



Universidad Nacional Autónoma de México

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

*LA ESCRITURA DEL DESEO*

(Hermetismo y Neobarroco en la Novela de Sergio Fernández)

**T E S I S**

Que para optar el Grado de  
**MAESTRO EN LETRAS IBEROAMERICANAS**

**P r e s e n t a**

**VICTOR ANTONIO BRAVO ARTEAGA**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A MARIA CRISTINA LOPEZ  
Por la presencia

A MARISELA GONZALO  
Por el fervor

AL SEMINARIO DE INVESTIGACION Y TESIS  
Por la inteligencia

A SERGIO FERNANDEZ  
Por la sensibilidad

Pero el barroco, en su civilizado amor por la melancolía y el desencanto encuentra, - si, el deseo, pero no el poder indispensable para cambiar tierra por cielo: su ambición lo abandona en medio del camino.

Sergio Fernández

Las grandes figuras españolas del Renacimiento y el Barroco. P. XXI



## INTRODUCCION

### De la producción literaria al nacimiento de una escritura.

... entre la lengua y el estilo, hay espacio para otra realidad formal: - la escritura.

Roland Barthes

#### El grado cero de la escritura

Una literatura sin densidad donde lograr la propia respiración ha sido desde siempre la nuestra, con la intermitencia de momentos de excepción donde hemos alcanzado -por instantes- un propio horizonte, un espesor - nuestro, una forma propia de respirar por los poros siempre inéditos -- del lenguaje. Es revelador que una de las frases que con mayor gloria ha alcanzado el rango de lugar común dentro de la crítica Latinoamericana, sea aquella que Luis Alberto Sánchez escribiera en 1933: "América, novela sin novelistas": nos hemos pensado desde siempre como un exceso, como una plenitud sin voz que nos contenga.

Grandes figuras, es cierto, aparecen en la extensión de nuestra historia literaria; es sabido, sin embargo, que una golondrina no imanta el lugar para que la densidad se pose y nuestra historia literaria es también una historia de oquedades: hasta el surgimiento del modernismo no nace entre nosotros lo que con Roland Barthes denominaremos una escritura (1).

En la dirección metodológica que abre El grado cero de la escritura, es posible afirmar que toda producción literaria es reclamada por tres realidades formales: la lengua, el estilo y la escritura. Las dos primeras

forman una naturaleza; forma social, la lengua, e individual, el estilo, son realidades impuestas al escritor en el momento en que decide hacer literatura. Más allá de las imposiciones de lengua y estilo el escritor encuentra otra realidad formal, la escritura, realidad de elección — según Barthes donde el escritor se compromete: "Colocada en el centro de la problemática literaria, que sólo comienza con ella, la escritura es — por lo tanto esencialmente la moral de la forma, la elección del área social en el seno de la cual el escritor decide situar la Naturaleza de su lenguaje" (2). "Moral de la forma", participación de una misma "intencionalidad de lenguaje", "un orden de convenciones", "modo de pensar la literatura", etc., la escritura quizá pueda pensarse como un sistema de — propiedades presentes en una conjunción de textos donde funcionan como — centros de una misma finalidad estética. La reflexión teórica tendrá la tarea de hacer visible la coherencia de ese conjunto de propiedades, de hacer visible el lugar donde una escritura se realiza. (3).

Es posible pensar una literatura sin escritura, hasta el modernismo, lo decíamos, entre nosotros no había cristalizado ese espacio literario donde una nueva moral se instala; donde un nuevo horizonte de posibilidades formales, estéticas e ideológicas se abre; donde la literatura, en su totalidad, gana un nuevo estremecimiento.

La obra de Rubén Darío, es sabido, es el lugar hacia donde distintos estilos —Gutiérrez Nájera y Díaz Mirón; Julián del Casals y Martí; Lugones y Rodó, etc.— convergen para provocar la posibilidad formal de una escritura. Centro y límite, la figura de Darío es También nuestro primer encuentro con la modernidad. Vicente Huidobro, hijo rebelde del modernismo, intentó, con otros medios, repetir la empresa de Darío. Hasta hoy

una crítica miope y prejuiciada ha impedido ver en que medida, más allá de su originalidad estilística, logró encontrar esa otra realidad formal donde la literatura renace y reencuentra lo universal.

Una valoración de nuestra literatura partiendo de la noción de escritura estaría quizá por hacerse. El comentario anterior no intenta sino ejemplificar, con el momento más importante de las letras hispanoamericanas, esa densidad literaria que Roland Barthes ha llamado escritura y que creemos observar en lo que la crítica ha denominado, acaso sin mayor precisión, "neobarroco". (4)

#### 1. Las dos ambigüedades del barroco.

Hablar del barroco es hablar de lo que, siendo -y allí está, entre nosotros, desbordándonos- se niega a confesar lo que es. Es hablar de lo que tiene, en cada intento de definición, un escondite, una forma elegante y clandestina de fugarse.

Es necesario señalar en qué consiste esa naturaleza proteica el barroco antes de hablar de aquellas obras, objeto de nuestro estudio, que participan de un modo de ser literario que establece, con el barroco, correlaciones esenciales.

Como es sabido, por las certezas de la lógica y de la lingüística contemporáneas, un concepto puede referirse a un objeto de dos maneras diferentes: por "intensión" o "comprensión" y por "extensión semántica". En el primer caso, las referencias del concepto remiten a los elementos constitutivos del objeto: aquellos que le permiten al objeto "ser"; en

el segundo, se refiere a los objetos que participan de las referencias - del concepto de una manera general, abriéndose de esta manera un natural campo de ambigüedad conceptual -que muchos lingüistas se niegan a llamar "ambigüedad"- donde diversos y a veces lejanos objetos son señalados. - Así, para ilustrar con un ejemplo, el surrealismo alcanzará su "comprensión" en la obra de Eluard, Dalí, Artaud, etc., y, sobre todo, en la obra poética y teórica de André Breton; y su extensión semántica en objetos - culturales o en artistas que, siendo otra su intencionalidad creadora, - participan de alguna manera en la empresa de aquellos magos de lo imaginario.

Muy otra es la realidad del barroco, su ambigüedad es doble y por lo tanto problemática en el momento de la reflexión teórica; ambigua también - en su concepto "comprensivo", la noción de barroco acepta cada definición como un subrayado de su naturaleza indefinible, pues cada intento - teórico no es el Concepto, con mayúscula, sino "otro" concepto sobre el barroco. Al final de nuestro estudio intentaremos establecer el marco - de ambigüedad creado por la teoría sobre éste modo de ser literario. - Ahora nos limitaremos a observar dos líneas fundamentales de esta reflexión teórica, la primera, representada por Rigl, Weisbach, Heindrich, Maraval, etc., cercana tal vez a una conceptualización extensiva, que otorga existencia al barroco en tanto que expresión de fenómenos histórico-sociales como la contrarreforma, la expansión de la Compañía de Jesús, - etc., y que tiene una de sus principales cristalizaciones en la tesis de Weisbach -convertida en un lugar común que más ha ocultado que esclarecido la verdad del barroco-; "barroco, arte de la Contrarreforma".

Con Wolfflin, por el contrario, se inaugura otra posibilidad teórica - -

-más cercana, pensamos, a una conceptualización "comprehensiva"- que se -  
ha continuado en Rousset, tangencialmente en Bajtin y, entre nosotros, -  
en Severo Sarduy: el barroco como un conjunto de principios estéticos, -  
de elementos constitutivos que pueden ser señalados por el discurso crí-  
tico. (5).

Hablar de lo que la crítica latinoamericana ha denominado neobarroco, -  
pensar esta denominación como la posibilidad formal de una escritura --  
exige, en una primera instancia, asumir esa línea teórica inaugurada --  
por Wolfflin (en el sentido de precisar los elementos caracterizadores).  
Exige también el señalamiento de las obras donde esa posibilidad formal  
se realiza.

