mónada. El mundo se experimenta a partir de la singularidad subjetiva del quien lo enuncia; esta experiencia, además de dar testimonio de un sector

del mundo, tiene un aspecto trascendente. Es el que menciona Deluze cuando se refiere a la necesidad de un segundo piso en la casa barroca. La realidad deviene trascendente y se refugia en los múltiples pliegues que arrojan las paredes oscuras del segundo piso de la casa barroca. Ese sentido de clausura se acrecienta en cuanto el tiempo se torna plástico y adquiere una secuencialidad circular. Se cierra sobre sí mismo como en un fenómeno de invaginación.

Lo anterior es importante para concebir la manera cómo se concibe la realidad en gran parte de la novela; sin embargo, la complejidad de la obra de Del Paso desborda lo mencionado anteriormente. Como ya se mencionó antes, *Noticias del Imperio* está constituida por dos partes estructurales bien diferenciadas. La primera, capítulos impares, tiene que ver con el discurso de Carlota. La segunda, capítulos pares, se despliega una multitud de voces que acometen el recuento de los hechos sucedidos en Europa y México alrededor del proyecto fallido de la instauración de un Imperio francés en tierras americanas. Cada capítulo par está subdividido en tres partes. Los cuales dan cuenta de un aspecto de este suceso narrado desde diferentes perspectivas. De esta manera se entreteje un diálogo interno que está plagado de voces diversas que convierten a la realidad en un universo metamórfico y polifónico. Los diferentes hechos históricos son reelaborados y enriquecidos por una multitud de discursos que producen el efecto de complejidad. En esta sub-novela encontramos además de las referencias directas a documentos y textos históricos que han servido para elaborar la Historia, las voces ficcionalizadas de diversos personajes que participaron en el nacimiento y la caída del Imperio de Maximiliano en México. De esta manera, podemos asistir a la Historia en el

momento en que sucede desde la recreación de los personajes históricos reales, así como desde la visión de personajes y voces ficticios que componen el gran plano en que la realidad se plasma.

Es así como podemos asistir al diálogo entre Benito Juárez y su secretario; a las conversaciones entre Maximiliano y su escriba; a la correspondencia incompleta entre dos hermanos –uno como miembro del ejército francés que invade México y otro perteneciente a la sociedad parisina. También podemos escuchar las voces anónimas que son parte de la vida diaria del país que vive la guerra entre los imperialistas y los republicanos; la referencia a los cantos y poemas populares que vía oral dan testimonio del clima que se vive en medio de la confrontación; incluso, podemos escuchar el diálogo, si se puede llamar meta-historiográfico que entabla el narrador con diversas fuentes documentales que algunas veces coinciden y otras tantas se contradicen.

Pero, ¿cuál es la importancia de esta diversidad de voces? Sumado a la sub-novela narrada por Carlota, la inclusión de un número significativo de voces y perspectivas alrededor de un único hecho es la prueba fehaciente de que la Historia, en particular, y la verdad, por extensión, es imposible de abarcar desde una perspectiva única, unívoca e indivisible. La incuestionabilidad de la verdad histórica es arrasada por la multitud de voces que la desmienten; de ahí que no se pueda pensar en que la verdad existe como tal sino que ella es el producto de quien la enuncia a partir de su propia experiencia; contaminada ésta, si se me permite el término, con las mismas deficiencias que pudieran atribuírsele al delirio de Carlota. Y, no es que los diferentes sub-capítulos de la segunda

sub-novela estén regidos por la incoherencia de la locura; lo que sucede es que ante la multiplicidad de voces que conforman la realidad, el concepto de la verdad como única e incuestionable tiende a ser absurdo e irracional.

La historia en términos tradicionales es la organización del pasado en un discurso regido por la perspectiva del individuo que lo produce: el historiador. La realidad, en esta nueva aproximación, es la totalidad de voces y experiencias que la componen; por tanto es discontinua y diversa; no puede ser apropiada desde una sola perspectiva y mucho menos desde una única experiencia. Así, la Historia como fenómeno que reduce la realidad, que simplifica la diversidad y la totalidad se convierte en un ejercicio estéril que apenas puede mencionar un aspecto limitado de lo que pretende hacer parecer como absoluto, universal y verdadero. El caso de *Noticias del imperio* de Fernando del Paso es la constatación de que los términos en que hemos aprendido la Historia, y si vamos más allá, la manera en que hemos aprendido nuestra historia, son el producto de una manera de ver el mundo de manera sesgada e incompleta. La Historia y la verdad son inabarcables puesto que se componen de tantas voces y experiencias como individuos hay. Esta obra plantea un problema más complejo que va más allá de la mera cuestión literaria. La dicotomía Historia-ficción es superada por el problema de la apropiación que hacemos del mundo y nuestra realidad circundante y esto nos enfrenta con la filosofía y otros saberes que son parte importante de la vida no solo del individuo sino de la sociedad a la que pertenece.

La simultaneidad, la heteroglosia, el autoreferencialidad, la polifonía, el tiempo cíclico, las relaciones transtextuales, y en general, todos los elementos que le dan a la obra un carácter múltiple, son expresión de una apreciación particular de interpretar al mundo. Las dos líneas estructurales de *Noticias del Imperio* se entretajan al transcurrir de las páginas como en una doble espiral de ADN que a la postre vana conformar los rasgos fundamentales de un nuevo ser en este mundo atiborrado de pliegues. Como una estructura fractal que se despliega hacia el exterior y se repliega hacia el interior, el ser que se apropia de este mundo responde a la necesidad de establecer un espacio focal desde donde pueda acceder a las diferentes manifestaciones de la realidad que se muestran con determinados matices que varían sus destellos con cada sutil variación del foco de la narración. Este mundo, muy barroco, muy neobarroco, encarna las tensiones propias de la monadología, pero más aún las de la nomadología, puesto que la armonía, rasgo fundamental de la alegoría barroca, se enriquece con las disonancias que se allegan a la mónada. Esto se puede apreciar tanto en el frenesí discursivo y temporal de Carlota como en la pluralidad de voces que componen la otra parte de la novela. Más allá de la discusión sobre la Historia, la obra de Del Paso encarna las necesidades expresivas de un ser que se pliega y despliega en el oleaje del océano del tiempo. El ser que se ha desarrollado a partir de lo múltiple y lo mutable.

Ciclos y voces. Ecos del tiempo en *El naranjo* de Carlos Fuentes

La última parte de este capítulo se centrará en la obra *El naranjo* de Carlos Fuentes. Como las dos novelas anteriormente estudiadas, la obra de Fuentes se puede

catalogar dentro de la NNHL; de la misma manera, esta novela evidencia una gran riqueza en su conformación y la multiplicidad de voces, así como su estructura compleja nos brindan un muy buen ejemplo de cómo el pliegue, como función barroca, se manifiesta en la literatura. Para iniciar, hay que decir que esta novela consta de cinco partes tituladas “Las dos orillas”, “Los hijos del conquistador”, “Las dos Numancias”, “Apolo y las putas” y “Las dos Américas”. La novela de Fuentes relata desde diferentes perspectivas, voces y lugares el hecho de la llegada de los conquistadores a América. No obstante, esta no es una reescritura de un documento en particular; es más la aproximación especular a un mismo hecho que se ha repetido, se repite y se repetirá de acuerdo con los ciclos del tiempo. A diferencia de las dos novelas anteriores, *El naranjo* refiere hechos históricos enmarcados en épocas cronológicas diversas, o más bien, un solo hecho transhistórico que se repite en diferentes épocas y contextos. El hecho central sería la llegada de Hernán Cortés a México, no obstante, la caída de Numancia ante los romanos o un Descubrimiento “a la inversa” hecho por un Cristóbal Colón que, extraviado, ha alcanzado a llegar a la contemporaneidad, son líneas argumentales importantes en la estructura de la obra.

Así en *El naranjo*, podemos apreciar cómo la verdad histórica se reconstruye a partir de la estructura misma de la novela. En las cinco partes en que se divide el libro, vemos la manera en que los hechos se viven a través de personajes recreados que nos cuentan su “versión” de lo ocurrido. En la primera parte, la voz de Jerónimo de Aguilar, traductor oficial de Cortés, mencionado en las crónicas, se alza como discurso que complementa la realidad y cuenta los pormenores de los que la oficialidad jamás se

ocupó. La verosimilitud de la historia conocida se pone en entredicho a través del testimonio de un protagonista de excepción:

Yo vi todo esto. La caída de la gran ciudad azteca, en medio del rumor de atabales, el choque del acero contra el pedernal y el fuego de los cañones castellanos. Vi el agua quemada de la laguna sobre la cual se asentó esta Gran Tenochtitlan, dos veces más grande que Córdoba (13).

La presentación de un narrador en primera persona, que, como mencioné anteriormente, es testigo de los acontecimientos, nos acerca a una nueva realidad que podría estar, no obstante los quinientos años de sucedido, más cercana al lector; alejado de la mediación establecida por el trabajo del cronista, el testimonio del personaje zanja la distancia espacio temporal y sumerge al lector en un momento vívido de lo narrado. Este narrador, se encarga de reconstruir el pasado a través de su voz, de primera mano. De esta manera, los hechos adquieren una nueva dimensión en la que los detalles olvidados por la Historia oficial constituyen, en gran medida, el valor de la nueva versión. Por otro lado, el discurso enunciado por los personajes corresponde a un tipo de comunicación contemporáneo; así, la distancia discursiva que el registro lingüístico de los antiguos cronistas genera en un lector actual, se ve minimizada por la cercanía de significación que la voz contemporaneizada establece con el lector.

Tengo muchas impresiones finales de la gran empresa de la Conquista de México, en la que menos de seiscientos esforzados españoles sometimos a un imperio nueve veces mayor que España en su territorio, y

tres veces mayor en población. Para no hablar de las fabulosas riquezas que allí hallamos y que, enviadas a Cádiz y a Sevilla, hicieron la fortuna no sólo de las Españas, sino de la Europa entera, por los siglos de los siglos, hasta el día de hoy. (17)

La reconstrucción de la historia no sólo se da a partir de la verosimilización de nuevas voces que han sido ajenas a la Historia oficial; la estructura misma de la obra así lo demuestra. Además de escuchar la voz del traductor, que viene desde la muerte, y valga decir desde el recuerdo —lugar liberado de la tiranía del espacio y el tiempo—, la disposición de la narración en la primera parte hace un recorrido inverso a la manera habitual como son narrados los hechos. Se comienza desde un punto más cercano al presente y lo contado se remonta hacia el pasado a manera de reloj invertido que desarticula la linealidad y vectorialidad de la historia.

En la primera parte, Jerónimo Aguilar, traductor de la expedición de Hernán Cortés a México, nos relata cómo se dio a caída del imperio Azteca, su papel como traductor y el juego de poder que la palabra ocasionó en el trance de la conquista. Jerónimo, desde la muerte, hace una relación de la importancia de la lengua y su poder para someter al otro:

Yo sé todo esto porque fui el traductor oficial de Cortés con Guatemuz, que no podían comprenderse entre sí. Traduje a mi antojo. No le comuniqué al príncipe vencido lo que Cortés realmente le dijo, sino que puse en boca de nuestro jefe una amenaza: —Serás mi prisionero, hoy

mismo te torturaré, quemándote los pies al igual que a tus compañeros, hasta que confieses dónde está el resto del tesoro de tu tío Moctezuma (la parte que no fue a dar a manos de los piratas franceses).

Añadí, inventando por mi cuenta y burlándome de Cortés: —No podrás caminar nunca más, pero me acompañarás en mis futuras conquistas, baldado y lloroso, como símbolo de la continuidad y fuente de legitimidad para mi empresa, cuyas banderas, bien altas, son oro y fama, poder y religión.

Traduje, traicioné e inventé. (21)

La palabra adquiere gran relevancia puesto que se convierte en el arma con la cual se ejerce el poder. El testimonio, convertido en palabra, se yergue como la línea que conduce al lector hacia un punto específico de la narración. Este aspecto es relevante en el hecho de que el personaje que narra la primera parte de *El naranjo* es un traductor. La verdad, la realidad se edifica desde su posición ya sea temporal o espacial. La referencia metatextual de la fábula ejemplifica esto:

¿Lo entendíamos nosotros a él?

Esta pregunta, lector, me obliga a una pausa reflexiva antes de que los acontecimientos, una vez más, se precipiten. Siempre más veloces que la pluma del narrador, aunque en esta ocasión se escriban desde la muerte.

(34)

Una gran pugna por el poder se ejerce desde la palabra y el acceso a ella. Aguilar y la Malinche, traductores de Cortés se enfrascan en un duelo por tener el poder sobre la palabra y es ésta última el arma que ha de dar la ventaja a los conquistadores:

Una mujer indígena como él, Marina, fue quien en realidad lo venció desde su tierra, aunque con dos lenguas. Fue ella la que reveló a Cortés que el imperio azteca estaba dividido, los pueblos sujetos a Moctezuma lo odiaban, pero también se odiaban entre sí y los españoles podían pescar en el río revuelto; fue ella la que entendió el secreto que unía a nuestras dos tierras, el odio fratricida, la división, ya lo dije: dos países, cada uno muriéndose de la otra mitad... (36,37)

Y más adelante:

Yo, que también poseía las dos voces, las de Europa y América, había sido derrotado. Pues tenía también dos patrias; y ésta, quizás, fue mi debilidad, más que mi fuerza. Marina, La Malinche, acarrea el rencor y el dolor profundos, pero también la esperanza, de su estado; tuvo que jugarse toda entera para salvar la vida y tener descendencia. Su arma fue la misma que la mía: la lengua. Pero yo me encontraba dividido entre España y el Nuevo Mundo. Yo conocía las dos orillas.

Este es el mundo que se divide para Jerónimo Aguilar. Sobreviviente de una expedición previa, su ser se fracciona en dos mundos. Tal vez esta sea la razón por la cual, la línea racional del tiempo se invierta y narre desde la muerte; tal vez sea la razón

por la cual las narraciones que componen esta parte de la novela vayan numeradas del 10 al 0. La identidad se ha desplegado a partir de la experiencia. En la fábula, el personaje ya no es parte de una única cultura, es el resultado del encuentro de dos mundos, por ello su ser se escinde y desde lo remoto de la muerte recrea una nueva realidad que invierte los sucesos que acontecieron en la Conquista. Como un espejo que refleja la realidad pero de manera invertida, la conquista sucede de nuevo y ahora la que cae no es Tenochtitlán sino la misma España. En este ciclo que se cierra, en el apartado 0 comienza de manera similar que el número 1, sólo que lo que se narra es la caída de la otra orilla:

Yo vi todo esto. La caída de la gran ciudad andaluza, en medio del rumor de atabales, el choque del acero contra el pedernal y el fuego de los lanzallamas mayas. Vi el agua quemada del Guadalquivir y el incendio de la Torre del Oro.

Cayeron los templos, de Cadiz a Sevilla; las insignias, las torres, los trofeos. (62)

La palabra crea la realidad a través del tiempo y esta es trascendente. Así lo refiere Aguilar al final de su relato:

Ésta es, ya lo sé, una incertidumbre. En cambio, mi única certeza, ya lo veis, es que la lengua y las palabras triunfaron en las dos orillas. Lo sé porque la forma de este relato, que es una cuenta al revés, ha sido identificada demasiadas veces con explosiones mortales, vencimientos de un contendiente, u ocurrencias apocalípticas. Me gusta emplearla hoy,

partiendo de diez para llegar a cero, a fin de indicar, en vez, un perpetuo reinicio de historias perpetuamente inacabadas, pero sólo a condición de que las presida, como en el cuento maya, de los Dioses de los Cielos y de la Tierra, la palabra. (68)

Esta palabra, creadora del mundo permite que la realidad se despliegue en los diferentes contextos, en la novela llamados “las dos orillas”. Esta palabra adquiere una dimensión plutónica, creadora y a la vez apocalíptica que va y viene en el tiempo y en el espacio. Así finaliza “Las dos orillas”:

Transformada en monstruo, esta bestia, sin embargo, era sólo una palabra. Y la palabra se despliega, en el aire de escamas, en la tierra de plumas, como una sola pregunta:

¿Cuánto faltará para que llegue el presente? Gemela de Dios, gemela del hombre: sobre la laguna de México, cabe el río de Sevilla, se abren al mismo tiempo los párpados del Sol y los de la Luna. Nuestros rostros están rayados por el fuego, pero al mismo tiempo nuestras lenguas están surcadas por la memoria y el deseo. Las palabras viven en las dos orillas. Y no cicatrizan. (69)

Otro de los rasgos importantes de la estructura de la novela de Fuentes es la alternancia de las voces. De un discurso en primera persona en la primera parte, en la segunda nos encontramos con una estructura dialógica en la que las voces de los hijos de Hernán Cortés forman un dueto que rellena los intersticios que están vacíos entre las

columnas que soportan la figura histórica del conquistador. El origen diverso de los dos hombres, su percepción de la realidad, su historia compartida desde diferentes estratos de la jerarquía social, se enfrentan en un mismo nivel, el de la narración. La confrontación de las dos voces crea un ambiente ambiguo que involucra al lector; este último -o última- debe establecer su perspectiva a partir de las voces que le están relatando los hechos. La presentación de dos versiones de lo mismo descarga en quien lee la responsabilidad de construir su propia impresión de lo acontecido. En esta segunda parte, titulada “Los hijos del conquistador”, encontramos una disposición dialógica en la que se enfrentan las voces de dos de los hijos de Hernán Cortés; Martín Segundo, hijo del conquistador con la Malinche y Martín Primero, hijo del español con Juana de Zúñiga:

Martín 1

... —Pues de hambre se murió mi abuela en Texcoco, de hambre, señores, de hambre se murió mi abuela Catalina Pizarro mi abuela... De hambre, aunque ustedes no lo crean, ¡de hambre! ¿Por qué en esta familia no hay pausa alguna entre la felicidad y la desgracia, entre el triunfo y la derrota?

Martín 2

De riquezas habla mi hermano, de joyas y de criados, de adornos y de títulos, de poderes y de tierras, aunque también de hambre... Yo hablo de papeles. Pues cada cosa que tú has mencionado, Martín mi hermano, perdió su sustancia dura para convertirse en papel, montañas de papel,

laberintos de papel, papel vomitado por juicios eternos, como si cada cosa conquistada por nuestro padre tuviese un solo destino postergado: la acumulación de fojas en los juzgados de las dos Españas, la vieja y la nueva. (87)

Y más adelante:

Martín 1

Pues no soy tan estúpido como tú crees, Martín segundo. Segundo, sí, segundón, aunque te duela. Te hiero tan solo para herirme a mí mismo y demostrarte que yo también sé ver muy claro lo que ocurre. No me creas cegatón del destino, un Edipo indiano, no. Quiero y respeto a nuestro padre. Murió en mis brazos, no en los tuyos. Entiendo lo que dices. Hernán Cortés tuvo dos destinos. ¿Cómo no iba a huir del pleito eterno, del tribunal sedentario, para lanzarse a una loca aventura tras otra? (...)

Martín 2

Espera un momentito. Cómo me duele tu vanidad. Todo lo miras como pérdida de dignidad, humillación, quiebra de la hidalguía. ¡Criollo de mierda! Admite que nuestro padre no fue tan astuto como se dice. ¡Qué doblez de inocencia increíble en este hombre tan sagaz! Admítelo tú como te lo cuento yo, hermano Martín. Sólo en la astucia se casó con la astucia.

Luego se divorciaron y una astucia se quedó sin pareja, mientras que la otra vino a desposarse con la ingenuidad. (89-91)

Las otras tres partes de la novela de Fuentes siguen el juego de la reconstrucción de la historia. La tercera, llamada “Las dos Numancias” recrea, a manera de un juego de espejos, dualidad presente a lo largo de la obra, la conquista de la ciudad de Numancia por los romanos. En este fragmento, los españoles, de la antigua Hispania, son presentados como bárbaros e incivilizados en voz de los romanos; asimismo, los romanos son descritos como un pueblo que se civilizó a partir del legado cultural de los griegos.