## 2. Tres escritores y una escritura.

La crítica latinoamericana de los últimos años ha intentado agrupar ba-  
jo la noción de "neobarroco" la obra de algunos escritores, especial--  
mente cubanos, exponentes quizás de alguna condición estética que el --  
crítico supone evidente. Así, para señalar un ejemplo, Roberto Gonzá--  
lez Echeverría: "En las obras de José Lezama Lima, Alejo Carpentier, Ca-  
brera Infante, Reynaldo Arenas y Severo Sarduy Cuba cuenta con los mayo-  
res exponentes de la literatura neobarroca en la América Hispánica" (6).  
Los trabajos de Suzanne Jill Levine, Julio Ortega o Emir Rodríguez Mone-  
gal, entre otros, han subrayado la condición "neobarroca" de un conjun-  
to de textos latinoamericanos sin especificar, a nuestro modo de ver, -  
que se entiende por este término. Es necesario exceptuar aquí la obra-  
teórica de Severo Sarduy, quien ha intentado establecer las unidades, -

la "semiología" del llamado "neobarroco latinoamericano". Este intento, cuyos límites luego discutiremos, se propone cubrir ese vacío teórico — por donde el barroco, continuamente, se fuga. (7).

En este orden de ideas sostenemos que lo que de manera imprecisa se denomina "neobarroco" puede pensarse como una escritura, tal como la hemos venido entendiendo, realizada fundamentalmente en la obra de tres escritores — José Lezama Lima, Severo Sarduy y Sergio Fernández— y que esta escritura puede ser formalizada por el discurso crítico. El intento de formalizar esa realidad donde se produce la conjunción de estos tres escritores permitirá quizás, primero, la apertura hacia otras posibilidades de lectura de la obra de Lezama y Sarduy —tan atendidas por la crítica de los últimos años— y, segundo, una proposición de lectura de la obra de Sergio Fernández, cuya originalidad estética y cuya participación en esa posibilidad de escritura latinoamericana no ha sido observada por la crítica. Pensamos que la obra de Fernández indaga en posibilidades estéticas que ya reclaman su lector, como lo reclamaron en su momento los hallazgos de un Lezama, de un Sarduy y, en otro contexto de escritura, de un Cortázar. El marco formal de la escritura neobarroca permitirá, quizás, provocar esta lectura, dibujar este lector. Por último, esta formalización hará posible la ubicación teórica de otros escritores que participen de manera intensiva o extensiva de esta realidad literaria. (8).

### 3. Caracterización del neobarroco.

Caracterizar una realidad literaria es, lo decíamos, abrir posibilidades de lectura que tengan como soporte esta caracterización. Aparte de la —

reflexión iniciada por Wolfflin en el contexto de una teoría del barroco, la elaboración de una "Teoría de la novela", por ejemplo, en los clásicos ensayos de Georg Lukács y René Girard, y, más cercano a nosotros, en ensayo de Mikael Bajtin sobre la "Forma novelística" desarrollada en la obra de Dostoievski, pueden servir de antecedentes y de claro ejemplo a cualquier intento de caracterización literaria (9).

Es necesario pues, en una primera instancia, caracterizar ese momento de escritura que toma forma en los tres autores señalados. Momento que seguiremos llamando "neobarroco", reservando para más adelante la reflexión sobre la validez de esta designación.

En el mismo sentido de que Jean Rousset ha intentado hacer visible el espectro formal del barroco francés de 1580 a 1670, a través de la organización de sus temas básicos: la metamorfosis y la ostentación, el movimiento y la decoración, encarnados en los símbolos de Circe y el pavo real (10), quisiéramos, estableciendo las distancias, tratar de hacer visible la realidad formal lograda en la obra de Lezama, Sarduy y Fernández, a través de la conjunción de una serie de rasgos que revelarían una misma "moral de la forma" en estos escritores: la concepción de un espacio estético como "analógico", donde lo metafísico deviene metafórico y lo metafórico metafísico; la concepción del "deseo" como referente último de esta escritura y el empleo retórico de los contenidos herméticos que por esta escritura circulan. En esta introducción nos detendremos sobre todo en el primer aspecto pues, pensamos, es la base que explica y hace posible los dos restantes.

### 3.1. El demonio de la analogía.

La escritura neobarroca es una escritura analógica. Su principio de-

armonía está enraizado en un sistema de correspondencias entre la trama textual y el orden cósmico donde la primera sería la revelación, el doble o la metáfora del segundo.

Principio poético anterior a todo principio, como ha señalado Octavio Paz (11), vehículo de la tradición ocultista, hermética y libertina de las sectas de los siglos XVII y XVIII, centro de irradiación a través del cual lo trascendente expone sus signos para que sean leídos y el texto se expone como un doble del cosmos, la analogía es recuperada por la intención estética neobarroca, en lo que tiene de tradición religiosa (Lezama), cosmogónica (Sarduy) o hermética (Fernández) para producir una sintaxis donde un sentido de lo trascendente se textualiza.

María Zambrano, en su hermoso ensayo El hombre y lo divino ha insistido en esa fatalidad del hombre de no poder vivir sin dioses, sin un sentimiento de lo divino:

Los dioses no nacen, no se manifiestan un día sino que están ya ahí; han estado siempre; en su forma la que les viene dada por el hombre. Su presencia oscura preexistía a su imagen, que es lo que el hombre griego, tan dotado para la expresión tan necesitado de forma, logró darles. La estancia de lo sagrado preexiste a cualquier invención, a cualquier manifestación de lo divino. Preexiste y persiste siempre, es una estancia de la realidad de la misma vida. Y la acción que el hombre realiza es buscar un lugar donde alojarse, darle forma, nombre, situarlo en una morada para así él mismo ganar la suya; la propia morada humana, su "espacio vital" (12).

Fondo oscuro de la vida, la fatalidad de lo divino hace del hombre, según Zambrano, el ser que padece su propia trascendencia. (quizás esta -



reflexión pueda pensarse como una profundización filosófica de aquella frase de Novalis: "Quien no cree en Dios, cree en los fantasmas"). Que Lezama Lima y Sergio Fernández hayan conocido a esta misteriosa mujer y que su misterio haya provocado en ellos una respuesta literaria (13) no parece gratuito. La escritura analógica de estos escritores -junto a la de Sarduy- parece a su vez ser una respuesta y una comprobación - de las tesis expuestas en El hombre y lo divino. Liberados quizás -- del hechizo de la fe (sí, porque incluso el católico Lezama es un fervoroso lector de Nietzsche) estos escritores desprenden el lenguaje -- analógico religioso de su verdad - que no de su pasión- y en esa "estancia de lo divino" señalada por Zambrano colocan una estética: del estatismo de la alegoría teológica pasamos al dinamismo de una poética - de la alegoría.

Hay, es cierto, una metafísica como soporte del neobarroco, pero a ratos esta metafísica es una mentira, una argucia retórica que permite - fundar no una teología sino una poética. Quizás una observación de -- Sergio Fernández sobre el catolicismo de López Velarde pueda ser aplicable a la verdad analógica del neobarroco: "este catolicismo que adora a la mujer, cuyo verbo encarnado es ella ¿resulta verdadero? ¿o huele por ventura a espléndida herejía?" (14). "Espléndida herejía" es - quizás esa escritura que intenta otorgar a la "estancia de lo divino"- su sentido más rico y quizás verdadero: el poético.

### 3.2. Orden de la escritura y orden cósmico.

Un drama cósmico se escenifica en la escritura neobarroca. Su preocupación -puramente estética, no obstante- coincide con la de todas las

religiones: armonizar al hombre con el cosmos. El abismo entre el causa lismo común y lo trascendente es resuelto, en el interior de cada religión, a través del hechizo de la fe, en el "imposible creible", según Lezama. Es necesario agregar, aunque parezca obvio, que, por ejemplo, en la religión de los grigos -la religión poética, como la llamara Zambrano-, en El libro de los muertos de los egipcios o en el Yi King, el libro de las mutaciones, donde está manifestada la sabiduría china, una cultura no intenta sólo encarnar o conjurar lo invisible en un imaginario pensado como ontológico. Les es implícito también el otorgamiento de un sentido al mundo y una indagación sobre ese sentido.

El proyecto estético de Lezama Lima se plantea esa pasión y ese destino de un lenguaje pensado como sagrado. Las nociones profundamente religiosas de "resurrección", "visión de la gloria", etc., son vaciadas de su verdad teológica y pensadas como verdades estéticas: "hay (...) -dice Lezama- una red de coordenadas en la poesía que llevan al hombre a la visión de la gloria, a la resurrección" (15). La obra del poeta cubano se orienta hacia una teoría y una práctica poética que hagan posible -y visible- esa red de coordenadas.

Las nociones de "potens", "súbito", "sobrenaturaleza", "era imaginaria" etc., -en las cuales no nos detendremos aquí para no desbordar la dirección de nuestro trabajo- conforman un cuerpo teórico -el "sistema poético" lezamiano- que no sólo textualizan y otorgan sentido a una concepción de lo trascendente sino también intentan precisar un referente, indagar sobre un sentido del mundo y de la historia. No hay pues un "arte por el arte" -esa estética imposible- en esta escritura atravesada -por ecos religiosos; hay el uso de un lenguaje regalado por una tradi-

ción para fundar una indagación sobre el arte y sobre la historia: veáse sino su teoría sobre las eras imaginarias.

Paradiso y Oppiano Licario expresan quizás más claramente que cualquier otro texto lezamiano la vocación analógica que venimos señalando: "Mi novela -dice Lezama a propósito de Paradiso- tiene un afán de totalidad, un afán de plenitud; se plantean problemas esenciales de la relación del hombre y del cosmos..." (16). La historia de José Cemí es, en efecto, la historia de un viaje hacia el encuentro con la imagen; viaje en tres momentos fundamentales; a groso modo, señalaremos que, el primero de ellos, que Lezama llama "placentario", convoca una densidad histórica y familiar que es antecedente y comienzo de todo encuentro con la imagen; el segundo es la escenificación triangular del deseo entre Cemí Fronesis y Foción donde la noción de trascendencia encarna en signos tales como el ansia de saber o la androginia; y el tercer momento que alcanza el final de Paradiso y todo Oppiano Licario, donde el deseo se --traslada también a la relación triangular Cemí-Inaca Eco-Oppiano, para que -ante el vacío que deja la muerte de Oppiano Licario y la pérdida -de su única obra "Súmula nunca infusa de excepciones morfológicas"- se acentúe la noción de resurrección: a través de la copula (Cemí-Inaca) y a través de la escritura (Paradiso, Oppiano Licario): diseminación erótica y diseminación de la escritura que intenta colmar un vacío, el lugar donde hubo una presencia y una plenitud (17). Oppiano Licario, el Icaro, el "tentador de lo imposible" como lo llamara Lezama, cae, como el mulo en el abismo, - a la muerte a la destrucción- para ser recuperado por la imagen. Recordemos "las salvadas alas en el mulo inexistentes" de la "Rapsodia para el mulo" (18) que plantea, con otros elementos, el acceso a la imagen después de la muerte:

Su don ya no es estéril: su creación  
la segura marcha en el abismo.  
(...)  
Sentado en el ojo del mulo  
vidrioso, cegato, el abismo  
lentamente repasa su invisible.

La obra de Lezama puede así entenderse como una indagación y una formalización poética de esa estancia de lo divino señalada por María Zambrano. (19).

Muy distinto es el caso de Severo Sarduy: la escritura analógica de este autor se separa de esa persistencia de ecos que todo lenguaje "religioso" trae consigo para comprometer su vocación analógica con otro lenguaje: el lenguaje científico de la astronomía.

Sarduy ha tratado de hacer visible un campo simbólico del barroco, la "retombée", como él lo llama: un sistema de correspondencias entre el lenguaje científico -astronomía- y el arte. En el mismo sentido en — que Michel Foucault, en su clásico ensayo Las palabras y las cosas, ha establecido una organización del saber occidental en un campo epistemológico que ha sufrido dos grandes discontinuidades —aquella que inaugura la episteme de la época clásica (hacia mediados del siglo XVII) y —aquella que a principios del siglo XIX inaugura la episteme de la modernidad—, así, Sarduy supone una organización del campo simbólico del barroco en dos momentos fundamentales: aquel que obedece a la teoría —de la elipse Kepleriana, ejemplificada en la obra de Góngora o Rubens, y la expresión barroca que establece su doble con las teorías cosmogónicas actuales, el Big bang (el universo como expansión y como centrovacío) y el Steady State (el universo como estado estacionario). Cobra

y Maitreya (novelas) y Big bang (poesía) constituyen, en la obra de Sarduy la práctica poética de este modo de entender el barroco. (20).

Sarduy así, al establecer como característica general del barroco lo — que es una peculiaridad de su propio proyecto estético, revela/esconde la categoría más general en la cual la caracterización de Sarduy quedaría incluida: el sistema de correspondencias entre el texto y un orden pensado como superior y cósmico, que parece ser la primera pasión de la escritura neobarroca.

La obra de Sergio Fernández —específicamente Los peces y Segundo sueño, responden a esta primera pasión donde un orden de escritura se textualiza en un sistema de correspondencias.

En Roma, "ciudad traicionada por Dios", "ciudad fálica, si las hay", — templo en ruinas —y "un templo en ruinas, dice Zambrano, es el templo perfecto y al par la ruina perfecta. Y aún más: toda ruina tiene algo de templo: es por lo pronto un lugar sagrado" (21)—, allí —en esa, también, Roma literaria de la novela de Fernández— donde la traición de — Dios acentúa la parte demoniaca de lo sagrado, la figura de "los peces" es atravesada por una simbólica cristiana, erótica y cósmico-zodiacal — para originar lo que más adelante estudiaremos como una "poética de la frase", a saber: la inusitada originalidad formal de esta novela, llevada tan lejos que aún, entre nosotros, no encuentra su lector.

"Peces", "metamorfosis", "erotismo": "en peces transformó, simples amantes". El verso-epígrafe —que es también la metáfora de la estética, de la erótica y de la figura cultural de Sor Juana presente en toda la —

obra de Fernández- marca el ritmo de la escritura analógica de Los peces. La cópula realizada/no realizada entre la narradora -que es también el lugar simbólico donde piscis, mujer del mar y del amor, emite signos- y el sacerdote católico, es una "espléndida herejía" -y qué herejía, por espléndida, no está situada en el interior y es una secreta parodia de lo sagrado- que sitúa su metamorfosis incesante en una densidad simbólica que la hace una cópula cósmica: "pienso que es una mística -dice Fernández, a propósito de Los peces-, pero establecida dentro de lo carnal, y no sólo en lo moral. Se trata, quizás, de una - - unión panteísta. Porque no sólo son los cuerpos humanos, sino también los de la ciudad, los de las ruinas, el mar, las aves, la vida en su totalidad. La cópula es 'cósmica', pero sostenida esencialmente por - la sexualidad de Roma, ciudad fálica, si las hay" (22).

Las formas de esa cópula cósmica forman, en la poética de los peces, - la participación en la intencionalidad analógica de la escritura neo-- barroca.