Ellos, los españoles son un pueblo rudo, salvaje y bárbaro, al que nosotros los romanos, debemos conducir, les guste o no, hacia la civilización. Algún desarrollo hay en las costas de esta península, gracias a la presencia griega y fenicia. Pero apenas se adentra uno en la tierra arisca y árida, no hay nada; ni caminos ni acueductos ni teatros ni ciudades dignas de ese nombre. Desconocen el vino, la sal, el vinagre. De allí que nuestros soldados la pasen tan mal en las campañas ibéricas. Obligados a comer cebada y conejo hervido con sal, la disentería se convierte en el mal endémico de nuestras tropas. Se ríen nuestros poetas satíricos, pero también los soldados rasos. Estamos abonando la tierra hispánica con mierda romana. Algo más: nunca se bañan. (139)

La voz del griego responde:

Ustedes no saben distinguir la historia de la fábula. Roma se siente civilizada. Yo, Polibio de Megalópolis, griego de vieja estirpe, les digo que no se engañen. Roma es nación imberbe, cruda y bárbara como los celtíberos. Menos que ellos, pero sin comparación posible con el refinamiento griego. (141)

Sucede algo similar en la tercera parte a lo que sucede en la segunda; en un principio escuchamos las voces del romano y del griego alternadas; sin embargo, diversas voces pueden ser escuchadas a lo largo de esta parte. Resaltadas por los pronombres, al inicio de cada fragmento, se perciben los diferentes testimonios que completan este rompecabezas de perspectivas. A la voz de Publio Cornelio Escipión Emiliano “El Africano” se suman las del griego Polibio, las de las mujeres de Numancia, entre otras que son la mezcla de los diferentes personajes que viven esta odisea. Así, la focalización del relato se desplaza continuamente de una voz a otra; este cambio en la focalización se manifiesta en el texto cuando aparece un pronombre personal en cursiva; de esta manera el texto ayuda al lector a situarse en otro punto de la narración en el que la focalización ha cambiado de lugar. Escipión puede focalizar su narración desde adentro o desde afuera dependiendo de qué pronombre utilice en un momento determinado. Así, puede ser intradieгético cuando narra desde un Yo, o puede ser extradieгético cuando su discurso narra desde un Nosotros o Ustedes. Caso similar ocurre con la voz de Polibio. Esto se aprecia en la cita anterior. Pero las voces pueden cambiar, como en el siguiente ejemplo:

Nosotras las mujeres de Numancia siempre supimos que nuestros hombres estaban dispuestos a morir por nosotras y nuestros hijos. Pero ignorábamos hasta qué grado estábamos también dispuestas a morir por ellos. (...) Tememos: ¿cuándo empezaremos a comernos a los más débiles? Un viejo nos da una lección. Se suicida en la plaza pública para que lo comamos sin tener que matarlo. Pero su carne es correosa, magra, inútil. (177)

En otro punto, Escipión narra cómo estableció el sitio a Numancia y cómo reentrenó a sus tropas. Ahora, el romano no nos narra desde su conciencia de romano, sino del individuo que está al mando de la empresa:

Yo llego a España sabiendo algunas cosas. Esto he aprendido. Los españoles son valientes aunque salvajes. No se bañan, no saben comer, duermen de pie como los caballos. Pero por eso mismo saben resistir. Hay que romper esa resistencia. Nada a medias. A su resistencia extrema, debo oponer algo que sea aún más extremo. (...) Miro desde mi campamento los estadios que nos separan de Numancia y no necesito que mis amigos me lo digan: Antes de disparar una sola jabalina contra la capital de los celtíberos, hay que disparar mil dardos de disciplina contra el ejército de Roma en España. Mi primera batalla tiene que ser contra mi propio ejército. (163,164)

Esta alternancia de voces y focalizaciones hace que el relato adquiera un dinamismo importante. La diversidad de perspectivas multiplica las posibles apropiaciones de los sucesos de acuerdo al momento en que son enunciados y dependiendo del narrador que los enuncie. De esta manera, se genera una pluralidad que expresa que a partir de un solo hecho se experimentan diferentes realidades. No hay una interpretación única y lineal de lo acontecido; por el contrario, la realidad se pliega y se despliega de acuerdo con quien la narre. El mundo de lo sensible (primer piso de la casa barroca) lanza líneas de contacto con el mundo metafísico (segundo piso de la casa barroca). Todo esto sucede por la multiplicidad de voces que se apropian de lo concreto; cada una de ellas, cada una en determinado momento testimonia al mundo desde su particularidad, desde la región del mundo que la hace singular. Este fenómeno monádico, es la expresión de un universo barroco que se concreta en la construcción del discurso.

Por otro lado, la caída de Numancia como hecho central de este relato, es en sí misma otra manifestación de una realidad que se pliega. Esto se expresa en la voz de Escipión:

Tuve entonces la idea que decidí la suerte de Numancia.

Alrededor de las murallas de la ciudad, dejé un espacio libre que duplicaba el área de la ciudad y su perímetro. Este segundo campo lo cerré, a su vez, de murallas de ocho pies de ancho y diez pies de alto.

Establecí de esta manera un campo de batalla posible, en el que las dos fuerzas, en caso de encontrarse, librarían una guerra sitiada, a su vez,

por la segunda serie de torres y trincheras. Es decir, había ahora dos Numancias. La ciudad amurallada de los celtíberos. Y la segunda ciudad, el espacio desierto que la duplicaba, rodeado de mis propias fortificaciones. (169)

El hecho de la duplicación de la ciudad en otro espacio virtual que la representa sellará el destino final de Numancia. No obstante, la duplicación de la realidad crea un conflicto que escinde al sujeto, lo bifurca y lo tensiona hacia dos polaridades casi irreconciliables:

 Mi vieja angustia se apoderó de mí. ¿Era el espacio vacío el ánima invisible de Numancia? ¿Era la ciudad verificable, su cuerpo material? ¿O sucedía exactamente lo contrario? ¿Un espejismo la ciudad real, y sólo real, corpóreo, el espacio inventado para dar cabida a otra ciudad idéntica? (...) Cerré los ojos para impedir que la duplicación de Numancia, obra mía, se convirtiese en división permanente, insoportable, mortal, del cuerpo y el alma de Cornelio Escipión Emiliano, el hijo abandonado y el hijo adoptado, el hombre de acción y el esteta, la abúlica juventud y la madurez enérgica: Escipión, yo, el materialista amante de las cosas concretas y Escipión, también yo, el patrocinador del círculo intelectual más espiritual de la república... El amante de la guerra. El marido del verbo. (171,172)

Más adelante:

Y Numancia duplicada. Numancia representada. Numancia convertida en épica cantada, representándose a sí misma gracias a los espacios y las cosas que yo puse un día a disposición de la historia.

¿Cómo convertir la representación en historia y la historia en representación?

Miro mi propia respuesta. La Numancia desierta representa la Numancia habitada. Y viceversa. Mis dos mitades, cuerpo y alma, no saben entonces si separarse para siempre o unirse en un cálido abrazo de reconciliación. Busco con angustia un símbolo que me permia hermanar mis dos mitades. La ráfaga del tiempo se lleva lejos de mí el instante preciso. He tenido que luchar contra la historia que me precedió, fatal y exhausta. He querido convertir mi experiencia en destino. Los dioses no me lo personarán. He querido usurpar sus funciones como le usurpo a Numancia su imagen duplicada.

Doy la orden de ataque. Yo Cornelio Escipión Emiliano, duplicado también, representándome a mí mismo gracias a los espacios y a las cosas que puse a disposición de la historia: yo doy la orden de ataque, ella sí implacable, indivisa, para disfrazar mi propia división. (173,174)

Este fragmento demuestra un rasgo claro de la función barroca. La duplicación del espacio concreto crea una escisión en el sujeto; sin embargo, esta bifurcación que el sujeto experimenta de manera dramática es la representación de la alegoría como puente

entre el mundo físico y el metafísico. La representación, en este sentido adquiere una función alegórica puesto que como se dijo anteriormente, citando a Deleuze, en la alegoría “el propio objeto es ampliado según toda una red de relaciones naturales, él es el que desborda su marco para entrar en un ciclo o una serie, y el concepto se encuentra cada vez condensado, interiorizado, envuelto en una instancia que en el límite podemos llamar personal” (161). Como recordaremos, esto se concreta en la medida que el mundo se concibe como un cono o una cúpula; la base se extiende hacia arriba, no hacia el centro (puesto que no existe en este universo barroco) sino hacia el área focal donde en determinado momento se encuentra el vértice. El dramatismo, la tensión experimentada por el sujeto, es la ausencia de centro; sin embargo, el mundo está dispuesto de otra manera en el que el piso inferior se conecta de manera dinámica con el superior a través de la alegoría; no hacia un centro, sino hacia un área focal donde se encuentra al sujeto como en una suerte de astigmatismo metafísico. El vértigo es causado por la ilusión de unidad y centro. El mundo, por otra parte, se expresa de manera diversa, dinámico, duplicado, focalizado, en el espacio en el que la mónada se encuentra en determinado momento.

La siguiente parte de *El naranjo*, “Apolo y las putas” da un salto del mundo antiguo a la contemporaneidad. En esta parte, un personaje que representa la nueva cultura dominante, me refiero a un actor norteamericano de películas de serie B, hace un camino similar al de los conquistadores al interior del México contemporáneo. El tiempo comienza a diluirse en la medida en que el personaje se adentra en este nuevo mundo, como se han diluido las identidades de los personajes históricos en la raza americana.

Este es un camino de la vida hacia la muerte, de lo que se era hacia lo que se va a ser como resultado de la inmersión en un mundo nuevo que juega con otra dinámica. La narración, en voz del gringo Vince Valera, actor en decadencia de películas de bajo presupuesto, testimonia su viaje a México, lugar donde encontrará la muerte. El relato narra los últimos momentos de la vida de este hombre y, también, como sucede con el relato de Jerónimo Aguilar, en la primera parte del libro, su experiencia desde la muerte.

Esta parte de la obra de Fuentes recrea, desde otra perspectiva el hecho de la conquista. Pero esta conquista es realizada por un personaje venido de otro imperio. No obstante, el hecho de la apropiación del otro se da de manera alegórica como sucede en las partes anteriores de la novela. La intrusión en un mundo ajeno al del conquistador genera un conflicto que acarrea consecuencias significativas. El sujeto se transforma en el proceso de la apropiación de la conquista; se genera una bifurcación en su ser que lo hace dividirse en dos partes; una, la que tiene que ver con su origen, la otra con el mundo apropiado. De esta manera, el sujeto se despliega, se multiplica por la necesidad existencial de trasladar parte de su esencia a un terreno ajeno; fenómeno que se repite a lo largo de la obra.

Tras llegar a un hotel en la costa mexicana, el protagonista decide rentar un velero para salir a pescar el día siguiente. El día anterior, tras haber disfrutado un día de descanso en las instalaciones del hotel, el hombre decide pasar un rato en un club nocturno. Al día siguiente, acompañado por un grupo de mujeres del lugar, zarpa hacia el mar, allí muere tras haber tenido relaciones sexuales con las mujeres; el barco queda a la

deriva hasta que las mujeres y el cadáver son recatados por la guardia costera mexicana; sin embargo, por causa de la descomposición, el cuerpo nunca es reconocido y es enterrado como un local. No es de extrañar que el velero tenga por nombre “Las Dos Américas”. En un fragmento el texto dice:

19:40

Al registrarme en el hotel, pido para mañana un queche para salir a pescar. (...) El recepcionista es un hombrecillo moreno, de corta estatura y facciones casi orientales. Parece polveado con café pero los pómulos le brillan altos y en sus ojillos achinados hay una punta de incertidumbre acerca de su propia máscara. ¿Deberá ser vilmente obsequioso, o abyectamente burlón? (...) Sí, hay un queche, me dice meliflúo, pero se llama “Las Dos Américas”.

—¿Y a mí qué?

—Es que muchos norteamericanos se molestan.

—Me da igual cómo se nombre.

—Se irritan de saber que hay más de una América. (202,203)

La nave se convierte en la representación alegórica de la conquista; no obstante, esta acción acarrea la transformación del conquistador:

En los ojos de todos vi un tiempo sin consideraciones para mi individualidad. Sobre todo vi a esos niños mexicanos y sentí miedo de escapar de mi propia individualidad más o menos protegida, construida con un cierto esmero y con mucha paciencia para enfrentarme a una humanidad sin amparo, en la que las circunstancias ni respetan ni distinguen a nadie.

Me di cuenta. En la muerte, me volví mexicano. (262)

La transformación no ocurre de manera física sino metafísica. El sujeto, al trascender el mundo material alcanza un estadio metafísico en el que comparte características universales. Es decir, al cambiar de estadio, al alcanzar el segundo piso de la casa barroca, el sujeto es parte de lo espiritual y , allí, las fronteras materiales se diluyen y la permiten experimentar los rasgos esenciales de su ser:

Muerto, quisiera añadir algo, mucho más a esa escueta biografía. Sueño destinos ajenos que pudieron ser míos. Me imagino en México, conquistando a la Gran Tenochtitlán, amando a una princesa india. Me imagino encarcelado, soñando con mi madre muerta y abandonada. Me imagino en otro siglo, divertido, organizando brindis y serenatas en una ciudad barroca que no conozco. Frente a otra ciudad desconocida, pero antigua. Me imagino vestido de negro al frente de un ejército enlutado, decidido a vencer en un combate contra el puro espacio invisible. En una larga noche de bruma y lodo, me veo caminando a lo largo de un río con

una niña en de la mano. La he salvado de la prostitución, la enfermedad, la muerte...

Sueño con un naranjo y trato de imaginar quién lo plantó, árbol mediterráneo, oriental, árabe y chino., en esta costa lejana de las Américas por primera vez. Como mi rostro desapareció por el efecto del agua del mar, el sol y la muerte. María de la Gracia tomó una máscara de cartón comprada en el mercado de su pueblo y me la puso sobre la cara antes de enterrarme.

—Esta es tu cara. Tu rostro para la muerte.

Eso dijo la muchacha como si entonara un rito antiguo.

Nunca he podido ver esa máscara. No sé qué cosa o a quién representa. Vean ustedes: he cerrado los ojos para siempre. (266)

La última parte de *El naranjo* lleva por título “Las dos Américas”, e inicia con un subtítulo “Fragmentos del diario de un marinero genovés”. En esta parte, escrita a manera de diario por Cristóbal Colón, se narra una suerte de Descubrimiento a la inversa. Colón, náufrago en una isla de Caribe es redescubierto por industriales del turismo y devuelto a Europa. De esta manera presenciemos otra manera en que el hecho del descubrimiento y la conquista se pliegan de manera alegórica para evidenciar que el sujeto sufre una escisión que lo convierte en parte del mundo conquistado. Veamos un fragmento del inicio de la sección:

Mis velas están desgarradas por las tormentas. El 3 de agosto salimos de la Barra de Saltes y el 6 de septiembre vimos por última vez tierra al zarpar del Puerto de la Gomera en Canarias. De las tres carabelas, hoy sólo queda el batel que logré rescatar de la sublevación y de la muerte. De los tripulantes, sólo yo sobrevivo. (271)

La soledad de personaje evidencia su destino, no frente al mundo material sino a la transformación metafísica que ha de experimentar. Colón continúa, más adelante:

Sí, había llegado al Paraíso y mi dilema era uno solo: Comunicar o no ese hallazgo a mis ilustres patronos europeos. Quedarme callado o anunciar mi hazaña.

.....

Escribí las cartas apropiadas para que el mundo me honrase, asombrado, y los monarcas de Europa se rindiesen con mi hazaña. ¿Qué mentiras no conté? Conocía la ambición mercantil y la desmedida avaricia de mi continente y del mundo, de manera que describí tierras llenas de oro y especiería y almáciga y ruibarbo. Después de todo, estas empresas del descubrimiento, fuesen inglesas, holandesas, españolas o portuguesas, eran pagadas para poner sal y pimienta en la mesa de los europeos. Los pedruscos de oro, escribí en consecuencia, se recogen como granos de trigo. Aquí se hallan, a salvo de las aguas de diluvio, erguidos y

resplandecientes, como si fuesen las tetas de la creación, los montes de oro de Salomón. (276,277)

Como vemos, la palabra sigue constituyéndose en herramienta fundamental para la construcción de la conquista. Sin embargo, en su soledad europea, Colón establece relaciones con los nativos e inicia una vida local, con leyes diferentes, se transforma en uno más de los habitantes de este paraíso:

Ahora vivo en el Paraíso.

¿Por cuánto tiempo? A veces pienso en mi familia, en mi pueblo disperso. ¿Tengo familia también, mujer, descendencia, en este nuevo mundo? Es posible. Vivir en el Paraíso es vivir sin consecuencias. Los afectos pasan por mi piel y mi memoria como un agua por un filtro. Queda una sensación, más que un recuerdo. Es como si el tiempo no hubiese transcurrido entre mi llegada a estas tierras y mi pacífico estar en la mansión de los naranjos. (286,287)

En este mundo en el que el tiempo se ha contraído, el arribo del exterior es inevitable:

Todo se calma. El pájaro tiene puertas y ventanas. Es una casa del aire. Una mezcla de Arca de Noé y el mitológico Pegaso. La puerta se abre y aparece, sonriente, con dentadura cuyo brillo opaca el del sol y el metal, un hombre amarillo, como los describe Marco Polo mi antecesor, con

espeuelos que añaden al conflicto del brillo, vestido de manera extraña,
con una maletita de piel de cocodrilo.

(...) supe la terrible verdad:

Yo no había llegado al Japón. Japón había llegado a mí. (289, 290)

Colón es arrojado dentro de la modernidad:

Firmé, aturdido, los diversos contratos con los expendios de pollo frito y aguas gaseosas, gasolineras, moteles, pizzerías, heladerías, revistas ilustradas, cigarrillos, llantas, supermercados, cámaras fotográficas, automóviles, yates, aparatos de música y más etcéteras que los títulos de todos los reyes de España para los que salí a descubrir.

Sentí que mi nuevo mundo era cubierto por una red de araña y que yo era el pobre insecto capturado en el centro, impotente porque, como ya lo dije, vivir en el Paraíso era vivir sin consecuencias. (293)

Más adelante:

En el vuelo de Iberia soy tratado como lo que soy: una reliquia viviente, Cristóbal Colón que regresa a España después de quinientos años de ausencia. Había perdido toda noción del tiempo y del espacio. Ahora, desde el cielo, los recupero. Oh, cómo gozo viendo desde acá arriba la huella de mi primer viaje, en reversa. (297)

El libro finaliza:

... La constante de este trasiego es el movimiento doloroso de los pueblos,
la emigración, la fuga, la esperanza, ayer y hoy.

¿Qué encontraré al regresar a Europa?

Abriré de nuevo la puerta del hogar.

Plantaré de nuevo la semilla del naranjo. (299)

Como hemos venido observando, la unidad de esta novela de Carlos Fuentes se da a través de múltiples pliegues acerca del hecho de la conquista. Esto alrededor de un leitmotiv que es el naranjo, símbolo de la implantación de un sujeto exterior que se introduce en un nuevo contexto. El naranjo, aparece en las primeras parte como testigo mudo de la presencia de los españoles en México, como elemento central tanto en Numancia como en la casa de Escipión; en los cocteles servidos en los centros nocturnos de Acapulco o en las calles de la ciudad; así como el árbol que Cristóbal Colón sembró en su casa en el Paraíso. Este símbolo aparece como un nodo que sirve para articular de manera simbólica la gran alegoría que estructura la novela.

Testigos de las diversas maneras en las que la realidad se pliega para establecer el vínculo metafísico entre los dos pisos de la casa barroca, en las novelas estudiadas en este capítulo vemos cómo la función barroca por excelencia, el pliegue, aparece como rasgo primordial de un mundo que responde a las dinámicas generadas por la monadología, y para ser más precisos, con la nomadología descrita por Deleuze. Los narradores, puntos metafísicos que describen su singularidad, nos presentan al área que les corresponde, la

visión específica que el cono ha proyectado en su espacio focal. En un mundo dinámico, móvil y descentrado, se establece una apropiación del universo que contiene un sector sensible y otro oscuro y trascendente. Entre los dos pisos de la casa barroca, por intermedio de los pliegues, del tiempo, del espacio, de la materia, de la palabra o del sujeto, este mundo barroco se despliega ante nuestra mirada. Este mundo en el que la Nueva Novela Histórica Latinoamericana ha surgido y se ha hecho parte fundamental de la expresión literaria del siglo XX y XXI.