En Segundo sueño la relación analógica se establece entre el destino - del personaje y ese ajedrez simbólico cuya sintaxis es un aviso de próximas jugadas y una forma poética de conjurar el azar: el Tarot.

Al igual que en The waves, de Virginia Woolf, -donde el destino de los personajes participa y es otra expresión del ritmo de las olas, del paso del sol y con él de los días y las edades- el destino del profesor de arte mexicano en Colonia se encuentra expresado, primero, en el lenguaje del tarot y, segundo, en la variación del invierno: lluvia, nieve, lodo...; así, en el mismo sentido en que la pintura de Lucius - -

Altner permite al profesor "leer" el posible drama del pintor, la descripción de la baraja del Tarot permite leer al posible drama del visitante y "prisionero" de la ciudad de Colonia, en lo que tiene de fatalidad y de posible conjuración: "lo que es arriba es abajo, hijo mío -dice la madre- de quien avanza hacia su fatalidad- no hay presión astrológica que no varíe a voluntad del hombre, por más insignificantes que seamos" (23). Cada capítulo de la novela establece un sistema de correspondencias entre la combinatoria de las cartas y el cuerpo narrativo para expresar, más -- que para determinar, un destino; por tanto, la trama narrativa no es como en la tragedia clásica, la expansión y el cumplimiento de una predicción fatal, sino una "tensión" donde se intenta conjurar la fatalidad. Segundo sueño es así una tragedia que no quiere serlo: lluvia, nieve y lodo expresan el trazado de la fatalidad y la última parte de la novela ("Una -- reiteración: lluvia, nieve, lodo") salva la tragedia por la metamorfosis. Señalemoslo a grosso modo: en la primera parte, bajo el ritmo de la "lluvia", se establece la primera relación deseante --como de seguro la llamará Lezama-- entre el narrador y Günter Brauner; relación rechazada por el narrador para acceder a otro tipo de relación deseante, ahora triangular (narrador-Liza-Karl) y bajo el ritmo de la nieve. "Tiene un postizo halo de redención la nieve -dice el personaje-; falso, pero salvaje" (24). Este es el centro de la novela: el momento en el cual el personaje decide -- asumir su trágico destino. El tercer momento --bajo el ritmo del lodo-- es la imposición de la fatalidad y la conversión del personaje en una figura suicida --a pesar de que el suicidio no se dé. La compleja última parte --sintomáticamente no regida por las figuras del Tarot-- es el intento de superación de la tragedia a través del sueño y la metamorfosis, pues, como diría Zambrano, "la metamorfosis es la forma en que todo lo viviente evita el padecer" (25).

Lezama, Sarduy y Fernández participan —por encima de sus grandes diferencias— de la pasión por ese movimiento de los signos: la analogía —poética: el "demonio de la analogía", como la llamara Mallarmé.

### 3.3. Del discurso metafísico al discurso estético: hacia una semántica del deseo.

Ese espacio estético común que es el movimiento analógico de los signos permite la conjunción de otros rasgos que dibujan el "ser" formal del neobarroco: la conversión retórica de los signos metafísicos (con su consecuencia inmediata: la proliferación significativa) y la indagación estética de ese referente último de esta escritura: el deseo.

Nuestro trabajo pretende "diseñar" ese marco teórico general que sería la escritura neobarroca. El diseño de ese marco se dibujará, pensamos, a través de la lectura de la obra de Sergio Fernández: fundamentalmente de sus novelas maestras, Los peces y Segundo sueño. Este diseño supondrá sin duda la constante presencia —como eco, como respuesta o enigma como límite— de las obras de Lezama y Sarduy. "Leer" la obra de Fernández supondrá ese hecho esencial: revelar las correspondencias con —aquellos otros dos autores, poner en evidencia la "moral de la forma"— de la cual el autor de Oppiano Licario y el de Maitreya también participan.



NOTAS

- 1) Con el modernismo la literatura latinoamericana logra, por primera vez, -más allá de las diferencias individuales de escritores o de obras- una "forma" posible de hacer evidente por el discurso crítico. La crítica ha asimilado esta forma a un "ismo". Nosotros -pensamos que aquí puede hablarse también de "escritura", en el sentido barthesiano.
- 2) Roland Barthes, El grado cero de la escritura, p. 23.
- 3) La noción de "escritura" en Barthes se mueve en un marco de ambigüedad propio de toda definición por "extensión" (sobre la precisión de este término, véase más adelante). La expresión "la elección del área social en el seno de la cual el escritor decide situar la naturaleza de su lenguaje", al ser descontextualizada del texto barthesiano a provocado equívocos. Esa "elección del área social" no se produce -como en la literatura realista- a nivel de los significados, sino a nivel significante: es el compromiso de obras y autores en una misma realidad formal. Barthes lo ha señalado explícitamente: "Aunque procedente del marxismo y del psicoanálisis la teoría de la escritura trata de desplazar, sin romper, su lugar de origen: por una parte rechaza la tentación del significado, es decir, la sordera al lenguaje, al rodeo y al sinnúmero de sus efectos; por la otra se opone al habla en cuanto la escritura no es transferencial y desbarata (...) las trampas del diálogo". - (R. Barthes, El proceso de la escritura, p. 36).

La noción de escritura en Barthes se va "deslizándose" en el interior de ese marco de ambigüedad que señalábamos. De el grado cero, donde fundamentalmente es una "forma" que al escritor se le da a elegir en los límites establecidos por la "presión de la Historia" hasta l'Empire des signes, donde esta noción se asimila, por un lado, al satori" y por otro, a la noción de "estilo" de El grado cero, la noción barthesiana traza su ser. En S/Z esta noción se convierte en un método de análisis. La escritura, como fue pensada en El grado cero, deviene conjunción de rasgos, de códigos, de voces. Así, respecto a Serrazine, de Balzac: "le concours des voix (des codes) devient l'écriture, espace stéréographique où se croisent les cinq codes, les cinq voix: Voix de l'Empirie (les proairétismes), Voix de la Personne (les semes), Voix de la Science (les codes culturels), Voix de la Vérité (les herméneutismes), Voix du Symbole". (R. Barthes, S/Z, p. 28). Concepción ana-

lítica de la escritura que es un desarrollo coherente de la propo-  
sición enunciada en El grado cero, en el sentido de que hay escritura  
cuando, (en este caso, Merimée y Fenelón) "practican un lenguaje —  
cargado de la misma intencionalidad, se refieren a una misma idea —  
de forma y fondo, aceptan un mismo orden de convenciones" (El grado  
cero, p. 22). Quisiéramos retener en estas dos propo-  
siciones barthesianas, la precisión de lo que es escritura a lo largo de nues-  
tro trabajo. Es precisamente el señalamiento de una "misma inten-  
cionalidad", de "una misma idea de forma y fondo", de la revelación  
en Lezama, Sarduy y Fernández, de un "mismo orden de convenciones"—  
lo que revelaría esa "moral de la forma" de las que los tres auto-  
res participan.

Es necesario señalar, aunque sea rápidamente, que la noción de es-  
critura ha sido una noción que se ha enriquecido con los trabajos —  
de otros autores. Phillippe Sollers, por un lado, y Jacques Derrida  
por otro —para sólo señalar dos momentos brillantes— han enrique-  
cido metodológicamente esta noción. En sus estudios sobre Sade, —  
Dante, Lautremont, Mallarmé, etc. Sollers ha utilizado esta noción—  
en un sentido cercano al barthesiano: como la construcción de mode-  
los semiológicos de los rasgos formales que integran los textos de  
estos escritores. (Cf. Logiques y La escritura y la experiencia de  
los límites). La noción de "escritura en Derrida es mucho más com-  
pleja y se basa en la noción de "diferencia" saussureana. (detener-  
nos en la noción derrideana de escritura sería llevar demasiado le-  
jos estas notas Remitimos a los textos claves de este autor: De la-  
Gramatología: L'écriture et la différence; "Semiología y gramatolo-  
gía", en Posiciones).