CAPÍTULO 4

El presente capítulo de este trabajo se centrará en el cine. Siendo el cine otra de las manifestaciones narrativas presentes en el horizonte de la expresión del continente, no es de extrañar que se pueda hallar en este tipo de narrativa la presencia del pliegue como rasgo notable en la estructuración de la misma. Sumado a la cantidad de rasgos estilísticos que se pueden trasladar del medio escrito al visual, ya sea la construcción de metáforas o la evidencia de motivos alegóricos, la retórica cinematográfica está enriquecida por la particularidad de poder narrar a diferentes niveles. La imagen, el sonido, el texto, la música, la actuación, además de otros elementos, se conjugan en un medio rico en posibilidades narrativas que es capaz de crear universos en un limitado espacio de tiempo; dígase, la duración de la película. Esta riqueza es el resultado de, citando a Deleuze, “la transformación del objeto sensible en una serie de figuras o de aspectos sometidos a una ley de continuidad” (163); tal es la triada de Leibniz: *escenografías-definiciones-puntos de vista* (163) que establece la relación de lo uno con lo múltiple. En ese orden de ideas, el concepto de armonía universal en el que el mundo se asimila al cono, y “la unidad de base, la unidad colectiva en extensión, el proceso de material horizontal que actúa por rebasamiento del marco, el teatro universal como continuidad de las artes, tiende hacia otra unidad, privada, espiritual y vertical, unidad de vértice” (164). Del ejemplo citado en el primer capítulo, (es decir, la música hacia la cual tendía el teatro que finalmente se desarrollaría en ópera) en la contemporaneidad, el fenómeno se puede apreciar en otro tipo de manifestaciones como el videoclip, el performance y en el cine. Esta disposición del universo es eminentemente armónica

puesto que responde a una construcción vertical en la que los extremos responden a la dinámica de la alegoría. Como lo dice Deleuze con respecto al Barroco: “introduce un nuevo tipo de relato en el que la descripción ocupa el lugar del objeto, el concepto deviene narrativo y el sujeto, punto de vista. Sujeto de la enunciación” (164).

Como recordaremos, este universo armónico que tiene dos aspectos, la *espontaneidad* (en el que la mónada produce acordes que se hacen y deshacen, sin comienzo ni fin y se transforman unos en otros o en sí mismos y que tienden hacia la resolución o a la modulación) y la *concertación* (que dice que las mónadas no son sólo expresiones sino que expresan el mismo mundo que no existe fuera de sus expresiones), funciona de manera dinámica puesto que se crea una posibilidad de combinaciones infinitas puesto que no permite que se encuentre la misma combinación de acordes en dos mónadas distintas. Como lo dice Deleuze: “La espontaneidad es la razón interna o suficiente aplicada a las mónadas. Y la concertación es esa misma razón aplicada a las relaciones espacio-temporales que derivan de las mónadas” (172). El planteamiento leibniziano, basado en la armonía de la música barroca, se pregunta acerca de la relación entre la música y despliegue en la ópera:

Este problema de la expresión no sólo es fundamental para la ópera. Los barrocos son quizá los primeros en proponer una respuesta sistemática: los acordes determinan los estados afectivos conformes al texto, y dan a las voces las inflexiones melódicas necesarias. De ahí la idea de Leibniz de que nuestra alma canta por sí misma y

espontáneamente, en acordes, mientras que nuestros ojos leen el texto y nuestra voz sigue la melodía. El texto se pliega según los acordes, y la armonía lo envuelve. El mismo problema expresivo no cesará de animar a la música, hasta Wagner o Debussy, y en la actualidad Cage, Boulez, Stockhausen, Berio. No es un problema de correspondencia sino de *fold-in*, o de “pliegue según pliegue” (175).

Yendo más allá, podemos deducir que el problema de la ópera ha sido rebasado por el cine (sin mencionar otras manifestaciones contemporáneas). En la obra cinematográfica encontramos estos mismos rasgos, la banda sonora conlleva una alta cantidad carga de carga narrativa que acompaña a los demás elementos de la puesta en escena, fenómeno que desborda al guión que le dio origen. Así, el cine puede ser visto como manifestación relevante de este “pliegue según pliegue”. Pero, como lo menciona Deleuze, las condiciones, desde la ópera, han variado a lo largo de la historia, por ello se habla del nuevo Barroco. Como se mencionó: “La diferencia radica en que la construcción del punto de vista sobre la ciudad continúa desarrollándose pero ya no es el mismo punto de vista ni la misma ciudad y la figura y el plano están en movimiento en el espacio” (175). La variación se da, como lo dice Deleuze, con respecto a la condición de clausura de la mónada. Sin embargo, la armonía se ha enriquecido y, ahora, incluye series divergentes en las que los armónicos pierden privilegio por la cantidad de disonancias no resueltas, fenómeno que tiende a que la tonalidad desaparezca: “cuando la mónada está en conexión con series divergentes que pertenecen a mundos imposibles, desaparece también la otra condición: diríase que la mónada, a caballo entre varios mundos, es

mantenida semiabierta por pinzas. En la medida en que el mundo está ahora constituido por series divergentes (caosmos), (...) la mónada ya no puede incluir el mundo entero como en un círculo cerrado modificable por proyección, sino que se abre sobre una trayectoria o una espiral en expansión que se aleja cada vez más de su centro (176). La tendencia monádica es hacia una transversal de movimiento continuo, en palabras de Deleuze: nomadología. Esto da como resultado nuevas maneras de plegar, así como nuevas envolturas (177).

El mundo cinematográfico, así, encarna la complejidad de esta correspondencia armónica (tonal, en términos clásicos de narración, o atonal, en una perspectiva neobarroca). La singularidad narrativa experimentada en el cine se ha construido a partir de la herencia proveniente de otras manifestaciones a través de la historia; análogamente, como la ópera en tiempos de Leibniz, el cine es la expresión contemporánea de la confluencia de la representación a partir de diversas expresiones en un medio determinado. Este plegamiento de imagen, texto, sonido, plástica, actuación, etc., responde a una narrativa desarrollada a lo largo del progreso del mismo cine. En el libro *Narration in the Fiction Film*, David Bordwell hace un detenido estudio acerca de cómo se narra en este medio. En primer lugar, Bordwell se remite a Aristóteles:

In the *Poetics*, Aristotle distinguishes among the means of imitation (the medium, such as painting or language), the object of imitation (some aspect of human action), and the mode of imitation (how something is imitated). He goes on to isolate three possible modes: “The

poet may imitate by narration—in which he can either take another personality as Homer does or speak in his own person unchanged— or he may present all his characters as living before us.” The basic difference is between telling and showing. The secondary difference lies within the category of telling: does the poet speak in his own voice or through a character’s? These formulations are troubling in many ways, and the dust has not yet settled on all the controversies around them, I shall employ Aristotle’s distinction simply in order to demarcate two influential conceptions of narration. *Diegetic* theories conceive of narration as consisting either literally or analogically of verbal activity: a telling. This telling may be either oral or written. (...) *Mimetic* theories conceive of narration as the presentation of a spectacle: a showing. Note, incidentally, that since the difference applies only to “mode” of imitation, either theory may be applied to any medium. You can hold a mimetic theory of the novel if you believe the narrational methods of fiction to resemble those of drama, and you can hold a diegetic theory of painting if you posit visual spectacle to be analogous to linguistic transmission. The Aristotelian distinction enables us to compare the two principal traditions of narrative representation and to examine how film theory has drawn upon each one.

(3)

Esta distinción es de gran importancia puesto que dependiendo del enfoque que la obra tenga, así mismo tendrá más peso uno de estos dos aspectos. Hay que anotar que,

yendo un poco más allá del trabajo de Bordwell, en el filme se combina tanto lo diegético como lo mimético. Con respecto a una concepción mimética de la narración en el cine, el trabajo de Bordwell hace un seguimiento a través del desarrollo de esta premisa en el transcurrir del tiempo; desde las primeras referencias al teatro clásico griego hasta la contemporaneidad que abarca al cinematógrafo. La noción de perspectiva, en términos pictóricos, o de espacio, soporta la mayor carga de importancia con respecto a cómo se presenta la obra frente a un determinado observador:

Insofar as film theory before 1960 possesses a theory of narration from mimetic tradition. In film, writes, Frances Marion, the story is “not told but *dramatized*”. Hugo Münsterberg and Rudolf Arnheim begin theorizing from the assumption that a film is a string of images, and however much they strive to distinguish cinema from theater, neither writer seeks to define cinema outside the domain of spectacle. Lev Kuleshov advocates plotting actors’ movements as if they occurred in a web of rays that ran from the scene to gather at the camera lens—a complete replica of Albertian perspective principles. André Bazin also acknowledges the centrality of visual spectacle: a normal narrative film, he asserts, is like a photographed play, with the changes in camera position selecting and stressing certain details. But traditional film theory goes beyond this general adherence to the mimetic tradition; it creates a perspectival eye for cinema, one we can call the invisible observer. (9)

Bordwell señala que, desde esta posición, un filme narrativo representa los eventos de una historia a través de la visión de un testigo imaginario (9). Este es un principio básico que va a tener algunas variaciones de acuerdo con el teórico que aborde el tema. Bordwell hace referencia al trabajo de Pudovkin, para quien el encuadre o el cambio de plano en un momento determinado en la película implica el desplazamiento de la atención, de acuerdo con la intención del director, cosa que implica una transferencia natural de la atención del observador imaginario (9). Esto conlleva a la concepción del filme como presentándonos un observador idealmente móvil en el espacio y en el tiempo (9). Esta concepción del testigo invisible solucionaría, para la mayor parte de las películas narrativas, los problemas que implican el tiempo, la autoría, el punto de vista y la narración (9). No obstante, esta concepción del observador invisible no responde completamente a todas las posibilidades de representación en el filme aunque es un punto de partida rudimentario de la representación narrativa (12).

Además de la aproximación mimética a la cuestión cinematográfica, ésta se ha abordado desde la perspectiva diegética. El término diégesis es concebido en el texto de Bordwell de la siguiente manera:

If Aristotle may be credited with founding the mimetic tradition on narrative representation, Plato is the principal ancient spokesman for the conception that narration is fundamentally a linguistic activity. In book 3 of the *Republic*, Plato distinguishes two principal sorts of storytelling. There is a simple or pure narrative (*haplē diēgēsis*), in which “the poet

himself is speaking.” A lyric poem would be an example. In contrast stands imitative narrative (*mimēsis*), of which drama is the chief instance. Here the poet speaks through his characters, “as if he were someone else.” In 1953, the term *diegesis* was revived by Etienne Souriau to describe the “recounted story” of a film, and it has since achieved wide usage in literary theory. “Diegesis” has come to be the accepted term for the fictional world of the story. Calling one tradition of narrative theory “diegetic” brings out the linguistic conception underlying Plato’s formulation. For Plato, both pure narrative and theatrical imitation presuppose the priority of the poet’s voice; in drama, the poet simply makes his own speech like that of another. (16)

Esta premisa lingüística ha venido siendo estudiada con mayor intensidad a lo largo del siglo XX; los formalistas rusos plantearon que la cuestión de la literatura, de acuerdo con Bordwell, era básicamente un asunto de lenguaje (16). Además de lo anterior, hay que mencionar también a Bakhtin quien aportó el concepto de polifonía a la novela, así como los rasgos sintácticos y semánticos de la literatura, el drama, la arquitectura y el cine elaborados por Jan Mukařovský y el concepto Brechtiano de literalización del teatro (17). El aporte más significativo al problema fue hecho por Roland Barthes quien declara que cada narración depende de un código lingüístico (17). Con relación al cine, Bordwell señala que aunque los formalistas rusos fueron los primeros en utilizar ejemplos cinematográficos para argumentar sus teorías, no fue sino

hasta el desarrollo del estructuralismo francés y la semiología que se emprendió una labor crítica para emplear la teoría lingüística para analizar el cine (18).

Colin MacCabe es quien encuentra la narrativa dominante del cine significativamente análoga a la novela realista del siglo XIX en la medida que ambas enmarcan lenguajes objeto en un metalenguaje (18). La misma jerarquía de discursos gobierna la narración en los filmes clásicos:

According to MacCabe, the same hierarchy of discourses rules the narration in classical films. Characters speak, but their discourses are framed by an equivalent of the novelist's metalanguage: the camera. "The camera shows us what happens—it tells us the truth against which we can measure the discourses". (...) "the reality of the image ensures us that is the way it will really be". Narration in mainstream film, then, depends upon an opposition "between spoken discourses which may be mistaken and a visual discourse which guarantees truth—which reveals all". (18)

Bordwell, sin embargo, es crítico con la teoría de MacCabe puesto que ésta simplifica la novela sin tener en cuenta la multiplicidad de discursos presentes en ella, rasgo fundamental de la heteroglosia enunciada por Bakhtin (19). Esta debilidad puede ser zanjada, un tanto, si se tiene en cuenta el trabajo de Benveniste. En el trabajo del francés, se establece una diferencia entre historia y discurso a partir de las categorías de enunciado y enunciación. Bordwell anota:

The primary distinction is that between the *énoncé* (the “enounced,” or the utterance) and the *énonciation* (the enunciation). The utterance is a stretch of text, a string of words, phrases, or sentences, linked by principles of coherence and perceived as constituting a whole. The enunciation, on the other hand, is the general process that creates the utterance. According to Benveniste, the enunciation consists, first, of the act itself. This includes the speaker, who puts linguistic codes to work; the listener, partner in a dialogue; and some reference to a shared world. The enunciation also includes the situation, or context, of the utterance. Finally, we find in the enunciation specific linguistic forms, which Benveniste calls “means: pronouns, the person and tense of verbs, syntactic patterns like interrogation and the imperative, and so forth. Every spoken or written employment of language involves both utterance and enunciation. (21)

Además de lo anterior, hay que tener en cuenta la diferenciación que Genette hace entre el discurso, como el modo natural del lenguaje y la historia, que él denomina relato (21). Esto es importante puesto que las necesidades del relato son diferentes que las del discurso. De allí se plantean ciertas preguntas con respecto al cine: ¿cómo se encuentra la enunciación? ¿Quién habla en el filme? ¿Hacia quién está dirigido? ¿Cuáles son los equivalentes cinematográficos de persona, tiempo, y otras categorías de la enunciación? Con respecto a esto, Christian Metz propone que el cine como institución tiene una dimensión enunciativa en virtud de las intenciones del cineasta, las influencias que él

ejerce sobre el público general (22). Metz afirma que nos identificamos con esta todopoderosa visión y aun nos sentimos nosotros mismos el sujeto de la enunciación (22).

Las teorías analizadas hasta el momento hablan acerca de la obra en sí misma pero no se ocupan mucho por el espectador, a no ser como un ente pasivo. A esto señala Bordwell:

Mimetic theories assign few *mental* properties to the spectator. Of mimetic theorists, Only Eisenstein allows the spectator an interesting mental life, including features such as expectation and some powers of inference. Diegetic theories, for all their apparent concern with narrational effects, also tend to downplay the viewer's role. In keeping with the revision of Benveniste whereby *énonciation* gets reduced to marks of the speaker, enunciation theorists have notably ignored the spectator. When the perceiver is discussed, it is usually as the victim or dupe of narrational illusion-making. MacCabe's "metalanguage" and Metz's *discours-disguised-as-histoire* fool the viewer into taking the narration for an unmediated and "natural" representation. The passivity of the spectator in diegetic theories generally is suggested not only by the extensive borrowing of mimetic concepts of narration but also by the use of terms like the "position" or the "place" of the subject. Such metaphors lead us to conceive of the perceiver as backed into a corner by conventions of perspective, editing, narrative point of view, and physic unity. A film, I

shall suggest, does not “position” anybody. A film cues the spectator to execute a definable variety of *operations*. (29)

Para Bordwell, una teoría del espectador debe basarse en una teoría general de percepción y cognición (30). Para ello parte de la llamada teoría constructivista de actividad psicológica proveniente de Helmholtz alrededor de los años 1960. Lo importante de este acercamiento es que tal teoría concibe el percibir y el pensar como activos, un proceso orientado hacia un fin. El estímulo sensorial por sí mismo no puede determinar un precepto puesto que es incompleto y ambiguo (31). Por lo tanto, el organismo “construye” un juicio perceptual sobre la base de “inferencias” no conscientes (31). Esta teoría constructivista permite la no fácil separación entre cognición y percepción (31). Como lo dice Bordwell:

A constructivist theory permits no easy separation between perception and cognition. Speaking roughly, the typical act of perception is the identification of a three-dimensional world on the basis of cues. Perception becomes a process of active hypothesis-testing. The organism is tuned to pick up data from the environment. Perception tends to be anticipatory, framing more or less likely expectations about what is out there. As E. H. Gombrich puts it, “Groping comes before grasping or seeking before seeing”. The organism interrogates the environment for information which is then checked against the perceptual hypothesis. The

hypothesis is thus confirmed or disconfirmed; in the latter case, a fresh hypothesis tends to appear. (31)

Estas actividades utilizan conjuntos de información para guiar la formulación de hipótesis; estos racimos de información se denominan esquemata (31). Partiendo de estos esquemas preestablecidos el individuo apuesta por una posible hipótesis; todo ello conlleva el riesgo de que la hipótesis resulte cierta o falsa. A cierto intervalo la hipótesis es confirmada u otra nueva tiene que ser formulada. Bordwell dice:

This cycle of perceptual-cognitive activity explains the ongoing, revisionist nature of perception. The theory also explains why perception is often a skilled, learned activity; as one constructs a wider repertoire of schemata, tests them against varying situations, and has them challenged by incoming data, one's perceptual and conceptual abilities become more supple and nuanced (31).

Para Bordwell una teoría constructivista de la actividad estética no ha sido promulgada aún, pero la relación es clara. La obra de arte es incompleta y necesita la activa participación del espectador. El espectador trae a la obra expectativas e hipótesis nacidas de sus esquemata, aquéllas, a su vez, son derivadas de la experiencia cotidiana, otras obras y así sucesivamente (32). De esta manera, un acercamiento constructivista a la actividad estética cinematográfica debe tener en cuenta tres factores: primero, las capacidades perceptuales; segundo, el conocimiento anterior y la experiencia y, por último, el material y la estructura de la película en sí (33).

Para que esto sea viable, es necesario que el espectador se enfrente a la obra. La obra, en este momento el filme, se presenta al espectador a través de la narración. La propuesta de Bordwell tiene en cuenta que el espectador es exhortado a construir la historia a partir de los elementos expresados a través de la narración. Hay que recordar que existe una diferencia entre la historia y la manera como ésta es representada; es decir, la manera en la que el espectador se enfrenta a ella de manera directa. Para clarificar esto, Bordwell recurre de nuevo al trabajo de los formalistas rusos. En un espacio determinado se buscan vínculos causales o temporales (49). El término fábula aparece para definir la acción como una cadena cronológica de causa y efecto de los eventos ocurridos en un determinado lapso temporal y en un espacio establecido (49). El establecimiento de la fábula requiere la reorganización de los eventos de manera causal de acuerdo con su desarrollo en el tiempo y el espacio, cosa que no necesariamente sucede en la narración. Bordwell anota:

The fabula, writes Tynianov, “can only be guessed at, but it is not a given.” What is given? What sorts of phenomenally present materials and forms do we encounter? We can analyze the film as consisting of two systems and a remaining body of material. The *syuzhet* (usually translated as “plot”) is the actual arrangement and presentation of the fabula in the film. It is not the text in toto. It is a more abstract construct, the patterning of the story as a blow-by-blow recounting of the film could render it. The *syuzhet* is a system because it arranges components—the story events and states of affairs—according to specific principles. As Boris Tomashevsky

puts it: “The fabula opposed to the syuzhet, which is built out of the same events, but the syuzhet respects their order in the work and the series of information processes which designate them”.(50)

La trama es una categoría presente en cualquier medio narrativo, llámese cuento, novela o película. Existe, sin embargo, otra categoría que sí tiene que ver con el medio en un momento determinado; ésta es el estilo (el uso de determinadas técnicas para la realización de una obra determinada). El estilo, al igual que la trama (syuzhet), también encarna un sistema, puesto que moviliza determinados componentes de acuerdo con un principio de organización. El estilo interactúa con la trama (50). Como lo dice Bordwell: “The fabula is not an unmarked enunciative act; it is not a speech act at all but a set of inferences” (51). Tres principios relacionan a la trama con la fábula. Estos son: La lógica narrativa; el tiempo y el espacio. Bordwell concluye: “It is time for a formal definition. In the fiction film, narration is *the process whereby the film’s syuzhet and style interact in the course of cueing and channeling the spectator’s construction of the fabula*” (53).