- 4) De Rodríguez Monegal a Sarduy se puede observar una teoría litera-  
ria que intenta reflexionar sobre la novelística latinoamericana —  
contemporánea, a través de la noción de "neobarroco". Nuestra in-  
tención, como de inmediato trataremos de ver, retoma esta catego-  
ría para intentar precisarla.
- 5) Al final de este trabajo trataremos de ver en qué consiste específi-  
camente ese marco de ambigüedad teórica sobre el barroco y las co-  
rrelaciones de éste marco con lo que denominaremos "neobarroco".  
Las referencias que en este momento hacemos a la teoría sobre el —  
"barroco" intentan sólo señalar cuál va a ser la dirección de nues-  
tro trabajo.

- 6) Roberto González Echeverría, "Memoria de apariencias y ensayo de Cobra", en Varios, Severo Sarduy, P. 63.
- 7) Vease al respecto el fundamental ensayo de Sarduy "El barroco y el neobarroco", en Varios, América latina en su literatura.
- 8) La novedad de nuestro trabajo acaso consistiría, primero, en incluir la obra de Sergio Fernández en el contexto del neobarroco y, segundo, en convertirlo en el centro de nuestro trabajo. Señalemos nuestras razones: La primera la acabamos de expresar: el aporte formal de la obra de Fernández y su parentesco con otros escritores latinoamericanos no ha sido observado por la crítica y es necesario intentar poner los límites a ese silencio. Este hecho origina otra razón: siéndolo su obra la menos estudiada es la que exige una mayor atención crítica; atención que revele lo que en los otros escritores está ya quizás revelado: las proposiciones estéticas que la conforman. Una última razón es de orden metodológico: la necesidad de delimitar un corpus de trabajo, un centro donde penetren todos los ecos pero que no pierda su posición de centro. La selección de tres autores -aparte de ser producto de una realidad observada- también responde a la necesidad de delimitar un corpus de trabajo. Establecido el marco teórico de la escritura neobarroca será posible, quizás observar la cercanía o lejanía de otros textos y autores.
- 9) Cf. G. Lukács, Teoría de la novela; René Guirard, Mentira romántica y verdad novelesca; Mikael Bakhtine, La poétique de Dostoievski.
- 10) Cf. Jean Rousset, Circe y el pavo real.
- 11) Octavio Paz, Los hijos del limo, p. 83: "La poesía es una manifestación de la analogía; las rimas y las aliteraciones, las metáforas y la metonimias, no son sino modos de operación del pensamiento analógico". En un texto a nuestro parecer fundamental ("Metáfora y discurso filosófico", en La metáfora viva), Paul Ricoeur discute la noción aristotélica de analogía con respecto a la tomista. La noción matemática de analogía (a es a B como C es a D) estaría implicada en la noción de justicia distributiva en la Ethique á Nicomaque: "dos -- personas (iguales o desiguales) y dos partes (hombres, riquezas, ventajas y desventajas) y de que entre estos cuatro términos ella establece una igualdad proporcional en la repartición" (p. 403). O, más adelante: "Lo que la vista es el cuerpo, el intelecto es el alma, y lo mismo para otras analogías (Ethique á Nicomaque). La analogía -

sigue siendo aún, formalmente, una igualdad de relaciones entre cuatro términos" (P. 404). La doctrina tomista, más cerca de la noción que nosotros utilizamos, establece sus correspondencias entre lo humano y lo divino: "Todo lo que se dice de común de Dios y de la criatura, se dice en razón de la relación que la criatura mantiene con Dios, su principio y su causa, en quien preexisten excelentemente todas las perfecciones de aquello que existe, y esta suerte de comunidad en las denominaciones ocupa el medio entre el puro equívoco y el puro unívoco; pues en las cosas dichas por analogía, ni se encuentra una noción común, como en el caso del unívoco pero el nombre que se atribuye a muchos significa diversas proporciones, diversas relaciones con algo de..." (Suma teológica, I a, qu. 13, art 5. Citado por Ricoeur, P. 415). La analogía, en Tomás de Aquino, se hace teológica: "... La analogía -señala Guénon- en el sentido tomista de la palabra, que permite remontarse del conocimiento de las criaturas de Dios, no es otra cosa que un modo de expresión simbólica basado en la correspondencia del orden natural con el sobrenatural" (René Guénon, "El verbo y el símbolo", en Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada, p. 11 Baudelaire, Rimbaud o Mallarmé, por un lado, y Joyce, Pound o T. S. Eliot, por otro, han ganado -como Tomás de Aquino para la teología- esta figura para la contemporaneidad poética. Es posible observar -como más adelante veremos respecto a Heidegger y Derrida;- el paso de la analogía teológica (o en forma más general: hermética u ocultista: metafísica), a la analogía poética. En este paso, pensamos, se sitúa la estética del neobarroco.

- 12) María Zambrano, El hombre y lo divino, P. 235
- 13) José Lezama Lima, "María Zambrano", en Fragmentos a su imán, p. 141 Sergio Fernández, "Las meninas", en Revista de la Universidad de México, pp. 16-19
- 14) Sergio Fernández, "Ramón López Velarde. Historia de un corazón promiscuo", en Homenajes, p. 122.
- 15) José Lezama Lima, "Preludio a las Eras imaginarias", en Las eras imaginarias, P. 21
- 16) J. Lezama Lima, en C.I.L. Interrogando a Lezama Lima, p. 42.

- 17) Cf. Ibid, pp. 32 y ss.
- 18) J. Lezama Lima, 'Rapsodia para el mulo', en "La fijeza", Poesía completa, p. 157
- 19) No pretendemos en este breve comentario explicar el complejo sistema poético lezamiano. Sólo queremos señalar -en función del carácter introductorio de estas observaciones- su participación en una poética concebida como analógica.
- 20) Para una comprensión cabal de la concepción de Sarduy sobre la analogía de la escritura ver, sobre todo, su libro Barroco, y sus ensayos. Llamamos la atención sobre "Sur Góngora", en Tel Quel Nro. — 25.
- 21) María Zambrano, El hombre y lo divino, p. 254
- 22) Sergio Fernández, "Hacer sentir" (entrevista) en, Federico Campbell Conversaciones con escritores, p. 61
- 23) Sergio Fernández, Segundo sueño, p. 135
- 24) Ibid., p. 305
- 25) María Zambrano, ob. cit., p. 47

II. LOS PECES: LA METAFORA Y EL DESEO.

... este mar fantasma en que respiran  
-peces del aire altísimo-  
los hombres.

MUERTE SIN FIN  
José Gorostiza

En sucesivas conversaciones con los -  
peces dormidos en su cuerpo avanza --  
riéndose de sus reflejos.

"NOCHE DICHOSA", Poesía completa  
José Lezama Lima.

De esta suerte me olvido de las cosas  
y contemplo los peces donde el arte -  
de amar es un plagio monstruoso y se-  
mejante.

LOS PECES  
Sergio Fernández

Los peces es un cuerpo (textual) pleno de metáforas. Es plenitud es su --  
primera pasión, el espesor donde germina un sentido y una forma literaria-  
del erotismo. Es cierto también lo contrario: Los peces es una metáfora -  
donde el cuerpo (tachado y simbólico) alcanza su plenitud. (1)

Erótica del cuerpo excluido, tachado, ausente, la escritura de Los peces -  
es, ante todo, una erótica de la escritura, una simbólica del erotismo y -  
del deseo, una indagación literaria de lo que en el simbolismo onírico, --  
desde Freud, se trama: la pérdida real y el alcance simbólico del objeto -  
deseado.

Sistema de transgresiones y exclusiones, esta novela poética de Sergio Fernández, expone esa realidad a la cual la carga de significados nos hace sordos: la respiración del lenguaje, el cuerpo que, desde siempre, el lenguaje oculta para mostrar el cuerpo del mundo.

"La poesía -dice Bachelard- tiene una felicidad que le es propia, sea -- cual fuere el drama que descubre" (2). El lenguaje poético, para lograr esa "felicidad que le es propia", no dice sino que muestra, no señala -- una transparencia por donde la mirada atrevaría buscando un referente-situado más allá de él. No. Es un espesor, un cuerpo total y devorador, -- un ansia cosmogónica que intenta borrar el mundo y hacer de su propia -- respiración la respiración del mundo.

Poética de esa "felicidad del lenguaje" (3). Los peces es, primero, una forma literaria del deseo y, segundo, la expresión de esa escritura particular que hemos denominado "neobarroca" y de la vocación hermética que esta escritura supone.

Las observaciones que siguen intentan, primero, ver cómo se elabora el -- "sistema poético" de Los peces y, segundo, cómo este sistema supone el -- uso retórico de todos sus referentes y la noción literaria de "vacío", -- generadora del deseo y de toda vocación hermética; expresión en realidad --el vacío-- de lo que el neobarroco como escritura es. Como diría Lezama:

Ya con el vacío, como un gato  
que nos rodea todo el cuerpo,  
con un silencio lleno de luces.

1. Estructuras lingüísticas y estructuras poéticas.

¿Hacer imprevisible la palabra no es un aprendizaje de la libertad?  
¿Que hechizo tiene para la imaginación poética el evadirse de las censuras". G. Bachelard, Poética del espacio.

Desde Saussure y, más exactamente, desde Hjelmslev, sabemos que la lengua es un sistema formado por una red de relaciones de oposición y semejanzas entre las unidades dadas. El lenguaje poético supone, sin duda, un uso distinto de la lengua respecto a lo que es su función más inmediata: el uso comunicacional. Hay una lógica del habla que es subvertida en la producción poética. No obstante, esta subversión no es nunca ilógica: estará siempre en los límites impuestos por la lengua. Ya Barthes señalaba que la lengua es el límite del escritor y Wittgenstein que "presentar en el lenguaje algo que 'contradiga a la lógica' es tan imposible como presentar en geometría por sus coordenadas un dibujo que contradiga a las leyes del espacio o dar las coordenadas de un punto que no existe" (4).

Julia Kristeva habla de una transgresión vigilada por la "normatividad" del habla: "Si todo resulta posible en el lenguaje poético, esa infinidad de posibilidades no se deja leer más que con relación a la 'normatividad' establecida por la lógica del habla" (5). Quizás sea posible -yendo más allá de las observaciones de Kristeva- decir que hay una lógica del habla ("ideal", en el sentido chomskyano) que no es sino una de las posibilidades lógicas que el lenguaje ofrece. Esto explicaría el por qué una obra literaria determinada, siendo "transgresiva" de las normas en su momento, pueda servir después -siendo un "clásico"- de modelo lingüístico. (6)



El sistema lingüístico (7) y los sistemas poéticos tendrían, sin duda, - funciones diferentes: mientras en el primero la estructura (lingüística) es utilizada para transmitir contenidos (cognoscitivos, afectivos, etc.), en los segundos esos contenidos son utilizados para comunicar -- una estructura. Por otra parte, mientras en el primero un sistema de "propiedad colectiva" se actualiza en cada acto de habla, en los segundos un sistema de creación individual se colectiviza sólo en ese lugar "ficticio" que es el lector. Entre el sistema colectivo de la lengua y el individual de la obra no sitúa la creatividad del lector y la necesidad de la crítica. Puente que salva el abismo entre los dos linderos -- entre los dos sistemas-- la crítica, al hacer colectivos los mecanismos estructurales y la <sup>S & P</sup>sesibilidad <sup>revelada</sup> por un sistema poético dado -- por un texto-- gana en la figura del lector su propio personaje.

Los peces es, en el contexto de la novelística latinoamericana, una de las novelas que más lejos ha llevado la subversión al sistema lingüístico y la originalidad en su cristalización como sistema poético(8). La poesía como "alquimia del verbo", pensada por Rimbaud, adquiere en Los peces su verdad. En esta novela la "libertad" poética es llevada a -- sus últimas consecuencias. "El objetivo de la poesía --ha señalado Paul Ricoeur-- es más bien, parece, establecer una nueva pertinencia por medio de una mutación de la lengua" (9). Las líneas que siguen intentan señalar la "pertinencia" que funda como sistema "Los peces, la lógica -- que --a partir de la radical subversión del sistema lingüístico-- establece.

La expresión de Lezama "la poesía es un caracol nocturno en un rectángulo de agua" revela --aparte de una parodia sobre la "definición" la di--

rección de una poética que es también la de Los peces: la poesía es, sobre todo, una sorpresa del lenguaje, la acción predicativa que, apoyada en una "normalidad" sintáctica, deviene acción poética por un imprevisible nexo - semántico. Es necesario subrayar que ese "nexo semántico" se hace imprevisible desde la perspectiva de la "Lógica del habla" pues Los peces, por ejemplo, en tanto "sistema poético" supondrá una "lógica de lo imprevisto", o, más exactamente - y parafraseando a Chomsky - una creatividad gobernada - por un conjunto finito de reglas.

Es posible afirmar que en Los peces las transgresiones respecto a la lógica del habla son puramente semánticas (10) y que éstas se sitúan en tres - instancias fundamentales: a) la palabra (11); b) la frase; y c) el discurso.

a) La palabra.- Los signos constitutivos de la lengua tienen un sentido general (abstracto) y es el acto de enunciación el que los particulariza, les otorga concreción al encarnarlos a una experiencia concreta. Benveniste ha señalado la manera en que cada locutor se apodera de la lengua y la hace suya en cada acto de enunciación. Esta propiedad es posible, pensamos, por la facultad del locutor de usar en forma concreta lo que es un sistema de signos abstracto. Cada locutor materializa lo que es un sistema - puramente diferencial (12). El "sistema poético" que Los peces instaaura - puede decirse que se sitúa antes de esta "materialización" que todo acto de comunicación exigiría. Las palabras en la novela (sustantivos, adjetivos, verbos...) se mantienen en una amplia zona de ambigüedad pues, primero, la novela provoca, como veremos, una exclusión de los referentes y, segundo, - el yo (narrativo) es un centro de enunciación en continua metamorfosis. (13).

b) La frase.- Puede decirse que Los peces es una "poética de la frase", pues es aquí, en la frase, donde la "sorpresa" semántica tiene su centro. La estructura canónica:

SN + SV (V + SN)

mantiene su vigencia sintáctica como soporte de la predicación de nexosemántico inesperado. Adverbios, adjetivos y pronombres, y elementos relacionados (preposiciones y conjunciones) por un lado; los verbos, -- por otro, permiten la introducción de elementos semánticos inesperados (14). Es necesario agregar que la "selección" de la predicación "inesperada" no es arbitraria y que es posible reducirla a los siguientes -- campos paradigmáticos: 1) elementos proporcionados por la primera parte (temporales: "tarde calurosa"; especiales: determinados lugares de Italia, etc); 2) Campo cultural abarcado por esos elementos; 3) Simbólica de algunos elementos ("pez", "mar", etc). y 4) Teoría de la escritura. Así, en los siguientes ejemplos (tomados todos de la primera página de la segunda parte):

- a) Gabriel opina que tenga paciencia, sobre todo cuando se trata de un sacerdote cuyo original, por la premura, se vuelve completamente indispensable.
- b)... y el sol que al desaparecer descarga la biografía de algunos santos'...
- c) Hay que tomar las cosas antes de que sucedan, pero esto no me parece conveniente porque a las seis de la tarde y desde la cumbre del Monte Palatino, no mantenemos un orden unitario, de los que están llamados a firmar una carta<sup>2</sup> la crónica en que se asientan juicios que abren y desmenuzan esta nueva contienda que relato (15).