La interacción de la trama con el estilo servirá para darle al espectador los elementos suficientes para que construya la fábula tras la observación del filme. Estas líneas básicas de la narración, delineadas por Bordwell, son comunes a las películas de ficción. La aplicación de las categorías narrativas al análisis de una obra dada permite un acercamiento básico a una interpretación de la misma. No obstante, la cuestión de la disposición de los elementos del filme en su función narrativa va más allá de la inferencia de una línea argumental tras haber visto una película; tanto la manera como son

organizados los bloques narrativos referentes a la trama, como todo el andamiaje estilístico que conlleva la puesta en escena, superan el deber de encontrar la lógica causal que lleva a un personaje a desenvolverse en una fábula experimentando determinados eventos. La obra es más que un argumento contado de determinada manera y, por ello, el espectador es avocado a interpretar, de una manera u otra, el filme e ir más allá de la simple historia. Si volvemos a lo que dice Deleuze acerca de la función monádica presente en el cine, veremos que la obra adquiere una trascendencia que supera los aspectos puramente formales. Esta afirmación, por supuesto, es aplicable a cualquier obra de carácter estético o artístico; no obstante, para nuestro interés, hay que volver a fijar la atención acerca de cómo se da la proyección de la obra hacia el vértice; es decir, cómo, de acuerdo con la función barroca del pliegue, se proyecta el mundo hacia el ámbito metafísico que encarna la mónada. Este aspecto es, tal vez, lo más interesante de la interpretación del filme a partir de los principios leibnizianos. En las páginas siguientes, se hará un análisis de cuatro películas que, a mi entender, ilustran de manera clara la manifestación del pliegue en el cine. Ellas son *Quanto vale ou é por quilo?* de Sergio Bianchi, *Cenizas del paraíso* de Marcelo Pyñeiro y *La vendedora de Rosas* de Víctor Gaviria.

Quanto vale ou é por quilo? de Sergio Bianchi.

La película del brasileño Sergio Bianchi, *Quanto Vale Ou É por Quilo?*, es un interesante ejemplo de cómo en el cine se experimenta la función barroca denominada pliegue. Esta película del año 2005 es una adaptación libre del cuento “Pae contra Mãe”

de Machado de Assis y algunas narraciones del libro *Crônicas históricas do Rio Colonial* de Nireu Oliveira Cavalcanti. A primera vista, como se vio en el capítulo dedicado a la>NNHL, el hecho de enfrentarnos a una obra de segundo grado es, de cierta manera una muestra clara del plegamiento en un nuevo medio. No obstante, la película de Bianchi va más allá y, en su composición, podemos apreciar cómo las diferentes historias se van entretejiendo y conforman un mundo que se repite en diferentes ámbitos temporales. No sólo es el hecho de ser un hipertexto; esta película se despliega a partir de varios hipotextos que se proyectan en el tiempo y reproducen una realidad pretérita en el presente evidenciando que las dificultades inherentes a esa realidad permanecen como parte esencial del mundo que es representado, en este caso el Brasil contemporáneo.

Para comenzar, hay que mencionar que el cuento de Machado de Assis, del cual se deriva la línea central de la trama de *Quanto vale ou é por quilo?*, es la historia de Candinho, un cazador de esclavos fugitivos en la época colonial brasileña. Este hombre sufre dificultades económicas puesto que nunca ha podido integrarse a la dinámica económica de su entorno porque no tiene la suficiente estabilidad para mantener un trabajo permanente y que le exija cierta continuidad para afianzarse en tal o cual oficio; cuando se casa con Clara y ésta queda embarazada, las dificultades se agravan porque, sumado a los nuevos gastos que acarrea el hecho de mantener a un hijo por venir, la persecución de esclavos ha decrecido sustancialmente. Tras haber sido desalojado de la casa que arrendaba, se ve obligado, junto con su esposa y la tía de ésta, a recurrir a un sitio de refugio. El entorno se torna inaguantable y, presionado por Mónica, tía de Clara, sale a la calle con el recién nacido para dejarlo en un sitio de adopción. La situación

cambia cuando ve a una de las esclavas fugitivas deambular por la calle. Candinho se las arregla para dejar a su bebé al cuidado de un farmaceuta y captura a Arminda, la esclava. El hombre lleva a rastras a la mulata que está embarazada a casa de su dueño y reclama el dinero de la recompensa. En el sitio, la mujer pierde su bebé. Pese a la tragedia, Candinho retorna a su casa con su hijo de vuelta y el dinero suficiente para su crianza. Esta sería en líneas generales la fábula del cuento de De Assis. Esta línea argumental se va a repetir en la película con ciertas variaciones.

Además del cuento relatado anteriormente, en el filme de Bianchi se entremezclan otras historias narradas en el libro de Oliveira Cavalcanti. Los relatos escogidos para enriquecer la historia del filme se encuentran en la sección dedicada a narrar eventos relacionados con la vida de los esclavos en la época colonial. Entre ellos tenemos “Um Bom Negócio” e “Invasão de Domicílio” que también se entrecruzan con la línea central argumental de la película. Los textos relacionados por Oliveira Cavalcanti relatan eventos sucedidos alrededor de la vida de la esclavitud. “Invasão de Domicílio” cuenta un hecho en el que se vio envuelta una negra liberta que fue objeto de la incautación ilegal de un esclavo que ella había podido comprar; “Um Bom Negócio”, por su parte, narra la historia de una mujer prestamista y comerciante que desarrolla una amistad con una esclava; tras comprar su libertad al dueño, la mujer saca beneficio económico de la esclava al tenerla trabajando a su servicio y al de los demás por tres años; finalmente, la esclava puede pagar la deuda y consigue su emancipación. Estos serían, a grandes rasgos, las historias que sirven de hipotexto a *Quanto Vale Ou É por Quilo?*

El hecho de la adaptación de un texto preexistente es un rasgo que nos permite inferir cierta disposición analógica entre el precedente y el consecuente. La dinámica de la hipertextualidad, como se vio anteriormente establece un vínculo esencial entre las dos realidades plasmadas en las obras (hipotexto/s – hipertexto). El desplazamiento, ya sea temporal, espacial o discursivo (o los tres juntos) implica una reubicación del observador en un sector nuevo de la cadena espacio temporal; es decir, la función pliegue, permite al observador (ente metafísico del proceso narrativo) apreciar las particularidades que cada mónada ofrece ante su percepción. De esta manera, el mundo se presenta dinámico y objeto de la fluidez inherente a la comunicación existentes entre los dos pisos de la casa barroca de Leibniz. La función pliegue se complejiza aún más cuando hay más de un hipotexto puesto que a más cantidad de estos el hipertexto se manifiesta rico y lleno de matices. Esta riqueza es la proyección conjunta de las diferentes fuentes hacia el vértice donde se encuentra el área focal de la observación. Así, en un determinado momento, en un espacio específico, o en un discurso dado se pueden apreciar los rasgos esenciales de las fuentes que se han transfigurado en un nuevo contexto. Esto, tal vez, es la mayor riqueza que podemos observar en la película de Bianchi.

Pero, veamos cómo sucede esto en la película. El filme está construido a partir de dos épocas; una, la colonial cuando la esclavitud era una institución oficial y, otra, la actual en donde la sociedad brasileña sufre los problemas propios de la desigualdad social. Alternativamente, asistimos a eventos que suceden en una u otra época; no obstante estas dos épocas están ligadas por una simetría en cuanto a la línea argumental general de la película. Además de lo anterior, el filme recurre a elementos visuales que

remiten al espectador a establecer un paralelo entre las situaciones de cada tiempo narrado. De esta manera, una misma historia es contada de acuerdo a las especificidades de cada momento. En otras palabras, podríamos decir que una misma fábula es desarrollada ante nuestros ojos desde puntos focales diferentes. El tiempo, así, pierde su característica lineal para convertirse en un flujo cíclico que se repite en contextos cronológicamente diferentes pero esencialmente iguales. Es como ver una misma situación desde dos posiciones diferentes en las que el hecho esencial permanece inmutable pero observado desde desplazamientos focales que no involucran el espacio o la historia sino el tiempo. Es el pliegue del tiempo que nos ofrece una única historia atravesada por la mirada del sujeto. El desplazamiento de este último permite aprehender las diferencias propias de dos épocas cronológicas diferentes, tales como que en una narración podamos observar a los personajes actuando en un contexto colonial y otra los podamos ver interactuar en los espacios de la ciudad de principios del siglo XXI.

La película comienza con la recreación de la historia “Invasão de Domicilio” relatada en el libro de Oliveira Cavalcanti. Mezclados con los créditos iniciales de patrocinio, se ven los planos en los que el esclavo perteneciente a Joana Maria da Conceição es sacado en cadenas de la propiedad y llevado a rastras por hombres armados. Un narrador en *off* cuenta que el esclavo pertenece a la negra liberta y que ha sido tomado injustamente. La mujer sigue a los captores hasta la residencia de Manoel Fernandes y cuando el hombre recibe el esclavo es increpado por ella insultándolo por el descarado robo. La siguiente escena muestra a Joana Maria da Coinceção, vestida elegantemente, afuera de su propiedad organizando los esclavos de su propiedad para que

posen junto a ella en una fotografía; mientras esto sucede, el narrador en *off* lee la sentencia que la condena a la cárcel, o a pagar una fianza, por haber sido encontrada culpable de perturbación del orden público e insultos morales y raciales contra el blanco Manoel Fernandes. La escena termina con dos sobreexposiciones que simulan el flash de la fotografía; una del grupo con los esclavos y la otra con el primer plano de Joana Maria sonriendo a la cámara. La secuencia termina con un título sobre negro leído por la voz en *off* que relaciona la cita de donde el evento fue extraído: “Extraído do Arquivo Nacional 1799, rio de Janeiro, Vice-reinado, Caixa 490”.

Esta referencia textual al documento histórico plantea, desde el inicio de la película, que hay una inconsistencia entre la historia relatada en los documentos oficiales y la realidad que acaba de ser presenciada por el espectador. La diferencia entre las dos versiones de la historia deja entrever la injusticia flagrante que sufren los individuos que no son parte del establecimiento. La siguiente secuencia, ahora en medio de los créditos de producción, muestra diferentes esclavos llevando instrumentos de castigo. De nuevo un narrador en *off* describe algunos de estos; esta descripción es una variación de lo escrito por Machado de Assis en “Pae contra Mãe”. La cámara se desplaza por entre los esclavos y, entre disolvencias a negro se suceden primeros planos que muestran a los esclavos sujetos al castigo. El último instrumento es el cepo (*o tronco*) en el que se encuentra una mujer; este segmento se compone de dos planos: un *travelling* circular y un primer plano que muestra en el rostro de la esclava el sufrimiento causado por el instrumento de suplicio. Estas dos secuencias, a manera de prólogo plantean un problema que se irá desarrollando a medida que la película transcurra. Por un lado se ha contado la

historia de la injusticia cometida con Joana Maria da Conceição y, por otro, vemos el sufrimiento causado a los esclavos a través de instrumentos de tortura. Las dos secuencias funcionan como una declaración que denuncia la crueldad e injusticia en contra de los esclavos.

Es en este momento en que la película de Bianchi nos da la primera sorpresa. Tras varios fundidos a negro y cerrando con el primer plano de la mujer en el cepo hay un corte. Este corte implica un salto temporal y se resuelve con un primer plano de la misma mujer en la época actual; ella duerme pero su sueño es inquieto y parece sufrir pesadillas; la cámara hace un *zoom out* y luego un paneo que muestra el lugar en el que la mujer se encuentra: es la azotea de una casa pobre en la que se celebra una fiesta de cumpleaños para una anciana. Allí hay reunidas varias personas de diferente origen étnico, predominantemente negros, mulatos y mestizos, aunque también hay algunos blancos. Una mujer (Lurdes) se acerca a Arminda, la mujer que dormía en la silla, y la despierta. Van a partir el pastel de cumpleaños. En este momento nos encontramos ante una situación interesante. El hecho de que sea la misma actriz la que personifica a la esclava atada al cepo y a la mujer que aparece en la época actual es indicador del vínculo esencial entre dos personajes pertenecientes a épocas cronológicamente diversas. La insinuación de la pesadilla, motivo recurrente en el posterior desarrollo de la trama, puede ser otro índice de que una realidad (onírica) se introduce dentro de otra (vigilia); no obstante esto no se puede confirmar del todo por el momento. Hasta ahora tenemos dos realidades que se ligan a través de un personaje y, teniendo en cuenta el momento de la película en que esto es presentado, que serán parte capital en la construcción final de la obra.

Esta secuencia se liga a otra que será importante en el acontecer argumental del filme pero que evidencia de la misma manera un plegamiento entre los diversos espacios de realidad que componen la obra. La secuencia finaliza con el canto de cumpleaños para la madre de Lurdes; de allí un paneo vertical que tiene dos aspectos interesantes. El primero que muestra la parte superior de la montaña donde se encuentran más casas de la favela a la que la vivienda donde comienza la secuencia pertenece; el segundo es que la imagen va a blanco y negro. ¿Cuál es la importancia de esto? Bueno, pues que después del paneo viene una panorámica general de la parte más deprimida de la ciudad y ésta se enlaza con varios planos en cámara lenta de niños de la calle. Esta secuencia de los niños indigentes es un comercial de televisión que promociona una organización encargada de recolectar fondos para ayudar a los niños desposeídos. Cuando el comercial termina hay un corte y viene un plano a color de una oficina en el que Ricardo Pedroza y Marco Aurelio Silveira, ejecutivos de la empresa Stiner, y Lurdes; esta escena nos muestra que los personajes mencionados anteriormente se encontraban viendo el video junto con un cliente. Silveira le propone al cliente rehacer el comercial para que la imagen de los desposeídos no sea tan negativa y, así, los inversionistas vean retribuida su contribución, de esta manera los aportantes generarán una imagen positiva ante el público. Esta manera de ligar la realidad es una muestra de cómo la película narra por medio de pliegues. El paneo que va a blanco y negro sitúa el contexto en que viven Arminda y Lurdes dentro de la zona deprimida de la ciudad. De allí, la narración se traviste de comercial de televisión que vende la miseria como mercancía y luego el corte a la escena en el que se encuentran los ejecutivos de Stiner, el cliente y Lurdes viendo el mismo comercial que relata la

realidad que vimos una secuencia atrás, realidad que se convierte en mercancía. Este desplazamiento continuo del punto focal de la narración nos está demostrando que la realidad se conforma de múltiples pliegues que se superponen en un contexto determinado y que varía de acuerdo con quien la observe. Esto se confirma en la resolución de este segmento de la película. Tras la firma del cliente de un contrato para la producción de un nuevo comercial hay un corte hacia otro plano; en éste vemos a un grupo de niños pobres que están siendo preparados para posar en frente de la cámara; una mujer de alta sociedad (Marta Figueredo) organiza el grupo y dispone que la imagen sea proyectada de manera positiva, para ello les da juguetes a los niños, y posa entre ellos tomando a algunos de la mano. La escena finaliza con una sobre exposición que simula el flash de una fotografía mientras la voz de una locutora en *off* dice: “Doar é um instrumento de poder. A superexposição de seres humanos em degradantes condições de vida faz extravasar sentimentos e emoções. Sente-se nojo, espanto, piedade, carinho, felicidade e, por fim, alívio. E ainda faz uma boa dieta na consciência.”

La presentación de los demás personajes que comparten su presencia entre hipotextos e hipertexto sucede en el siguiente fragmento del filme. Este fragmento inicia con una escena nocturna en las calles de la ciudad. Varias personas dan comida y elementos de ayuda a los indigentes que pasan la noche a la intemperie. Una camioneta de otra organización se detiene y Doña Noêmia los echa diciéndoles que ese espacio ya está ocupado. Mientras tanto pasa un camión de la basura; uno de los recolectores de basura es Candinho; Mônica lo saluda a lo lejos. Una de las mujeres del equipo recrimina a Mônica porque su futuro “yerno” no tiene un trabajo que le permita solventar los gastos

de la próxima boda. Mónica defiende al hombre y le dice a la mujer que habrá una fiesta digna de una familia decente. Hay un fundido a negro que enlaza con la aparición de unos créditos que dicen: Vencendo com o social. Estos créditos sirven de introducción a una secuencia que recrea un video promocional acerca de cómo Mónica pasó de ser una mujer con dificultades a otra exitosa gracias a la conformación de una empresa de ayuda a los necesitados. Este infomercial le sugiere a los espectadores que el invertir en los problemas sociales es una buena actividad que, además de elevar la dignidad de quien se compromete con ello, genera dividendos. Un aspecto interesante es que la narración, conducida por un locutor en *off*, se complementa con el testimonio de Mônica y alguna de sus empleadas. Este hecho le da cierta verosimilitud, puesto que se presenta formalmente como algo producido institucionalmente, ya sea por el estado o por una empresa que lo respalda. Pero además de ello, la narración se sale de este marco y se puede apreciar la misma producción del documental en el momento. Se ve a los técnicos de video disponiendo el espacio para la grabación (técnicos de luces, camarógrafos, un asistente que utiliza un fotómetro, etc.) simultáneamente el mismo video es presentado al espectador a través del testimonio de Mônica. De allí vamos a un fundido en blanco a otra escena. En un mercado Mónica está absorta como llevada por sus pensamientos; está en el mercado junto con doña Noêlia, quien le pregunta por qué está tan distraída. Mónica le cuenta que está preocupada por la falta de dinero para la fiesta de su sobrina. Noêlia le propone que trabaje de tiempo completo para ella y así, Noêlia pagará la fiesta y Mônica le irá pagando de acuerdo con su trabajo. Mônica le agradece y le dice que todo le será

devuelto porque todo en esta vida viene de vuelta, tanto más las buenas acciones. La escena va a un fundido a negro.

En el fragmento anterior vemos cómo son presentados dos personajes que ya han aparecido en el hipotexto “Pae contra Mãe”. Mônica, tía de Clara y Candinho. La situación es la misma, no hay dinero suficiente para la vida en pareja de los futuros novios. La presencia de Noêmia es el entrecruzamiento de otro hipotexto en la trama. Esto se verá clarificado inmediatamente. Tras el fundido a negro, aparece un subtítulo que dice: “Hostória da grande amizade entre Maria Antônia e Lucrécia”. La acción ahora se sitúa a finales del siglo XVIII y recuenta la historia que lleva por título “Um Bom Negócio” del libro *Crônicas Históricas do Rio Colonial*. Esta es la historia entre Maria Antônia y Lucrécia, en la que la blanca compra la libertad de la esclava con la promesa de retribución de la deuda y de los intereses generados por ésta. Maria Antônia hace un gran negocio, puesto que después de tres años de la emancipación de la negra obtuvo una ganancia de \$8.238 *reis*. Este fragmento finaliza, de nuevo, con la cita donde se obtuvo la información, el Archivo Nacional. Como vemos, el cuento de Machado de Assis se mezcla con el relato reseñado por Cavalcanti. Las dos historias se fusionan en un nuevo contexto. La recreación de la historia entre la blanca y la esclava sirve como contextualización de las relaciones que aún suceden en la sociedad brasileña; por otro lado tenemos que en la actualidad, esas mismas relaciones se repiten. Mônica, tía en el cuento de De Assis y en la contemporaneidad sufre las mismas afugias económicas. El Candinho del cuento también se debate entre las dificultades de conseguir un trabajo estable. Maria Antônia, ahora se llama Noêmia y ofrece su poder económico en

contraprestación de trabajo y lucro. La resolución de la línea argumental relacionada con el relato de Cavlacanti se verá más adelante cuando Noêmia la pida a Mônica que se mude fuera de la ciudad para que maneje personalmente los negocios de la empresa; como la mujer no puede hacerlo por estar a cargo de su sobrina, Noêmia le exige que devuelva el favor; así vemos que Mônica ha pignorado su libertad a cambio de cierta retribución.

La otra línea argumental se mantiene a lo largo del filme. Arminda se entera de la corrupción dentro de Stiner. La empresa que aboga continuamente por lo social ha sobrefacturado unos computadores que ha entregado a un centro informático de la periferia de la ciudad. Los equipos son de pobre calidad y el dinero de ganancia ha sido desviado a cuentas particulares. Arminda recibe la información y le pide a Ricardo Pedrosa que devuelva lo que se ha robado, hecho que causa el retiro de Arminda de la empresa así como la finalización de ciertos proyectos en los que participa Lurdes. Tras su despido, Lurdes saca las pruebas de la empresa y se las da a Arminda, quien ahora está embarazada. En una fiesta de homenaje a Stiner y a Pedrosa, Arminda hace público el robo. Arminda, entonces puede verse, no sólo como el personaje del cuento de Machado de Assis, sino como la esclava libreta a quien se le ha robado impunemente su patrimonio. Así, Arminda no sólo es una proyección de la historia contada por De Assis sino que es una recreación de Joana Maria da Conceição, personaje del relato “Ivasão de Domicílio”, referida en el libro de Cavalcanti. Esto se desarrolla a lo largo de la película mediante la presentación del reforzamiento de la imagen de las empresas e instituciones que se hacen cargo de la administración de los recursos destinados a la mejora de las

condiciones de los más vulnerables en la sociedad. De esta manera, los directivos de la empresa Stiner, así como otros ejecutivos pertenecientes a entidades similares reciben premios y reconocimientos en los medios. Esto es un signo de denuncia de las inequidades estructurales de la sociedad brasileña que promulga un discurso de doble cara. Por un lado, institucionalmente se publicita ante la opinión pública la preocupación del Estado y las empresas privadas que administran los recursos sociales por el bienestar de las clases menos afortunadas. Por otro, vemos la realidad que viven los desposeídos y los que no tienen acceso al poder. Estos se convierten en mercancía en la medida que su pobre condición genera recursos destinados para su bienestar, pero en la realidad sólo producen jugosas ganancias a quienes los administran, sin realmente ofrecer una solución de fondo a las causas de la desigualdad social. La situación no ha cambiado después de varios siglos y los menos favorecidos que se involucran en la maquinaria institucional no son más que elementos accesorios que no tienen injerencia en las decisiones fundamentales que rigen sus destinos. Tan sólo son figuras usadas para reafirmar la ilusión de igualdad de la sociedad, mientras son otros los que mandan y se benefician materialmente de la injusticia estructural de la sociedad.

La resolución de la línea argumental procedente del cuento de Machado de Assis es la que a la postre finalizará la película. Por un lado habíamos visto que Mônica ha empeñado su libertad laboral a Noêmia; esto a la postre le traerá más dificultades puesto que perderá el apoyo de la mujer. Tras la boda, Candinho no tiene un trabajo estable que le permita satisfacer las necesidades económicas de su hogar. Este hecho lo lleva a recurrir a un negocio poco honesto. Candinho es contratado como sicario que persigue a

los delincuentes que tienen deudas pendientes con los bajos fondos. Este oficio, guarda una similitud grande con el de cazador de esclavos descrito en el cuento “Pae contra Mãe”. En el filme de Bianchi, se narran alternativamente las historias de Candinho en los dos espacios temporales de la película. En el presente el hombre es contratado para capturar y ejecutar a dos hombres. Esta secuencia termina con la persecución y el asesinato de las presas. Inmediatamente hay un corte a negro y luego vemos a Candinho del pasado persiguiendo y capturando a un esclavo fugitivo. Esto siendo narrado por la voz en *off* que repite las palabras del texto de Machado de Assis que hace referencia a que la caza de esclavos no era un oficio muy reconocido, pero el hecho de retornar el equilibrio de la ley traía consigo cierta nobleza. La secuencia termina con la captura de Arminda, la esclava fugitiva. Candinho la lleva donde su dueño y recibe la recompensa; ella pierde su bebé en ese momento. Con la voz en *off* que dice que con la recompensa el hombre podrá criar a su hijo con libertad y dignidad; vemos la recreación de una escena que reproduce al dueño de Arminda, Candinho posando para una fotografía con la esclava muerta tirada junto a ellos. La resolución de la historia de Candinho y Arminda en el presente se precipita cuando ella acude a un teatro en el que Pedrosa recibe un premio por su labor social. Para evitar el escándalo, el ejecutivo invita a Arminda y a sus acompañantes a asistir al agasajo. Mientras un Candinho amenazante, vestido como cazador de esclavos se pasea entre los invitados, Arminda se siente asqueada por hipocresía de los asistentes y denuncia a Pedrosa ante la prensa que cubre el evento. Ricardo Pedrosa, alejado, discute con otro hombre sobre la incomodidad que la mujer representa y dice que se tienen que tomar medidas. Hay un corte y vemos a Arminda

entrando a la casa; Candinho la acecha. El hombre armado la obliga a entrar a la casa y allí la asesina. Luego del fundido a negro, vemos a Candiho en la sala de su hogar, él llama a Mônica y a su esposa y les da el dinero ganado; les dice que es fruto de un nuevo empleo que ha conseguido. Al ver la gran cantidad de dinero las mujeres se muestran dichosas. La escena se convierte en una foto de las mujeres, Candinho y el recién nacido mientras el narrador en *off* repite el parlamento que habíamos oído cuando el Candinho del pasado capturó a Arminda esclava: “Com a recompensa pela escrava fugida o capitão-do-mato pode agora criar seu filho, alimentá-lo e educá-lo com dignidade e liberdade”.

La presentación de las varias historias plegadas dentro de la obra es una muestra de la función barroca que la ha generado. Pero, Bianchi no sólo recurre a la disposición argumental de las historias para crear este mundo plisado; hay otros elementos que ayudan a conformar la película en su forma final. En su construcción, *Quanto vale...?* es muestra de una rica gama de elementos. Uno de los utilizados con recurrencia a lo largo del filme es la voz en *off* que acompaña en ciertos momentos la narración. Estas voces aparecen en momentos clave de la película para generar la idea de verosimilitud. Esto se da porque las voces en *off* son las de locutores que pueden ser escuchados en la televisión, en las noticias, en los documentales, o en otro medio que pretenda crear la impresión de veracidad. Así, la narración visual es reforzada por el locutor en *off* que acrecienta la verosimilitud de lo visto. Esta verosimilitud funciona a dos niveles. Por un lado, su utilización resalta la presencia de lo institucional en la construcción de la realidad. En este sentido, el papel de los medios es una factor importante en la

construcción de los imaginarios sociales de la actualidad; por tanto, cuando se utiliza para reforzar la imagen proyectada por el discurso institucional, ya sea como parte de los comerciales, las referencias a datos estadísticos o a las representaciones paródicas de documentales. Por otro lado, esta verosimilitud encarnada por las voces de locutores comerciales evidencia la ironía denunciada a lo largo del filme. La voz en *off* se escucha enunciando un hecho mientras la realidad expresada en acción denuncia una realidad diferente. Así, se manifiesta una contradicción constante entre la institucionalidad representada en la voz oficial y la desgarrada realidad que el espectador presencia en la pantalla.

Otro recurso utilizado de manera similar es la fotografía. Este recurso aparece continuamente ya sea a manera de congelamiento de la imagen para resaltar un momento importante de la narración o como la parodización de la memoria captada por el imaginario oficial. Esto lo vemos en los momentos que los personajes posan ante un fotógrafo que no se ve en la pantalla. La fotografía, en este sentido, remite al espectador a la memoria; por lo tanto a la confrontación de la realidad denunciada en la obra con la construcción histórica hecha a través del documento fotográfico, o del documento escrito, como es el caso de las citas sacadas de los archivos históricos. La utilización de los recursos narrativos en la construcción de la película de Bianchi funciona de manera eficaz en la representación de una realidad sesgada y pertinaz que difiere de la construcción ideal manifestada a través del discurso oficial. El desplazamiento continuo y alternado por el tiempo y personajes le permiten al observador apreciar este mundo desde las diversas curvas de los pliegues que lo componen. En otras palabras, la alternancia

evidencia los puntos de inflexión de este universo; el fluir de la realidad se manifiesta en la proyección de los eventos del pasado al presente manteniendo clara la relación alegórica en los dos extremos de la historia que responden a la dinámica de *pliegue según pliegue* desarrollada por Deleuze. Siendo la mónada totalmente armónica o constituida por series divergentes o disonantes, en el caso de la película de Bianchi se puede apreciar que se mantiene el fluir característico de la función barroca. Así se plantea en los dos finales consecutivos de la película; por un lado la historia presente se termina con la muerte de Arminda; sin embargo, insertado en los créditos finales, se nos presenta un desenlace alternativo; otro final que abre la posibilidad de que las disonancias sean resueltas en una nueva dirección. A punto de ser abaleada, Arminda logra plantear a Candinho la posibilidad de un trato; éste es repartirse el dinero que los corruptos han robado y que se encuentra en una cuenta a nombre de su tía. Este final, después del final, puede ejemplificar la no completa clausura de la mónada; ésa que mantiene a caballo entre varios mundos, mantenida semiabierta por pinzas debido a las series divergentes que son característica del “caosmos”. Esta mónada, como dice Deleuze, que “ya no puede incluir el mundo entero como en un círculo cerrado modificable por proyección, sino que se abre sobre una trayectoria o una espiral en expansión que se aleja cada vez más de su centro” (176); el movimiento propio de la nomadología.

Cenizas del Paraíso de Marcelo Pyñeiro

La primera frase del primer capítulo del libro *El Pliegue* de Guilles Deleuze afirma, como ya se ha mencionado antes, que el Barroco no remite a una esencia sino

más bien a una función operatoria; esta función es el pliegue. Este trabajo se ha preocupado por encontrar las manifestaciones del pliegue en diferentes producciones narrativas. Acabamos de estudiar la película brasileña *Quanto Vale Ou É por Quilo?* como ejemplo de esta función operatoria. Para continuar, me he de remitir a *Cenizas del paraíso* del director argentino Marcelo Pyñeiro. Esta producción, estrenada en agosto de 1997 es, a mi entender, otra clara muestra de cómo el pliegue, como función de la expresividad barroca se manifiesta en el cine latinoamericano. La película de Pyñeiro básicamente podría definirse como un *thriller* que narra los eventos acontecidos alrededor de dos muertes: la del juez Costa Makantasis y la de la joven Ana Muro. La película inicia con la escena de la muerte del juez, quien cae desde la azotea del edificio donde trabaja. La jueza Beatriz Teller es la encargada de investigar al asesinato de Ana quien era la novia de Alejandro, hijo del juez Makantasis. Los tres hermanos Makantasis, Nicolás, Pablo y Alejandro confiesan este asesinato, cada uno por su cuenta, y de allí se empiezan a narrar los eventos que sucedieron días antes de los decesos.

Este podía ser el argumento de cualquier película de misterio; sin embargo, la película de Pyñeiro, de la manera como es contada, se presenta como un ejemplo interesante de pliegue y despliegue. Esto sucede a dos niveles, en primer lugar, la manera como son presentados los hechos evidencia el desplazamiento del punto focal de acuerdo con la perspectiva desde donde se observa lo ocurrido. Esta disposición narrativa genera una multiplicidad de puntos de vista que hacen la narración rica y compleja. Por otro lado, la construcción de los personajes se da a partir de un hipotexto presente en el imaginario occidental: el mito de la expulsión del Paraíso terrenal. La adaptación de este

mito al relato del filme hace que la película sea una interesante muestra del despliegue del individuo de acuerdo con aspectos básicos de la personalidad. Los elementos simbólicos presentes durante la obra colaboran en la reconstrucción del mito en el contexto de finales del siglo XX.

Emprender el análisis del filme requiere un acercamiento a los dos puntos señalados anteriormente; por un lado, es necesario considerar la manera cómo se construye la trama y cómo ésta se manifiesta como un pliegue de la percepción que a la final brindará una visión enriquecida de la realidad de este universo. En segundo lugar, es preciso penetrar en la construcción de los personajes y cómo estos se desenvuelven a lo largo de la trama para saber si son proyecciones totales o parciales de arquetipos del imaginario común y de qué manera funcionan en la reelaboración del mismo. De esta manera, se lograría reestructurar la fábula a dos niveles; por una parte desentrañar las particularidades que condujeron a los eventos; es decir, desenmarañar la fábula. Por otra, dilucidar de qué manera es replanteado el mito en el contexto de la contemporaneidad.

Las muertes violentas de los personajes en la película sirven para abrir el telón que nos ha de mostrar una representación alegórica del mito fundador de occidente; sin embargo, este punto de partida ofrece una bifurcación a nivel estructural puesto que plantea la resolución de la historia a dos niveles, uno argumental y otro alegórico. Pero, veamos de qué manera es construida *Cenizas del Paraíso*. A nivel diegético, la película es contada de manera fragmentaria, dividida en varias partes que se centran en las particularidades de cada personaje. De esta manera, el espectador tiene que ir

construyendo la historia a medida que el relato le va dando información racionada, limitada. El género al que pertenece la película precisa que para mantener la atención sea necesario suministrar a cuentagotas las piezas que servirán para armar el rompecabezas final que es determinar quién propinó la muerte de los personajes y por qué motivos, o en cuáles circunstancias precisas. La película inicia con la caída del juez Costa Makantasis desde la terraza del edificio del los juzgados donde trabaja al finalizar una tarde de diciembre. Luego hay un corte y se ve a Pablo, hermano medio, transportando el cadáver ensangrentado de Ana Muro hasta el baúl de su automóvil; el hombre cierra la tapa y sube a su asiento, antes de encender el auto se quebranta y empieza a llorar.

Inmediatamente sucede otro corte; en un baño público se ve a Alejandro (hermano menor) evidentemente deprimido, toma muchas pastillas mezcladas con licor, quema una fotografía de Ana y la tira al excusado. En ese momento se da otro corte. En medio de la noche, Nicolás (hermano mayor) galopa hasta un árbol en medio del campo, se baja del caballo, riega con gasolina el árbol y le prende fuego, luego saca un revólver y apunta el cañón hacia su frente; a punto de halar el gatillo lanza un alarido y dispara a su caballo.

De esta manera son presentados los personajes principales envueltos en la trama. El juez Makantasis, los tres hermanos (Pablo, Alejandro y Nicolás) y Ana Muro. Dos hechos de sangre son utilizados para dar inicio a la historia; de esta manera, el espectador queda a la expectativa por enterarse de las circunstancias que provocaron el desenlace que acaban de presenciar. Se establecen, así, tres hilos argumentales ligados a las figuras actanciales que aparecen en cada segmento de la introducción. Tras la aparición del último de los hermanos, Nicolás, viene el título de la película. Esta estrategia sirve como índice de que

de allí en adelante empezarán a desenmarañarse los misterios que rodean las muertes. El siguiente plano es la llegada de la jueza Beatriz Teller a la casa Makantasis, esto entre los créditos iniciales.

La introducción de la historia se sigue desarrollando en la medida en que la jueza recorre la casa; mientras eso sucede los forenses y la policía la van enterando a ella, junto con los espectadores de nombres y circunstancias básicas en lo referente a las muertes; es decir, nombre de los involucrados y las relaciones entre ellos. Así nos enteramos de que el hombre que cae del edificio es Costa Makantasis, juez, padre de los habitantes de la casa: Pablo, Nicolás y Alejandro; la joven muerta es Ana Muro, novia de Alejandro e hija de un importante hombre de negocios llamado Francisco Muro. Pablo es trasladado a las instalaciones judiciales en medio del sofocante calor del verano. La situación se torna más misteriosa en una escena siguiente en el despacho de la jueza. Betriz Teller tiene el primer encuentro con Pablo; éste confiesa el crimen e insiste en que él lo cometió sin ayuda de nadie. Yeti, el secretario del juzgado, entra y le comunica a Teller que afuera se encuentra Nicolás quien se acaba de presentar como responsable de la muerte de Ana; suena el teléfono y la jueza es informada que Alejandro está internado en un hospital por intento de suicidio y que tenía una carta donde confesaba el mismo crimen. La jueza informa a los otros hermanos la situación de Alejandro y les exige a que desenmascaren el juego que han planteado. Tras un *insert* de Alejandro en la cama del hospital; hay un cambio de locación; Francisco Muro entra apresuradamente a la morgue, la jueza trata de impedirlo pero el hombre pasa sin detenerse, se acerca al cadáver de Ana y tras reconocerla rompe a llorar diciendo: “tendrías que haberme matado a mí”. De esta

manera, el filme va regulando el suministro de información sobre los eventos sucedidos. De vuelta en su oficina, la jueza y el secretario lanzan las primeras hipótesis sobre el crimen de Ana: la primera, el juez la mató y los hermanos se culpan para protegerlo. Segunda, el crimen fue cometido entre los tres hermanos y, la tercera, el asesinato fue cometido por uno solo de los hermanos pero los otros están involucrados de alguna manera. Ante esta última alternativa, la jueza dice un a argumento que se va a repetir como motivo en otros momentos en el filme: “Lo que no es premeditado es caótico”. Otro elemento importante en el planteamiento de la trama es la incursión de otro personaje: el juez Martini, apodado por los empleados judiciales como Babosa. Este hombre pide hablar con la jueza en privado, le dice que él está a cargo de la investigación sobre la muerte de Costa y le pide que le traslade el caso de la muerte de Ana a su despacho argumentando que hay una conexión evidente; la jueza se niega puesto que el hombre no le da más datos y Martini sale disgustado. Un investigador entra a darle los datos básicos de los hermanos a la jueza mientras Yeti sale a indagar al juzgado de Makantasis. Méndez, el detective, le describe a la jueza el perfil de los hermanos: Pablo segundo hermano, abogado, exitoso con las mujeres y apreciado por sus colegas; Nicolás, hermano mayor, médico, mujeriego como Pablo, pero sin éxito monetario; y finalmente, Alejandro, fotógrafo, hermano menor quien no es mujeriego y novio de Ana Muro. Mientras Yeti, el secretario de Teller, indaga entre los empleados de Makantasis, averigua que la última persona que visitó al juez fue Ana, también se entera de la desaparición de Iriarte, secretario de Costa Makantasis. La jueza tiene su primer contacto con Nicolás y éste la acusa de tratar de disfrazar el asesinato del juez tras la fachada de un

suicidio. Mientras Nicolás es retirado cuando pierde el control, Pablo le grita: “ella no fue”. Los guardias retienen a Pablo mientras otros se llevan al hermano mayor quien entre gritos pregunta: “¿entonces por qué?”. Luego de un corte, se ve a Teller en la sala del hospital donde está Alejandro; el joven confiesa de nuevo el crimen ante la mujer. Ya en su despacho, Yeti, le informa a la jueza de la lealtad de los subordinados de Costa y el rechazo a los rumores de su supuesta corrupción. Una mujer se presenta al despacho de la jueza y declara que es amiga de Ana y amante de Muro; le relata la última vez que vio a la muchacha cuando fue a su casa a llevarse unos documentos a escondidas; Muro llegó y trató de retenerla pero ella se fue; al partir, muro le gritó “Te están usando para destruirme”. La introducción termina con tres secuencias diferentes que muestran a los hermanos respectivamente, Nicolás reconociendo el cadáver de su padre, Pablo bañándose la sangre en su sitio de reclusión y Alejandro desconectándose los equipos que monitoreaban su estado.