Hemos subrayado los elementos gramaticales que abren una expectativa semántica e introducen elementos que están fuera de estas expectativas. No obstante, todos los elementos introducidos se sitúan en el interior de las campos paradigmáticos señalados más arriba. Es imposible decir que Los peces elabora una infinita "sorpresa" sintagmática regida por unas series paradigmáticas previamente establecidas.

La reorganización semántica del lenguaje que supone la "sorpresa" predicativa en Los peces rompe la dirección referencial que toda lógica del habla tendría como función inmediata, orientando el sistema creado hacia otras funciones (que, con Jakobson, pueden denominarse poéticas). La novela propone lo que podría llamarse, con Bachelard, un "éxtasis de la novedad" que convoca, para el lenguaje, la riqueza de otras propiedades. El sistema poético de Lezama Lima, que explica y caracteriza en profundidad los elementos de esta escritura que hemos llamado "neobarroca", ve en la "sorpresa" semántica uno de los mecanismos de elaboración poética. Citemos en extenso un texto esclarecedor:

Si decimos (...) el cangrejo usa lazo azul y lo guarda en la maleta, lo primero, lo más difícil es, pudiéramos decir, subir a esa frase, trepar al momentáneo y candoroso asombro — que nos produce. Si el fulminante del asombro restalla y lejos de ser rechazados en nuestro afán de cabalgar esa frase, la podemos mantener cubierta con la presión de nuestras rodillas, comienza entonces a trascender, a evaporar otra consecuencia o duración del tiempo del poema. El asombro, primero, de poder ascender a otra región. Después, de mantenernos en esa región, donde vamos ya de asombro en asombro. (16)

Este texto de Lezama podría ser referido a toda la novela de Fernández; poética de la frase, Los peces es, para el lector, una trayectoria de asombros.

c) El discurso.- Hay en el discurso de Los peces una coherencia sintáctica que contrasta con una invertibración semántica (que establece, paralelamente, una invertibración narrativa): la mayoría de las frases en la novela se inician con elementos relacionales (preposiciones, conjunciones, adverbios, etc.) que vinculan la frase con supuestos antecedentes semánticos que no han sido dados por el discurso. Esta "invertibración" semántica, pensamos, guarda relación con la dirección poética de la novela: -- una "acumulación de asombros" que no está determinada por la "linealidad del significante", propia de una lógica del habla. Podría decirse que la poética de Los peces participa de esa intensidad poética que la sensibilidad de Bachelard encuentra en la poesía: una acumulación incesante de instantes poéticos.

Palabra, frase, discurso; las instancias del lenguaje donde Los peces, para fundarse como sistema poético, hace su transgresión. Esta "fundación" supone una serie de nuevas relaciones que funcionarían como centros fundamentales de esta poética; a saber:

- 1) Exclusión del referente.
- 2) Otra concepción de tiempo y espacio.
- 3) Establecimiento de otros tipos de casualidades.
- 4) Sustitución de los elementos de la enunciación propios de la lógica del habla (Lengia-yo-Referente) por otro tipo de relación.

Antes de considerar la "exclusión del referente", que como sistema, provoca la novela, señalemos un último aspecto que los sistemas poéticos suponen y que la novela de Fernández desarrolla.

Concebido el texto artístico como un sistema (poético) dentro de otro sistema (lingüístico), es necesario agregar que ese sistema de invención individual supone -por la novedad de su estructura- la necesidad de mostrar ante el lector los elementos de su poética, los mecanismos a través de los cuales el lector "leería" ese nuevo sistema. Quizás aquí pueda encontrarse una explicación teórica de lo que es una obsesión de todo texto artístico -hecho consciente por la modernidad-: la reflexión sobre sí misma.

La "conciencia de sí" del texto artístico dentro de la escritura neobarroca expondría las claves de su lectura y una parodia del sistema poético mismo. En los peces esta conciencia aflora revelando ante el lector la escritura/lectura de su poética:

Decido entonces un itinerario tan novedoso que, de aplicarlo, los españoles al viajar dejarían que las zetas salieran de -- otra manera entre los dientes. Busco las ordenadas, los ángulos radiantes, logaritmos de clase; frutos cuyas cápsulas no hayan sido violadas por los poetas en las metáforas. Todo esto da lugar a un acercamiento, a la conversación que explica por qué el ciclo entre los Foros cambia los vendedores de baratijas por la tarde. (pp. 56-7).

He allí la indagación poética de Los peces, los mecanismos de esa indagación expuestos ante el lector para que él los haga suyos en la lectura, y la parodia de esos mecanismos. Acto profundamente literario que evita -- la caída de ese hecho literario (la conciencia de sí) en lo teatral.

La "conciencia" de Los peces como sistema poético va más allá de la exposición ante el lector de las formas de su producción: revela también el acto de libertad que supone crear un sistema poético que exija no el con-

sumo sino la participación creadora del lector en una sociedad -la nuestra- formadora de hombres no para la creación, sino para el consumo: - "... pero, -se dice en un momento de la novela- ¿quién opina que se ha hundido la bolsa?, ¿quién que las hordas de ángeles se vendieron por dólares?. Lo cierto es que todo el que siente sabe que hay otras cosas, - que a mansalva existe, sobre el papel, la libertad." (P. 170).

### 1.1. La metamorfosis literaria del referente.

La escritura neobarroca logra, en lo que hemos llamado la "exclusión del del referente", uno de los procedimientos literarios que la caracteriza. En Sarduy, la sustitución de referentes "normales" por referentes pictóricos, por ejemplo, provoca la exclusión. En Gestos, como el mismo autor lo ha señalado, la "descripción" de la realidad es sustituida por la de un Soto o un Vasarely; en Cobra las referencias plásticas a Velázquez, Rembrandt, Bacon, etc., son innumerables de este sentido. El personaje mismo "Cobra" obedece a un juego anagramático -profundamente literario- antes que a un posible producto de un "reflejo" de la realidad.

En Los peces la "Exclusión del referente" presenta unas características singulares: su metamorfosis literaria y su conversión en "sentido" en lo que es uno de los aportes formales más importantes de la novela. (17)

La breve primera parte de la novela tiene como finalidad presentar una "historia" (que tendría un referente verosímil en la realidad) que a su vez funcionaría como el único referente del cuerpo de la novela, iniciada con el verso-epigrafo de Sor Juana ("En peces transformó, simples amantes"): en realidad -esta segunda parte- es una expansión de las posibilidades poéticas del verso de la monja apoyada en los elementos proporcionados en la parte inicial. En el mismo sentido en que en Cobra, por --

ejemplo, un cuadro de Velázquez sirve de "referente" para la descripción de Pup, en Los peces la historia "contada" es el único soporte "referencial" para el juego de las metamorfosis poéticas que el verso de Sor Juana presenta casi como una ecuación y que en la novela de Fernández es una irrupción de hallazgos. La contradicción manifiesta en el comienzo y final de esta primera parte ("Si he de ser sincero, la historia que se narra páginas adentro es la siguiente... Pero, de ser sincero, añado que la historia que se narra paginas adentro no es, no la que acabo de sintetizar.") revelan ante el lector la lógica poética de la novela que intentamos precisar: "páginas adentro" la "historia" de la primera parte está presente no para ser de nuevo contada sino, como lo señalamos, para servir de único referente a las metamorfosis literarias que allí, sin descanso, se producen.