Luego de la introducción en la que se presentan los elementos argumentales que habrán de construir la trama, le película de Pyñeiro se va a contar en cuatro partes más que van a dar cuenta de los rasgos más determinantes de determinados personajes y cómo estos se articulan para la precipitación de los hechos. Las partes están separadas por títulos denominados Alejandro, Nicolás, Pablo y Ana respectivamente. Cada sección muestra las características esenciales de cada personaje del cual se deriva el título, además de ir mostrando desde la perspectiva de estos los eventos que fueron sucediendo alrededor de la muerte del juez y de Ana. Sumado a lo anterior se va siguiendo la investigación por parte del juzgado dirigido por la jueza Teller.

Así conocemos el carácter de los hermanos. Alejandro, por ejemplo es un hombre honesto y que hace las cosas de corazón, sin ser demasiado impulsivo. Esto lo reconocemos en la manera que conoce a Ana. Al estar tomando fotografías para la sección social de la revista para la que trabajaba, el compañero de labor le avisa que Francisco Muro es uno de los asistentes a la discoteca donde se encuentran. Muro se percata de que lo fotografían y manda a un escolta para hacerse del rollo de la cámara. Ana interviene y se deshace del guardaespaldas, luego hay un corte y vemos a Ana y a Alejandro yendo en moto por las calles de la ciudad. Después en el cuarto de Alejandro, él le dice a la muchacha que es más de lo que podría fotografiar, se besan y hacen el amor. Alejandro y Ana convierten la habitación en un refugio para vivir su romance; pintan las paredes de azul y las decoran con estrellas, el sol, la luna y los planetas. Otro índice de la personalidad de Alejandro se presenta cuando todos se encuentran reunidos después de que los invitados a la fiesta de cumpleaños de Costa. El juez le dice a Ana que Alejandro nunca hace las cosas a medias; Alejandro está tan emocionado que estrella uno de los platos contra el suelo y declara ante todos su felicidad. De la misma manera, cuando Francisco Muro cita al joven para conocerlo, Alejandro se muestra muy seguro de sus sentimientos por la chica y no se deja intimidar por el poder del poderoso Muro.

Nicolás, el hermano mayor, médico de profesión tiene otro tipo de personalidad. Este hombre es apasionado y se deja llevar por sus instintos. Esto se evidencia a lo largo del filme cuando es él quien se deja llevar por su atracción por Ana y tienen relaciones sexuales. Nicolás es sanguíneo y, aunque no procede de manera violenta en contra de nadie, vive su vida sin detenerse a pensar por las consecuencias de sus actos. Por tal

motivo se infiere que su vida sentimental no es estable. Este personaje, también, es el que demuestra sus sentimientos de manera más evidente, llora, escapa de la casa y es capaz de matar a su caballo en el momento más álgido de la historia.

El hermano del medio, Pablo, por su parte, es el más racional de todos. Abogado de éxito es más frío y prevé las consecuencias, tanto de sus actos como de los demás. Él es quien aconseja a su padre de no ser tan incisivo en las investigaciones en contra de Muro por cuanto pueden acarrear consecuencias funestas. Pablo, también, se percata de la relación que ha surgido entre Ana y Nicolás. En cuanto a esto, recrimina a Nicolás y confronta a Ana.

La mujer en discordia, Ana Muro, es una hermosa mujer de veintidós años. Ana exuda sensualidad y también es pasional. Esto se evidencia en la manera como conoce a Alejandro y cómo, no tan inocentemente, coquetea con Nicolás y con Pablo, hecho que a la postre terminará en el encuentro sexual entre ella y el hermano mayor. Otro indicio de su impulsividad es el hecho de que por propia iniciativa, Ana decide sacar sin permiso los documentos secretos que Muro tiene guardados en su caja fuerte para llevarlos en persona al juez Makantasis para defender a su padre.

En el segmento dedicado a Ana es donde se precipitan los acontecimientos y asistimos a la muerte del juez y de ella. No obstante, la información ha sido presentada a lo largo del filme. Para resumir la fábula de la película hay que decir que El juez Makantasis había estado investigando a Muro por un tiempo en asuntos relacionados con lavado de dinero. Coincidentalmente, Ana conoce a Alejandro y se va a vivir con él.

Este hecho pone a Muro a la defensiva e intensifica las amenazas anónimas en contra del juez y sus funcionarios. En el ambiente de la casa Makantasis, Ana se involucra también con Nicolás. La tensión aumenta en la medida que la investigación del juez avanza y Ana y Nicolás se cruzan continuamente. Un testigo incógnito asiste a la fiesta de cumpleaños del juez y le deja unas pruebas grabadas en un disco de computador. Ana se siente presionada por las recriminaciones de Pablo que ya conoce su desliz con Nicolás y la participación de su padre en delitos y muertes. Ana decide llevar documentos que ella cree absolutorios a la oficina de Costa pero, allí, al leerlos por primera vez se da cuenta de la culpabilidad de su padre. Cuando ella huye del lugar, dos asesinos retienen al juez y lo hacen subir a la azotea. En la calle Ana se percata del hecho y ve aterrada el incidente; los hermanos llegan y Pablo la ve a la distancia. El juez es lanzado al vacío y Ana huye. Pablo grita la culpabilidad de Ana y le cuenta a Alejandro la traición de Ana con Nicolás. Alejandro escapa deshecho En la casa, Alejandro trata de destruir las decoraciones de las paredes de su cuarto con un cuchillo; Ana llega y Alejandro la enfrenta; ella no puede negar nada y tienen un forcejeo y ella cae muerta. De ahí se infiere que Nicolás volvió a la casa y le propinó al cuerpo ya muerto de Ana las otras heridas, luego, cuando Nicolás ya ha escapado, Pablo trató de deshacerse del cuerpo. Hasta ahí la fábula.

Podría decirse que la construcción de la trama, es decir, contar la historia de manera fragmentada, a partir de diversos puntos de vista, es suficiente para declarar que el filme de Pyñeiro es un ejemplo de cómo una línea argumental se pliega para evidenciar la movilidad de la narración. El desplazamiento demostraría la no existencia de un centro sino de un sector por el cual se desplazarían los focos narrativos. Este tipo de

construcción narrativa es rasgo común en la expresividad neobarroca. Sin embargo, el universo simbólico de *Cenizas del paraíso* es lo suficientemente rico como para avizorar que existe una relación analógica entre la historia como tal y un referente implícito. Es decir, existe una proyección plasmada en la puesta en escena que puede ser rastreada hasta su punto de inflexión. Esta relación entre lo alto y lo bajo es otra característica de un mundo barroco que se pliega sobre sí mismo para crear innumerables recovecos en donde se siente el resonar de la armonía monádica, ya sea ésta perfecta o disonante.

Para llegar a la conclusión anterior hay que observar los índices que la película va ofreciendo sumados a los elementos simbólicos presentes a lo largo de ella. Al inicio de esta sección se mencionó que la película de Pyñeiro es la reconstrucción del mito acerca de la expulsión del Paraíso terrenal. ¿De qué manera este filme nos está contando esta historia presente en el imaginario social? ¿El recuento de este mito es una evidencia de pliegue o solamente es un ejercicio elaborado característico del género de misterio? Para responder a tales interrogantes hemos de remitirnos a los diferentes elementos presentes en la película.

En primer lugar y como punto de partida hay que referirse necesariamente al título. La frase *Cenizas del paraíso* sugiere la existencia de un paraíso que ha sufrido los efectos del fuego ya sea para su destrucción o causándole algún tipo de daño. La referencia a las cenizas nos llevaría a pensar que ese estado primigenio, estadio anterior al surgimiento del pecado original, y por tanto a la caída de la gracia de Dios, ha sufrido una mutación, tal vez alquímica por el efecto del fuego. El título, así, es un indicio

fundamental para la interpretación de los símbolos recurrentes al interior de la película. La existencia de un paraíso implica que debe existir un Dios padre, un Adán, una Eva y una fuerza maligna que conduce a Adán y a Eva a la expulsión del Edén y, por consiguiente, a la caída de la gracia de Dios. En el filme de Pyñeiro se pueden encontrar estos arquetipos. La familia Makantasis es de origen griego y, aunque argentinos, todavía conservan sus tradiciones. Esto se ve en la celebración del cumpleaños de Costa. En la fiesta vemos como el padre y sus hijos viven en armonía; hay una comunión simbólica realizada por varios hechos; uno, padre e hijos ejecutan alegremente una danza en la que las mujeres no participan; Costa invita a cada uno de sus muchachos para que exhiban su habilidad y destreza en el baile; al final de la danza, los hermanos levantan al padre, quien dichoso abre sus brazos al cielo. La armonía entre padre e hijos es evidente, no sólo en la escena de la danza sino a lo largo de toda la historia. Esta armonía nos remite a la comunión existente entre Dios padre y su hijo Adán.

La incursión de Ana en este espacio ha de precipitar el rompimiento de la armonía entre los miembros de la familia Makantasis. Como se mencionó anteriormente, Ana cede al impulso de Nicolás y cae en la tentación de tener un encuentro sexual con él; la tensión aumenta hasta que todo se resuelve con las muertes de Costa y Ana. Como la Eva del mito, Ana cede a la tentación y esto ocasiona el rompimiento del equilibrio primigenio, la pérdida de la inocencia y la llegada de la muerte al mundo. Ana, objeto de deseo, es una mujer muy hermosa que despierta el deseo, no sólo de Alejandro su novio, sino de los otros dos hermanos; de Nicolás con quien llegó a tener relaciones sexuales y de Pablo quien le coquetea de manera evidente. Por otra parte, Ana está emparentada con

Francisco Muro, el polo negativo de la historia, y aunque ella no evidencia una premeditación en la muerte del juez, sus actos irreflexivos aceleran la venganza de Muro en contra de Costa, otro factor capital en la destrucción de este paraíso. El juez Makantasis muestra preocupación por la presencia de la hija de muro en la casa de sus hijos, pero como Dios padre, respeta las decisiones de estos.

La figura de Adán es la más compleja y, a mi parecer, es la que demuestra con más determinación la función del pliegue en el filme de Pyñeiro. Adán, hijo de Dios, es representado en la película por los tres hijos: Nicolás, Pablo y Alejandro. El arquetipo adánico se despliega en tres personajes diferentes. Cada uno de los hijos revela un rasgo de la personalidad masculina. Nicolás se identifica con el instinto, Pablo con la razón y Alejandro con la inocencia; en otras palabras este hombre primigenio se despliega en sus partes animal, racional y espiritual. Nicolás es la parte instintiva de este Adán desplegado; trabaja como médico, es decir en contacto con la frontera entre la vida y la muerte, con la sangre y lo esencial. Tiene una relación estrecha con su caballo; en la escena en la que ha consumar su acto con Ana, le dice a ella que él es muy parecido al caballo, la semejanza está en que los une lo que no se puede domar. Esa indomabilidad es la que lo lleva a ceder ante la tentación de tener sexo con la novia de su hermano.

Pablo, por otra parte, es la parte racional de este hombre arquetípico. En diversas ocasiones a lo largo del filme, se hace referencia a que Pablo ha heredado la racionalidad de su padre. Pero, Pablo no sólo ha heredado el rasgo mental de Costa. Pablo también es abogado y, podría decirse, que es una proyección del padre en el mundo. La manera

como Pablo reacciona a los diferentes acontecimientos a los que se ve enfrentado es lógica, pensada, fruto de la reflexión. Aunque Pablo se siente atraído por Ana, sus avances no pasan de ser frases que definen lo que él piensa sobre ella. Ante el peligro creciente que implican las investigaciones de Costa sobre la red que lidera Francisco Muro, Pablo permanentemente advierte a su padre sobre las consecuencias que puede enfrentar.

Alejandro, es el más joven y el más inocente. Aunque se desenvuelve con relativa soltura en este mundo, el muchacho se comporta de acuerdo con lo que siente, no de manera instintiva como el hermano mayor, sino con la pasión que se deriva de vivir las cosas de una única manera. La franqueza de Alejandro es total, tanto en la manera como ama a Ana como en la forma en que ejecuta las demás actividades de su vida. Su pasión por la fotografía es definida como vocacional en el encuentro que tiene con Muro. Esta manera de vivir lo ciega frente a lo que sucede a su alrededor. Alejandro no se percata de los coqueteos de Ana con sus hermanos; si los ve, lo hace de manera inocente y no los interpreta como una amenaza puesto que confía plenamente en la gente que lo rodea. Esta será su mayor debilidad en el momento que se entere de todo lo sucedido. Cuando Alejandro pierde la inocencia, es decir, cuando se entera de la aventura entre Nicolás y Ana, este paraíso se rompe en pedazos ya que el balance entre las tres partes se ha perdido.

No obstante la destrucción del Paraíso, este hombre desplegado de manera tripartita pugna por mantener su unidad. En el filme, la unidad se da, en un principio,

alrededor de la familia. Sin embargo, cuando la tragedia sucede, la cohesión de esta figura se da a través de la deliberada intención de protegerse los unos a los otros.

Alejandro está envuelto directamente con la muerte de Ana. Cuando ella llega a buscarlo, él le lanza un plato de cenizas a la cara y le dice que desearía que ella estuviera muerta; los dos forcejean y ella se entierra el cuchillo en el corazón. Eso lo sabemos después de inferir la fábula. No obstante, a lo largo de la película, la jueza interroga en varias ocasiones a los hermanos por separado y cada uno reitera su única responsabilidad en el asesinato de la muchacha. Esto es un enigma para la jueza, puesto que Alejandro dice que mató a su novia de una puñalada; Nicolás dice que la asesinó de quince puñaladas y Pablo confiesa que la mató pero no recuerda los detalles. La no coincidencia en las declaraciones de los hermanos es indicio de que cada uno estuvo con el cadáver en momentos diferentes. Alejandro en el momento de la muerte. Nicolás se encuentra con el cuerpo cuando su hermano menor ha dejado la escena y le propina catorce heridas más. Y, por último, Pablo encuentra a Ana en medio de un charco de sangre y decide deshacerse del cuerpo llevandoselo en su coche, cosa que no consigue. Además de esto, Pablo reiteradamente pretende proteger a Alejandro. Lo mismo ocurre con Nicolás. Así, se establece una dinámica en la que cada hermano pretende culparse a sí mismo para proteger a los demás. Es un intento para mantener la unidad esencial del hijo (de este individuo fragmentado, desplegado) pese a la fractura colosal de este paraíso.

La aparición de otros símbolos del mito puede apreciarse en la película. Uno de estos símbolos es el árbol del bien y del mal. En la película de Pyñeiro este referente icónico aparece en partes determinantes del filme. Al inicio, Nicolás en su desespero

llega hasta él y le prende fuego y es, precisamente, junto a este árbol donde Ana y Nicolás consuman su encuentro sexual. Aunque menos evidente, la figura de la serpiente puede ser identificada con el personaje Martini. Como la serpiente del mito, la alusión al sobrenombre “babosa” con que los empleados judiciales se refieren al polémico juez, nos remite a la alimaña que reptar y se escabulle para lograr sus cometidos.

La presencia de lo femenino es muy importante en esta obra. Aunque la proyección del mito judeocristiano en la película puede ser interpretada como la repetición del esquema patriarcal en el mundo contemporáneo, el filme logra el equilibrio entre las fuerzas masculina y femenina. Esto se logra a partir de otro pliegue. La presencia de lo femenino se consolida con el papel que ejerce la jueza Beatriz Teller en la historia. Este personaje es de gran importancia puesto que cumple varias funciones. Por un lado, la jueza Teller puede verse como la proyección inversa de Ana-Eva. Al contrario de la joven, la jueza demuestra una actitud recta e inquebrantable. Es la jueza quien no permite que la injusticia se desborde en el caso de los Makantasis cuidando que los derechos de los detenidos no sean vulnerados; incluso pone en riesgo su futuro profesional al negarse a consentir que el caso pase a la jurisdicción del juez Martini. El ministro de justicia personalmente llama a la jueza para tal efecto pero ella no cede a la presión y el funcionario la amenaza. Beatriz Teller se ve acosada en varias oportunidades por Martini quien trata de tentarla para que le entregue el proceso junto con los detenidos, pero ella no accede ni a las maneras engañosas, ni a las amenazas encubiertas de babosa-serpiente Martini.

Otra manera en que se logra el equilibrio entre lo masculino y lo femenino en la película de Pyñeiro es el pliegue que se presenta en cuanto a la figura administradora de justicia. Por un lado tenemos la presencia incorruptible del juez Makantasis que como Dios padre aparece como figura patriarcal del mito edénico. Sin embargo, tras la ruptura del equilibrio primigenio, Beatriz Teller se erige como otro pilar en la estructura de la justicia. La jueza Teller es otra cara de la justicia, el reflejo de Costa Makantasis proyectado desde otro punto del pliegue. De esta manera se establece otro equilibrio, diferente al primigenio pero necesario en la estructura de este universo. El sino de esta historia es evidentemente trágico en el sentido clásico del término; los personajes asumen su destino sin reparos tras haber quebrantado alguna norma divina para que el orden se mantenga, no obstante el sufrimiento que puedan experimentar. Así sucede para todos. Es evidente en el caso de Costa y de Ana. Por su parte, los hermanos enfrentan la condena con resignación. La jueza, por su parte, asume que su carrera se truncará al no aceptar que el caso pase a manos de Martini; Beatriz Teller prefiere archivar las pruebas que incriminan a Muro antes que éstas queden en manos de los corruptos quienes seguramente las desaparecerían. En algún momento, en un futuro más esperanzador podrían ser usadas por alguien que no esté involucrado en esta dinámica de fuerzas negativas.

El cierre de la película es otra muestra de este sino trágico. La jueza un ordena careo entre los hermanos para determinar lo que sucedió realmente; en él se sabe por fin cuál fue la actuación de cada uno en la muerte de Ana; sin embargo, a esta altura de los acontecimientos es imposible para la jueza administrar verdadera justicia. Este

pensamiento lo expresa Beatriz Teller a su secretario en el momento en que los sistemas de refrigeración del edificio dejan de funcionar; el aire recalentado del edificio es difícil de respirar; cuando Teller abre la ventana, entra el hedor de las basuras que se descomponen en la calle; “ya no queda aire” dice la jueza compungida, “haga lo que haga no se hará justicia”. La secuencia final del filme muestra a los hermanos que son introducidos al ascensor para ser llevados a prisión. La cámara hace un *zoom out* mientras el elevador desciende; hay sucesivos cortes y en cada uno se ve como la jaula desciende y la cámara se aleja por un corredor oscuro. Este descenso hacia la condenación lleva a los hermanos a lo profundo del inframundo donde ya no habrá comunión puesto que el padre ha caído y la redención es imposible. El paraíso se ha perdido para siempre.

La vendedora de rosas de Víctor Gaviria.

La tercera película que se va a analizar es la del colombiano Víctor Gaviria del año 1998, *La vendedora de rosas*. Esta historia es la adaptación del cuento “La vendedora de cerillas” del danés Hans Christian Andersen. De nuevo nos encontramos frente a una obra de segundo grado. Como ya se mencionó anteriormente, la adaptación de una obra preexistente es ya un rasgo que nos hace pensar en un pliegue; no obstante lo anterior, la complejidad en la construcción del filme de Gaviria va más allá de la simple adaptación y, a diferentes niveles, refleja una estructura plegada que remite a la función barroca estudiada a lo largo de la presente disertación. El filme de Gaviria traslada la historia de Andersen a la ciudad de Medellín de los años noventa; pero, esta obra no es simplemente el recuento de la fábula del danés. La película va más allá al introducir un contexto

complejo en el que las circunstancias locales enriquecen el hipotexto y suman aspectos no presentes en el cuento original.

Para iniciar sería bueno recordar qué pasa en el cuento original. La historia de Andersen podría resumirse de la siguiente manera: una niña pobre ayuda a la economía familiar vendiendo cerillas en la calle; la niña deambula en el frío de la noche de Navidad sin conseguir clientes para su mercancía. En un momento, el frío es tan intenso que se cala en sus pies desnudos. La niña tiene miedo de volver a casa puesto que no ha podido vender nada; entonces, decide refugiarse en el helado espacio entre dos casas. Acosada por el frío enciende una cerilla para mitigar un poco el frío y olvidar el hambre. Mientras la cerilla dura encendida, la pequeña siente un leve alivio y le parece ver un banquete proyectado por la tenue luz pero, pronto esta visión desaparece. La niña enciende otra cerilla y otra visión fugazmente reconfortante aparece ante sus ojos mientras la llama se extingue. Este leve resplandor se disipa en el momento que una estrella fugaz cruza el cielo; entonces la niña recuerda a su abuela muerta quien ha sido la única persona que le ha dado afecto. La visión de la estrella fugaz es un presagio de muerte puesto que su abuela solía decirle que éstas sólo aparecen cuando alguien muere y su alma sube al cielo. La niña enciende otra cerilla y cree ver a su abuela; entonces enciende las cerillas restantes de la caja para que la visión permanezca. Mientras dura el fuego, la niña le pide a su abuela que la lleve con ella; la abuela la toma del brazo y las dos ascienden hasta el trono de Dios. Al día siguiente, el cuerpo de la niña permanece en la calle; aún tiene la sonrisa producida por el encuentro con su abuela pero su cuerpo ya no tiene vida. Ha muerto de frío y hambre en la calle. Alguien pasa y menciona que debió haber perecido

durante la noche y que trató de calentarse con las cerillas puesto que las pavesas están quemadas junto a su cadáver, pero nadie se percata de la felicidad que sintió al entrar con su abuela al cielo.

El cuento original tiene una carga trágica evidente. La historia en el filme de Gaviria, argumentalmente guarda una similitud importante con el texto que le dio origen. No obstante, *La vendedora de rosas* incorpora una complejidad propia matizada por la particularidad de la situación social de Colombia y, en especial, Medellín de final de siglo. En la historia desarrollada por Gaviria, se entremezclan las relaciones sociales propias de los marginados de la ciudad colombiana. Sumado a lo anterior, el espacio juega un papel fundamental al convertirse en un laberinto por el cual se extravían los diferentes personajes que padecen trágicamente, al igual que en el cuento del danés, pero que afrontan su sufrimiento con un estoicismo propio de aquellos que han sido marginados de la sociedad. Aunque la historia se centra en el personaje Mónica, una de las niñas vendedoras de rosas que frecuenta los sitios nocturnos de Medellín, en el filme de Gaviria se manifiesta un complejo entretendido de personajes que actúan de acuerdo a una dinámica social de relaciones múltiples que hacen de esta película una interesante muestra de cómo se estructuran tanto jerarquías como espacios en la ciudad. Este entramado, entonces, se manifiesta como un universo complejo, laberíntico a varios niveles, que evidencia la disposición barroca de la obra.

Para entender cómo sucede esto veamos cual es el argumento básico de la película. Mónica es una niña huérfana de trece años. Se gana la vida vendiendo rosas en

los bares y discotecas de la ciudad. Desde la muerte de su abuela se ha marchado de la casa de sus familiares con los cuales no tiene buenas relaciones. La historia se centra en tres días, el 23 de diciembre, la Nochebuena y la mañana del día de Navidad. Mónica vive con un grupo de niñas que trabajan principalmente de noche y, aunque su principal actividad es la venta ambulante, también comenten pequeños robos; las chicas también son adictas a las drogas, especialmente a la inhalación de pegante. Las chicas también se relacionan con un grupo de muchachos que se dedican a la venta de narcóticos al menudeo. Su vida gira en torno del sector de las discotecas de la calle 60 y 70. El barrio Miramar es el lugar de origen de Mónica. Allí está ubicada la casa de sus familiares. Una noche, otra niña del barrio, Andrea, es golpeada por su madre y ella escapa. Andrea va a buscar a Mónica. Allí las muchachas la aceptan y la ponen a trabajar con ellas. Un borracho le regala un reloj de fantasía a Mónica y ella planea dárselo a su novio como regalo de Navidad. Por una pelea con su enamorado, Mónica se aleja de las otras muchachas. Andrea es perseguida por un indigente que la quiere violar. Los muchachos la salvan y ella junto con Mónica deciden regresar a Miramar. Cuando cruzan el puente que sirve de entrada al barrio, en medio del efecto del pegante que ha inhalado, Mónica ve de nuevo a su abuela. Cuando entra al barrio, ya de mañana, la muchacha es llamada por su primo; este pertenece a una banda de maleantes del barrio. El hombre la saluda y le llama la atención por su estado deplorable. Él ve el reloj que tiene Mónica; otro de los miembros de la banda, el Zarco, le quita el reloj a la niña y le propone un cambio por otro que ha conseguido tras asesinar a un vecino del barrio. Mónica no acepta el trato, pero su primo le dice que lo haga para evitar la furia del Zarco. Mientras tanto, Andrea va a su

casa; allí la madre la golpea de nuevo por haber pasado la noche fuera. Mónica llega a casa de sus familiares y le pide a su prima que la deje entrar para recoger unos zapatos que tiene guardados en las cosas de su abuela. La parte de la casa que pertenecía a la abuela ha sido demolida, por tanto la casa es un lugar extraño para la niña. La prima le propone a Mónica que pase la Nochebuena con ellos; Mónica no quiere porque todos son hostiles con ella puesto que piensan que es una ladrona. La prima le dice que descanse un rato en su habitación; cuando Mónica sueña con su abuela es despertada por uno de los hombres de la casa que quiere abusar de ella. Mónica decide irse pero no dice el motivo, su prima le reitera la invitación. Mónica se va. Se encuentra con Andrea que ha sacado sus cosas para huir de casa. La policía llega a la casa de los familiares de Mónica en busca de su primo por sospecha en la muerte de un hombre, el mismo a quien el Zarco asesinó la noche anterior y de quien obtuvo el reloj. Las dos niñas se dirigen a la pensión donde vive Mónica. Mientras Andrea se instala, Mónica sale a conseguir dinero para pasar la Nochebuena; para ello va a robar con uno de los niños de la calle que vive en el sector de la pensión de la muchachas. Tras conseguir el dinero, las muchachas se arreglan y salen. Mónica es dejada atrás por las otras y se va a comprar pólvora (fuegos pirotécnicos), allí cambia el reloj por unas cajas de luces de bengala y sale hacia casa de sus familiares. En el barrio, el Zarco se baña y el reloj que obtuvo de Mónica se arruina con el agua. Los otros miembros de la banda llegan a advertirle al Zarco que debe esconderse porque la policía los busca. El Zarco no quiere hacerlo porque es Nochebuena; los demás le dicen que lo haga por seguridad de todos. Cuando Mónica pasa por entre dos casas, es abordada violentamente por el Zarco quien le exige que le

devuelva el reloj y le da plazo hasta la noche, de lo contrario la matará. La niña huye de barrio. De regreso a la otra parte de la ciudad, Mónica se encuentra con la líder del grupo; allí las dos se drogan con pegante y queman la pólvora; cuando esta se agota Mónica se va. En el camino se encuentra con Andrea que quiere volver a su casa. Un amigo de otra chica las lleva en su auto hacia Miramar. En el barrio el primo de Mónica está cometiendo asaltos junto con el Zarco, los dos hombres tienen un altercado y el Zarco hiere al otro en una mano. El primo escapa y va a buscar a los otros miembros de la banda, cuando los encuentra deciden deshacerse del Zarco. Mónica llega a la casa de sus primos pero se acerca por la parte derruida, allí se pone a quemar las luces de bengala mientras inhala pegante. Los miembros de la banda persiguen al Zarco por los recovecos del barrio y este escapa. Mientras Mónica quema las luces de bengala tiene varias visiones de una alegre fiesta en la que su abuela es anfitriona. Luego su abuela le abre los brazos para recogerla. El zarco pasa por donde está ella y la ataca. Cuando Mónica es levantada por la abuela se desvanece. Los miembros de la banda dan con el Zarco y le disparan en varias ocasiones. A la mañana siguiente los niños de Miramar juegan con los regalos traídos por el Niño Dios, uno de ellos encuentra el cadáver del Zarco tirado junto al río. Otros encuentran el cuerpo de Mónica que yace donde algún día vivió con su abuela.

El resumen anterior sólo da cuenta de la historia de Mónica. Como es evidente, la similitud con el cuento de Andersen es notable. No obstante, la película de Gaviria va mucho más allá de esta historia. Uno de los aspectos más relevantes en la adaptación plasmada en *La vendedora de rosas* es la manera como se establecen las relaciones entre

los diferentes personajes. Para analizar esto con un poco más de atención, me parece indicado recurrir al concepto de tribus urbanas. En su texto, *The Time of the Tribes. The decline of Individualism in Mass Society*, Michel Maffesoli señala que en la ciudad contemporánea no se puede hablar de individualismo; la sociedad se estructura en muchos subgrupos llamados “tribus urbanas” que conforman un variado conjunto de entidades locales:

I don't intend to confront the question of individualism head-on; however I will be regularly addressing it *a contrario*. The main thrust of my arguments will be to show, to describe and to analyze the social configurations that seem to go beyond individualism, in other words the undefined mass, the faceless crowd and the tribalism consisting of a patchwork of small local entities. (9)

Estas entidades locales se estructuran dentro de la sociedad a partir de su heterogeneidad. Maffesoli señala:

As we have seen, the emotional community is unstable, open, which may render it in many ways anomic with respect to the established moral order. At the same time, it does not fail to elicit a strict conformity among its members. There is a “law of the milieu” that is difficult to escape. The more paroxysmal elements of this are well known: The mafia, the underworld; but what is often forgotten is that a similar

conformity reigns in the business world, the intellectual, and many others.

(15)

La dinámica de la ciudad se establece sobre la existencia de tribus y el hecho cultural nace de las características propias de cada una de ellas. La ciudad vive con ellas y por ellas. Los imaginarios se establecen de acuerdo a las particularidades de cada tribu; si existen coincidencias entre valores y simbolismos en más de una de ellas es porque comparten un mismo momento histórico, aunque el contexto es determinado por cada una. Dice Maffesoli:

In understanding custom as a cultural Fact we may appreciate the vitality of the metropolitan tribes. They are responsible for that aura (informal culture) which surrounds, *volens lonens*, each of us. There are many instances one could cite as an example; however they all possess the common trait of being derived from proxemics. Thus, it is possible to explain all those friendships networks which have no other goal than of congregating, with no fixed purpose, which more and more cut across the everyday lives of those collectivities (23).

La tribu tiene sus propias leyes y códigos, tanto de comportamiento como de expresión e interpretación, esto la protege de las demás tribus que pueden poner en peligro su existencia. La ley del silencio, o la ley del secreto, parece una vuelta a momentos primigenios de la sociedad; tal vez sea cierto, como tal vez puede ser cierto que en la sociedad plagada de tribus, heterogénea y fragmentada, los rasgos de

comportamientos ancestrales son características, ya sea del un proyecto inconcluso e inalcanzable que algunos llaman Modernidad, o de algo inherente al ser humano que son la esencia primaria que va más allá de modelos ideales y, en últimas, poco prácticos. En palabras de Maffesoli:

One of the characteristics, and by no means the least, of the modern mass is surely the law of secrecy. In penning a little sociological satire, I tried to show how the Mafia could be considered as a metaphor of sociality. It was more than a simple inside joke; specifically, in that it emphasized the protective mechanism with respect to the outside world (i.e. in relation to the overarching forms of power), as well as pointed out that the secrecy it engenders is a way of conforming the group (90).

Y, como insiste más adelante,

Sometimes secrecy can be the way to establish contact with the other within the confines of a limited group; at the same time it conditions the attitude of the group towards whatever external force there may be (92).

La tribu y las leyes que la rigen configuran la red de relaciones que cobija a los personajes en *La vendedora de rosas*. La precipitación de los acontecimientos que terminarán con la muerte de Mónica responde a este código de comportamiento que gobierna a cada uno de los integrantes de una o más tribus. Leyes no escritas y pactos no declarados aseguran la existencia de la tribu y la violación de alguno de ellos genera un castigo que asegura la subsistencia de la misma tribu. Pero, ¿de qué manera se relaciona

esto con el pliegue? La conformación de la ciudad en tribus establece un laberinto en el que las jerarquías de las mismas entran a jugar un papel muy importante con el espacio que ocupan; así, la realidad simbólica alcanza una categoría espacial. La ciudad no es más un ente homogéneo sino un entramado de tribus que superponen su cobertura en el espacio; los diferentes territorios se entremezclan, se superponen, se pliegan, se entrecruzan y chocan, generando la vida de la ciudad. La tribu se define en gran medida por el territorio que ocupa y ese territorio no es estático, sus fronteras se mueven de acuerdo con los avances o retrocesos de cada uno de sus miembros. La ciudad se construye a través de esta dinámica, la ciudad vive por esta dinámica, y a mayor cantidad de entrecruzamientos más riqueza cultural experimenta la ciudad.

De esta manera, hay un vínculo esencial entre identidad y espacio puesto que la interacción del sujeto con éste en la manera en que se desplaza por él genera la identidad del grupo. En otras palabras, el integrante de la tribu se apropia del espacio en la medida que interactúa con él y de ahí, que siendo miembro de una tribu específica, ésta genera identidad a través de la interacción del miembro con el espacio. Como se ha señalado anteriormente, los territorios se entrecruzan y si hay dos tribus con los mismos intereses se genera un conflicto, y por consiguiente entra en juego la identidad de la tribu; por ley de supervivencia, la tribu defenderá su espacio a como dé lugar porque de ello depende su identidad y por extensión su supervivencia. En la ciudad estos avances y retrocesos, territorios ganados y perdidos, se viven constantemente y es a partir de ello que la ciudad adquiere su carácter. Por lo tanto, la ciudad misma es un escenario lleno de pliegues, fronteras, superposiciones, choques que se define de acuerdo con el sujeto que viva

determinado avance de su tribu. Analógicamente podríamos decir que los avances y retroceso de los diferentes grupos que viven la ciudad responden a la dinámica de fluidos que caracteriza al pliegue como función operatoria. La ciudad se convierte así en ese laberinto ordenable mencionado por Deleuze puesto que abarca la serie infinita de las curvaturas o inflexiones; es el mundo que está incluido a partir de un punto de vista que lo incluye (37).

En el filme de Gaviria esto es un punto fundamental. Mónica y las otras muchachas pertenecen a una tribu que ha establecido su territorio en una parte de la ciudad; allí interactúan con otra tribu aliada. Las relaciones entre las dos les aseguran su supervivencia frente a los peligros y retos que la ciudad les ofrece. Claudia, la jefa de las vendedoras de rosas, les da comida y techo a sus protegidas; a cambio las niñas deben trabajar para ella. Las muchachas ganan así su subsistencia básica. No obstante, las niñas también roban y, de esta manera, consiguen más dinero para subsistir. La otra tribu es la de los muchachos que venden drogas en el sector de la bolera. Mónica ha sido novia de Anderson durante quince días y así ha sido aceptada en el grupo por esta. Los muchachos les ofrecen cierto tipo de seguridad. Esto se evidencia cuando Andrea escapa de un hombre que quiere violarla; los muchachos persiguen al agresor para matarlo, aunque asesinan a la persona equivocada. Las leyes internas de la tribu deben ser respetadas, de lo contrario se genera conflicto. Esta es una de las razones por las cuales Mónica deja su espacio y se adentra en un territorio a que ya no pertenece. Mónica se enoja con Judy y con Claudia porque esta última le proporciona una tarjeta de amor a la cuñada de Claudia para que se la dé a Anderson. Mónica pelea con la chica que quiere quitarle a su novio y

con Judy; al sentirse traicionada por los miembros de su grupo decide ir a su antigua casa, pero allí la esperan situaciones adversas. En Miramar, Mónica ya no tiene respaldo alguno, por eso es fácilmente intimidada por el Zarco, miembro de la tribu dirigida por don Héctor, un delincuente en silla de ruedas. Tras ser sujeto de abuso en su antigua casa, la niña decide volver a la pensión aunque le promete a su prima volver por la noche a pasar las fiestas. Cuando Mónica regresa a su territorio no la espera nadie; se siente abandonada y retorna a Miramar, cosa que precipitará su muerte a manos del Zarco. Esta dinámica de avances y retrocesos es muy importante en la *Vendedora de rosas*. Un movimiento inverso al de Mónica se presenta con Andrea. Este personaje es una niña de apenas diez años; por causa de la violencia familiar huye de su casa y se interna en la ciudad donde es recogida por el grupo de las niñas; Andrea vuelve a su casa para recoger sus pocas pertenencias y unirse definitivamente con las vendedoras de rosas; en casa es agredida de nuevo y ella escapa. En la Nochebuena, Andrea presencia un intento de robo ejecutado por los muchachos en el que es herido uno de ellos; la niña decide volver junto con Mónica a la casa. Allí, la aguarda, al menos en principio, un destino mucho menos trágico que el de Mónica; su madre la recibe con cariño y le promete que nunca la golpeará de nuevo y que le demostrará su amor con más intensidad.

Las leyes internas son sagradas para la tribu, la infracción de las mismas acarrea la desestabilización de la misma. Como consecuencia a la ruptura del código, la tribu castiga al infractor. Cuando la tribu es del tipo delincuencial, el castigo generalmente es la muerte. Esto sucede con el Zarco. En la tribu de los ladrones de Miramar, dirigida por don Héctor, el Zarco es uno de los subordinados, pero sus actuaciones comienzan a

salirse de control. El primer hecho sucede al principio del filme cuando el Zarco le arrebató el revólver a don Héctor y mata a un vecino del barrio porque se negó a compartir un poco de marihuana; del cadáver obtuvo el reloj con que hace el trato obligado con Mónica. La tribu se muestra en desacuerdo con esta acción y, al día siguiente, se niega a compartir con él un trago de alcohol con el que el Zarco pretendía brindar. Otro hecho es el que involucra a Mónica y a su primo. Cuando la niña llega al barrio es llamada por el hombre y le Zarco le arrebató el reloj y le propone un intercambio no solicitado. Cuando la policía averigua el paradero del Zarco y del Enano, primo de Mónica, por la muerte del vecino, la tribu le dice al Zarco que debe esconderse por algunos días pero el delincuente se niega. La tribu lo amenaza porque está poniendo en peligro la seguridad de todos. El hecho que colma la paciencia de los cómplices sucede la misma Nochebuena cuando el Zarco junto con el Enano está cometiendo asaltos en el puente que da entrada a Miramar. Tras atracar a un taxista, el Zarco lo apuñala, el Enano lo recrimina por ser demasiado violento. El Zarco se pone aún más violento y hiere al Enano en una de sus manos. El primo de Mónica escapa y va en busca de los demás; allí todos deciden poner fin a la situación y persiguen al Zarco hasta matarlo.

Los personajes se mueven por los diferentes espacios de acuerdo con la dinámica generada por su pertenencia a sus respectivas tribus. Si se ve a la tribu como un organismo, cada avance podría verse como un pseudópodo que incursiona en un espacio determinado; la apropiación del espacio le garantiza al organismo la ampliación del territorio; en caso contrario hay un movimiento ya sea de repliegue o de abandono del

miembro que se adentró al medio desconocido. Así el espacio se torna laberíntico en la medida que cada nuevo lugar es territorio inexplorado y depende de la habilidad del miembro de la tribu para sortear la aventura. La ciudad, en este sentido es un medio repleto de variables de apropiación que varían constantemente de acuerdo a las circunstancias. Esto lo podemos ver cuando Mónica se adentra de nuevo a Miramar. Cada vez que ella entra al barrio es como si entrara por primera vez; no porque no tenga recuerdos de lo vivido allí sino porque ya no pertenece a ese territorio. El puente, lugar de enlace entre la ciudad y el barrio es apenas un pasaje por el cual Mónica accede a un medio que le es extraño; ya dentro de Miramar, la niña tiene que explorar de nuevo cada calle y se encuentra desamparada. Esto sucede, por ejemplo, cuando el Zarco la persigue para que le devuelva lo que él cree que le pertenece. Mónica no se va a campo abierto donde la mirada de posibles testigos le proporcionaría cierto tipo de seguridad; por el contrario, ella trata de escabullirse del perseguidor por los intrincados pasadizos y callejones que separan las casas de Miramar. De la misma manera, la niña escapa por donde puede, creando nuevos senderos de acuerdo con las circunstancias del momento.

La otra parte de la ciudad también se articula por medio de espacios que tienen cierto grado de novedad de acuerdo con la singularidad de cada situación. Las calles que rodean los sitios de reunión de las niñas y de los muchachos son laberintos por los cuales ellos tienen que desenvolverse; estos laberintos no son estrictamente físicos, puesto que la ciudad no se transforma materialmente de manera dramática; la ciudad deviene laberinto en cuanto cada calle es novedosa en la medida que las circunstancias cambian vertiginosamente.

Otro fenómeno de pliegue presente en la película de Víctor Gaviria tiene que ver con la manera en que realidad e ilusión se mezclan constantemente a lo largo de la película. Debido al uso continuo de alucinógenos y otros tipos de drogas, los personajes continuamente están viviendo dos tipos de realidades. Una, la vigila, que es experimentada a nivela general y compartida por cualquier otro ser que comparta la experiencia y otra, que se vive al interior de los personajes, que puede ser onírica o alucinatoria, o una mezcla de ambas. En *La vendedora de rosas* quien más sufre este tipo de desdoblamiento es Mónica; sin embargo, otros personajes también experimentan este fenómeno. La manifestación de esa otra realidad exterioriza, ya sea los anhelos y deseos del personaje o los miedos que lo aquejan. Claudia, por ejemplo, ve en su delirio a un compañero en el que enfoca su necesidad de afecto. Milton ve enemigos que lo han atacado en otras ocasiones. Mónica, por su parte, ve a su abuelita quien la llama para que la acompañe. Este mundo de alucinación para Mónica se presenta como una realidad alternativa que no sólo es una proyección formal del mismo motivo en el cuento de Andersen, sino que es la conexión analógica que de manera metafísica establece la niña entre su precaria realidad inmediata y un mudo perdido que solía satisfacer sus necesidades de manera pertinente. El establecimiento del vínculo entre estos dos mundos es evidencia del desdoblamiento del personaje hacia un estadio interior que es la conexión entre lo material y lo metafísico; de la misma manera que ocurre entre los dos pisos de la casa barroca de Leibniz. Así, en este universo nomádico, la verticalidad de la armonía barroca resuelve la tendencia del alma que pugna por encontrar una resolución a las tensiones de su realidad en una instancia no material. El hecho de que estas

alucinaciones sean producidas, no por un estado de éxtasis espiritual, sino por el consumo de una sustancia alucinógena, podría ser interpretado como la tensión propia de las disonancias producidas en el mundo contemporáneo; por tal motivo, se debe hablar de nomadología en vez de monadología.

El último aspecto que me gustaría mencionar con respecto al filme es la utilización de actores naturales. Este hecho es de importancia puesto que la no incorporación de actores profesionales a la producción genera un tipo diferente de relación entre la obra y el espectador. Además de ser una característica del estilo de las películas de Víctor Gaviria, el uso de personas no adiestradas en el arte de la actuación tiende a desaparecer la frontera que existe entre la obra como ficción y lo real. Así, la separación evidente entre el mundo representado en la obra y el mundo que el espectador vive en su cotidianidad tienden a fundirse. Esto no sólo logra un efecto de verosimilitud sino que adentra al espectador en el universo que la película pretende crear de una manera más vívida, más descarnada, si se quiere. La experiencia propia del espectador se acerca a la de los personajes puesto que no pasa por el filtro de la depuración estética propia del desarrollo de la destreza actoral. Las palabras son enunciadas con las imperfecciones de la pronunciación de una persona que puede ser encontrada en la calle. De la misma manera, el vocabulario es el mismo que sería utilizado por personas reales en situaciones similares. Los parlamentos no han sido literalizados para la mejor comprensión de la audiencia. Estos actores naturales y su habla natural, también se mueven por espacios reales, no han sido trasplantados a un set de grabación. Todos estos elementos no sólo le dan al filme un sello característico sino que lo siembran en la tierra

de donde nació. La distancia entre la realidad representada en la película y la realidad que podría experimentar un espectador que se desenvuelve en un contexto similar al de la película se hace casi imperceptible. De esta manera, la obra tiende a sobrepasar su propio mundo para adentrarse en el mundo de quien la observa. Los niños que aparecen en pantalla pueden ser casi idénticos a los que piden limosna a la salida de la sala donde se proyecta la película, por lo menos en el contexto colombiano. Este acercamiento entre obra y realidad es otra manera de pliegue puesto que tiende a convertir ficción y realidad en una sola cosa. Así, el espectador se incorpora dentro de la dinámica del mundo representado puesto que lo que ve en la pantalla puede ser parte de su propia realidad.

Todos los elementos mencionados en esta sección, hacen de la película *La vendedora de rosas* de Víctor Gaviria un interesante ejemplo de cómo el pliegue se manifiesta de varias maneras en una obra. La película es un hipertexto, pero además es expresión descarnada de una realidad que supera las fronteras mismas de la representación para afincarse en la experiencia vívida del espectador. La proyección hacia el área focal no sólo se experimenta como la contemplación de una entidad llamada personaje que pugna por establecer contacto con una instancia superior en la clausura de la mónada. El repliegue de la frontera entre el mundo representado y el mundo real hacen que para quien observa la película sea una experiencia más intensa; una experiencia en el que la mónada que contiene al mundo y lo expresa sólo a partir de su singularidad sea enriquecida con las particularidades de quien ve la obra. Así, la experiencia nomádica, esa de la mónada acaballada entre dos mundos, crea un canal para que se dé el ascenso al segundo piso de la casa barroca no sea facultad de una entidad inherente sólo a la obra

sino que involucre a quien vive la obra desde el otro lado del pliegue, ese pliegue que nos involucra en un ascenso al interior de la instancia metafísica que nos envuelve.

CONCLUSIONES

El presente estudio ha hecho un recorrido por diferentes instancias de la narrativa latinoamericana desarrollada a lo largo del siglo XX. Este recorrido ha pretendido mostrar de qué manera esta forma de contar historias está íntimamente relacionada con una manera de concebir el mundo. Séase consciente o no de ello en el momento de la creación escapa a los límites de este trabajo. No obstante, me parece indicado reiterar que la configuración de la narrativa analizada a lo largo de las páginas anteriores responde a una disposición barroca; tal disposición es el reflejo de que el mundo representado no es estático ni inconexo. La fluidez, el movimiento, la transfiguración, el travestismo, la circularidad, la repetición, y todas las maneras que implican multiplicidad son el resultado de una necesidad metafísica, aquella misma que conecta las dos instancias de la alegórica “casa barroca” de Leibniz.

El recurrir a analizar diferentes maneras de narrar, sean éstas el cuento, el relato, la novela, la película cinematográfica, también son el reflejo de que esa manera de entender la realidad subyace en el pensamiento y se despliega en el momento de la creación artística. La cuentística, en nuestro caso de Borges, dadas sus características de brevedad, ha sido una interesante muestra de cómo el pliegue como función operatoria del barroco se manifiesta de manera concisa y contundente. Gran parte de la fuerza literaria borgiana se deriva, precisamente de la sensación de movimiento generada al interior de sus relatos. Esa dinámica interior presente en su literatura es el reflejo de cómo la realidad vibra en dos instancias del mundo, una material y la otra metafísica; esa

resonancia que permanece en el tiempo es la que produce lo que algunos han llamado el terror metafísico derivado de la literatura borgeana. Tal cosa no es más que el vértigo causado por el plegamiento y desplegado de los elementos constitutivos de los cuentos entre las dos instancias esenciales, la material y la metafísica.

El acercamiento a la NNHL nos ha permitido observar, de manera análoga a lo que sucede en Borges, la dinámica manera de reconstruir el mundo y mutarlo en un nuevo estadio que involucra voces y situaciones que no han sido tenidas en cuenta tradicionalmente por el establecimiento histórico. Además de reescribir la Historia, fuente generadora de imaginarios oficiales, en la NNHL se aprecia igualmente esa dinámica entre los dos pisos de la “casa barroca”. Esa reconstrucción de una nueva historia se da a través de los pliegues manifestados por medio de las disposiciones narrativas así como de la reelaboración de discursos que ha permanecido inmutables por mucho tiempo. El proceso de reescritura de la historia conlleva movimiento en su interior puesto que remueve los cimientos de algo consolidado para ponerlos en diálogo con una nueva realidad; realidad que se despliega a medida que la novela avanza. La novela, por su extensión, permite que la dinámica surgida por el plegamiento de sus elementos constitutivos (llámense estos voces, tiempos, eventos, etc.) construya una realidad abigarrada que es muestra de cómo la disposición barroca funciona en su interior.

El cine, por su parte, nos ha permitido observar cómo se presenta la concepción de un universo barroco en un medio diferente al escrito. Las películas utilizadas para ejemplificar el pliegue en la narrativa cinematográfica se presentan como una experiencia

vívida que involucra varios sentidos al momento de observarlas. Esa multiplicidad de sensaciones enriquece la percepción de los motivos constituyentes de la obra y por ende aumenta la capacidad de asimilación en el espectador. Más allá de eso, en los filmes utilizados en el presente trabajo se aprecia de manera evidente cómo el pliegue vehicula las relaciones que se establecen de manera continua entre las dos instancias de la alegoría barroca. Estos mundos dinámicos se presentan como espacios en que el movimiento inherente al pliegue se desenvuelve con fluidez, no obstante el resultado optimista o desesperanzador que se infiera de tal dinámica.

Como palabras finales de la presente disertación, me parece importante recalcar la importancia que implica acercarse a la narrativa latinoamericana desde una perspectiva barroca; barroca en los términos derivados de los postulados de Leibniz y Deleuze. Esta aproximación permitiría allanar, de alguna manera, las dificultades que surgen al interpretar la realidad y, por consiguiente, las manifestaciones expresivas que surgen de ella, a partir de un modelo estrictamente cartesiano. La posibilidad de emprender un análisis de este tipo facilitaría la interpretación de manifestaciones artísticas y literarias testigos de un mundo más rico y complejo que el postulado por concepciones del mundo totalizantes y poco efectivas con respecto a referentes que se salen de sus marcos. El pliegue, como función operatoria de un universo barroco se presentaría, entonces, como una herramienta eficaz para dilucidar muchos de los problemas surgidos a partir de análisis demasiado reduccionistas que dejan de lado una realidad compleja, vital y en constante movimiento.

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

Alatorre, Antonio. *Juego de espejos: Visión Multidisciplinarios: Homenaje a Jorge Luis Borges*. 1. ed. México, D.F.: El Colegio Nacional, 2001. Print.

Alazraki, Jaime. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Temas, estilo*. Biblioteca Románica Hispánica. 2. Estudios y Ensayos. Madrid: Editorial Gredos, 1968. Print.

---. *Versiones, Inversiones, Reversiones : El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*. Biblioteca Románica Hispánica: 7, Campo Abierto 36. Madrid: Gredos, 1977. Print.

Andersen, Hans Christian. *The Complete Fairy Tales and Stories*. New York: Anchor Books, 1983. Print.

Arana Cañedo-Argüelles, Juan. *El centro del laberinto : Los motivos filosóficos en la obra de Borges*. Nt Lengua y Literatura. Pamplona: EUNSA, 1994. Print.

Arriarán, Samuel. *Barroco y Neobarroco en América Latina: Estudios sobre la otra modernidad*. 1. ed. México, D.F.: Editorial Itaca, 2007. Print.

Arriarán, Samuel, and Mauricio Beuchot. *Filosofía, Neobarroco Y Multiculturalismo*. 1. ed. México, D.F.: Editorial Itaca, 1999. Print.

Augé, Marc. *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London ; New York: Verso, 1995. Print.

Baccino Ponde de León, Napoleón. *Maluco. La novela de los descubridores*. 3ra edición. Bogotá: Seix Barral, 1990. Print.

Bajtín. Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Breviarios. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1993. Print.

Barrenechea, Ana María. *Borges, the Labyrinth Maker*. [New York]: New York University Press, 1965. Print.

Bianchi, Sérgio, et al. *Quanto Vale Ou É Por Quilo?* Europa Filmes, [São Paulo], 2005.

Blanco-González, Manuel. *Jorge Luis Borges; Anotaciones sobre el tiempo en su obra*. Colección Studium, 37. Mexico,: Ediciones de Andrea, 1963. Print.

Bloch, William Goldbloom. *The Unimaginable Mathematics of Borges' Library of Babel*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2008. Print.

Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, 1985. Print.

Bordwell, David, and Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. 4th ed. New York: McGraw-Hill, 1993. Print.

Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. Buenos Aires.: Emecé Editores, 2002. Print.

---. *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial, 2001. Print.

Botton Burlá, Flora. *Los Juegos Fantásticos*. Colección Opúsculos. 2. ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2003. Print.

Bustillo, Carmen. *Una geometría disonante: Imaginarios y ficciones*. Excultura, 4. Valencia: EXcultura, 2000. Print.

Bustillo, Carmen, and Alexis Márquez Rodríguez. *Barroco y América Latina: Un itinerario inconcluso*. Estudios. 1a. ed. Caracas, Venezuela: Instituto de Altos Estudios de América Latina: Monte Avila Editores, 1990. Print.

Calabrese, Omar. *Neo-Baroque: A Sign of the Times*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1992. Print.

Carilla, Emilio. *El Barroco Literario Hispánico. Arte Y Ciencia De La Expresión*. Buenos Aires,: Editorial Nova, 1969. Print.

Carpentier, Alejo. *Ensayos*. Letras Cubanas. Ciudad de la Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas, 1984. Print.

Cavalcanti, Nireu Oliveira, and Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro. *Crônicas: Históricas Do Rio Colonial*. Rio de Janeiro: FAPERJ: Civilização Brasileira, 2004. Print.

Cédola, Estela. *Borges, o, la coincidencia de los opuestos*. [Buenos Aires]: EUDEBA, 1987. Print.

Cittadini, María Gabriela Barbara. *Vindicaciones del infinito*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Rep. Argentina: Fundación Internacional Jorge Luis Borges, 2003. Print.

Debroise, Olivier, et al. *El Corazón Sangrante = the Bleeding Heart*. 1st University of Washington Press ed. Boston, Mass. Seattle, Wash.: Institute of Contemporary Art; Distributed by University of Washington Press, 1991. Print.

Del Paso, Fernando. *Noticias del Imperio*. Barcelona: Muchnik Editores, 2001. Print.

Deleuze, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. 1a Ed. Buenos Aires: Paidós, 2005. Print.

---. *Cinema 1: The Movement-Image*. London: Athlone, 1986. Print.

D'Ors y Rovira, Eugenio. *Lo Barroco*. Madrid: Aguilar, 1964. Print.

Eisenstein, Sergei, and Jay Leyda. *The Film Sense*, by Sergei M. Eisenstein. New York: Harcourt, 1942. Print.

Figuerola Sánchez, Cristo Rafael. *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana. Cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2007. Print.

Fuentes, Carlos. *El naranjo*. México D. F.: Punto de Lectura, 2001. Print.

Goggel, Erwin, et al. *La vendedora de rosas. The Rose Seller*. Distribuido por Venevision International, [Coral Gables, Fla.], 1998.

Guerrero, Gustavo. *La Estrategia Neobarroca: Estudio Sobre El Resurgimiento De La Poética Barroca En La Obra Narrativa De Severo Sarduy*. Llibres Del Mall. Sèrie Ibèrica. 1a ed. Barcelona: Edicions del Mall, 1987. Print.

Hernández, Juan Antonio. *La biografía del infinito: La noción de transfinitud en George Cantor y su presencia en la prosa de Jorge Luis Borges*. 1. ed. Caracas: Comala.com, Edición X demanda, 2001. Print.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988. Print.

Jitrik, Noé. *Historia E Imaginación Literaria: Las Posibilidades De Un Género*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1995. Print.

Kason, Nancy M. *Borges y la posmodernidad: Un juego con espejos desplazantes*. Colección El Ensayo Iberoamericano. 1. ed. [Mexico City]: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Asuntos del Personal Académico, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 1994. Print.

Lezama Lima, José. *La Expresión Americana*. Madrid: Alianza Editorial, 1969. Print.

Machado de Assis. *Relíquias De Casa Velha*. Collecção Dos Autores Celebres Da Litteratura Brasileira. Rio de Janeiro, Paris: Garnier, 1926. Print.

Maffesoli, Michel. *The Time of the Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society*. Theory, Culture & Society. London; Thousand Oaks, Calif.: Sage, 1996. Print.

Manzor Coats, Lillian. *Borges/Escher, Sarduy/Cobra: Un encuentro posmoderno*. Pliegos. Madrid: Pliegos, 1996. Print.

Márquez Rodríguez, Alexis. *Lo Barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*. Creación Literaria (Siglo Veintiuno Editores). 1a ed. México: Siglo veintiuno, 1982. Print.

Méndez Rodenas, Adriana. *Severo Sarduy: El Neobarroco De La Transgresión*. Colección Opusculos. Primera ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983. Print.

Menton, Seymour. *La Nueva Novela Histórica De La América Latina, 1979-1992*. Colección Popular (Fondo De Cultura Económica (Mexico)). 1. ed. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1993. Print.

Nácar Fuster, Eloíno, and Alberto Colunga. *Sagrada Biblia: Versión Directa De Las Lenguas Originales*. Biblioteca De Autores Cristianos. 4. ed. Madrid: La Editorial Católica; Biblioteca de Autores Cristianos, 1951. Print.

Oliva Mendoza, Carlos. *Deseo y mirada del laberinto: Julio Cortázar y la poética de Rayuela*. Fondo Editorial Tierra Adentro. 1. ed. Chimalistac, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002. Print.

Pérez Bernal, Rosario. *Borges y los arquetipos: Interpretación de tres textos de El Aleph según la teoría junguiana*. 1. ed. México, D.F.: Universidad Autónoma del Estado de México : Plaza y Valdés, 2002. Print.

Piñeyro, Marcelo, et al. *Cenizas Del Paraíso. Ashes from Paradise*. Maverick Entertainment: Maverick Latino, Deerfield Beach, FL, 2003.

Pons, María Cristina. *Memorias del olvido: Del Paso, García Márquez, Saer y la Novela Histórica de fines del siglo XX*. 1. ed. México: Siglo XXI, 1996. Print.

Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. New Accents. 2nd ed. London; New York: Routledge, 2002. Print.

Rincón, Carlos. *Mapas y pliegues: ensayos de cartografía cultural y de lectura de neobarroco*. Premios Nacionales De Cultura, 1995. 1. ed. [Bogotá]: Colcultura, 1996. Print.

Sarduy, Severo. *Barroco*. Colección Perspectivas. Buenos Aires: Sudamericana, 1974. Print.

---. *Ensayos Generales Sobre El Barroco*. Colección Tierra Firme. 1a ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1987. Print.

Schumm, Petra. *Barrocos y modernos: Nuevos caminos en la investigación del barroco iberoamericano*. Berliner Lateinamerika-Forschungen. Frankfurt am Main Madrid: Vervuert ; Iberoamericana, 1998. Print.

Triadó, Juan-Ramón. *Las claves del arte Barroco*. Colección Las Claves Del Arte. 1a ed. [Barcelona]: Arín, 1986. Print.

Varderi, Alejandro. *Severo Sarduy y Pedro Almodóvar: Del Barroco al kitsch en la narrativa y el cine postmodernos*. Pliegos. Madrid: Pliegos, 1996. Print.

Wölfflin, Heinrich. *Renaissance and Baroque*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1966. Print.

Woscoboinik, Julio. *El alma de "El Aleph": Nuevos aportes a la indagación psicoanalítica de la obra de Jorge Luis Borges*. Colección Escritura De Hoy. 1. ed. Buenos Aires, Argentina: Nuevohacer, Grupo Editor Latinoamericano, 1996. Print.