El cuerpo de la novela, que es de alguna manera el cuerpo de la mujer — que narra y que se expone al exponer sus signos, es en realidad ese monstruosillo que Lezama reconocía en la poesía: "... y yo, a pesar de mi monstruosidad y mi belleza —dice la narradora de los peces—logró recrearme en las distintas partes de mi cuerpo, que, sofocadas, son realidades que estallan en el mundo" (p. 36).

“A la concepción no referencial del discurso poético —señala Ricoeur— oponemos la idea de que la suspensión de la referencia lateral es la condición para que sea liberado un poder de referencia de segundo grado, que es propiamente la referencia literaria (18). La "exclusión del referente", en Los peces no supone la eliminación definitiva de ese referente; como en la censura que el psicoanálisis revela, el elemento excluido no hace sino establecer otros parámetros de existencia a través de los nuevos y complejos caminos de lo simbólico. A condición de desarrollar esto más



adelante, observemos que, en Los peces, al tomar el cuerpo de la novela como referente a la "historia" de la primera parte y no a una realidad extratextual, "reflejada", ese referente (por ser puramente textual) se convierte en sentido.

Los referentes proporcionados por la historia de la primera parte son — los siguientes:

- 1) Elementos caracterizadores: -"Calor absoluto"
  - "Traje negro de alpaca"
  - Ironía sobre la historia que se narra:-  
"Mientras el tiempo, tal como acostumbra, pasa".
- 2) Acción: a) comienzo del asedio; b) asedio; c) deseo/rechazo; d) separación/enamoramiento (permanencia del deseo).
- 3) Personajes: a) Viajera, Antonio, Gabriel; b) Negro americano, recambrera, muchacho; c) Clara.
- 4) Tiempo: "una tarde de verano".

5) Espacios:

	Específicos	Generales
<u>Presentes</u> (Al acto de enunciación)	a) Nave Santa María b) Foros Imperiales c) Cima Monte Palatino d) Gran avenida de los foros imperiales.	Roma
<u>Referenciales</u> (Al acto de enunciación)	Hotel	Pestum Ostia.

Es evidente que la novela de Fernández subvierte el molde de lo que se entiende normalmente por "novela". Hemos hablado de "sistema poético" o de "novela poética", refiriéndonos a Los peces. La lectura crítica que aquí se intenta irá, pensamos, proporcionando los elementos que — justificarían el agregado de "poético" a un texto que se nutre, desde los parámetros de la novela, de la sensibilidad y de los procedimientos de la poesía.

a) Caracterización novelística y caracterización poética.

Lejos de una caracterización de personajes y situaciones, el cuerpo de la novela se apoya, por el contrario, en un vacío de caracteres o de elementos caracterizadores de lo cual hay, además, una conciencia: "Escribo apenas, con dificultad, diciendo que estos pasajes no son obligatorios: digo mentiras y redacto una cláusula ambigua ya que nadie sabe si mi atavío es una túnica o láminas abiertas a la suerte" (p. 56).

Esa ausencia es sustituida por lo que es un procedimiento profundamente poético: el establecimiento de una serie de "marcas", cuya reiteración se convierte en uno de los mecanismos de producción de imágenes en la novela: el "calor" y el "traje de alpaca" como elementos caracterizadores, por un lado; y "Clara y los gatos", por otro, sirven de base a — esa reiteración productora de imágenes. El calor de Roma es una metáfora del calor del cuerpo (de la deseada y del deseante). El traje de alpaca es quizás la única concreción de un personaje que no es tal sino un centro de deseos y una ausencia hacia donde el deseo corre. "Clara y sus gatos" es en realidad uno de los grandes centros referencia-

que el sistema poético de Los peces convierte en productores de imágenes. Los gatos, esos "fantasmas elásticos de Baudelaire", como los llamara Lezama, cargados como son culturalmente por un espesor simbólico, responden a la dirección poética de la novela. La metamorfosis a través de la imagen: "...y los gatos de Clara-se expresa en la novela-se enardecen, maúllan, se aproximan, se rasgan y luego, fatigados, se convierten en fuego" (p. 80).

b) Elementos caracterizadores y escritura.

La "conciencia de sí" del texto poético es presentada también a través de reiteraciones de marcas". Las nociones de "copia/original", "borradores" "esquema", etc., se reiteran a lo largo del texto como una presencia de la "producción literaria", de la conciencia de esa producción. La referencialidad, por otra parte, al lograr su conversión en sentido -al tener, el cuerpo de la novela, como referente los elaborados por el propio texto y no elementos extratextuales- hace también que la "conciencia de sí" de la escritura se revele: todo acontece en Roma pero en realidad - - acontece todo sobre el papel. Roma y su lujuria, los Foros y el lenguaje de sus ruinas los peces y el mar simbólicos, los personajes centros u objetos del deseo, son todas existencias sólo de la novela y no de la realidad extratextual. Nunca como ahora en la literatura latinoamericana se había atendido tan profundamente al requerimiento de Vicente Huidobro:

Por qué cantáis la rosa, ¡oh, Poetas!  
hacedla florecer en el poema;

Si hay un centro de producción del relato donde todo se organice -relaciones especiales, temporales, etc.,-ese lugar, más que Roma o Pestum y Os-

tía, es fundamentalmente el "papel", donde la poética de Los peces florece. En el siguiente texto se puede observar claramente el juego que se establece entre una realidad que en condiciones usuales tendría puramente una referencia extratextual y que aquí es convertida -en la enunciación narrativa-, en referencia textual (sentido):

por eso aquí, en las ruinas; aquí, entre los diptongos; aquí, en este cementerio de épocas, de adiciones, me entregaré a Antonio sin decoro posible para que el sacrilegio, que es su mayor recurso, brinque en mi descripción (pp. 84-5; los subrayados son - - nuestros).

Los tres "aquí" ("Indicadores" que, según Benveniste, tienen como función unir el enunciado al proceso de enunciación) establecen el juego referencia/sentido que venimos señalando: el primero, remite a una realidad extralingüística (las ruinas de los Foros Imperiales, en Roma); el segundo sitúa la enunciación (ya establecida en la frase anterior, "en las ruinas") en la escritura (las ruinas en realidad están en la escritura); y en tercero remite a una referencialidad más general ("este cementerio de épocas") cuyo sentido concreto se establece simultáneamente por los dos "aquí" anteriores; el "cementerio de épocas" son las ruinas y es la escritura. El texto otorga como simultáneos los sentidos de las ruinas y la escritura donde se producirá la entrega y el sacrilegio. ¿Y es que acaso, la escritura no es eso, un cementerio de épocas, donde cada sistema poético se convierte en una cámara de ecos?

## 1.2 Una poética del sueño.

El sistema poético que en Los peces cristaliza emparenta su lógica con -

aquella que Freud descubrió en los sueños: en ambos la densidad del deseo (con su ser bifronte de vacío y plenitud) es el lugar donde espacio, tiempo y causalidad alcanzan una nueva realidad -una nueva lógica. "¿Qué se hacen en el sueño el tiempo, el espacio, el principio de causalidad?", se pregunta, en Los vasos comunicantes, Breton, quién trató de indagar a través de la poesía las posibilidades lógicas de estos elementos descubiertas en el sueño por Freud. No es gratuito que Los peces tenga del surrealismo la embriaguez de las imágenes: como en la poesía de aquellos genios de lo imprevisible poético, en Los peces el horizonte que a la modernidad abre el discurso psicoanalítico es sembrado de estallidos, de hallazgos, de ese exceso sin tregua que es, en sus páginas, lo poético.

En el mismo sentido en que, en el sueño, -a través de una complejidad retórica cuyos procedimientos básicos serían la condensación y el desplazamiento- se produce la escenificación del deseo, la satisfacción simbólica de un deseo reprimido en la realidad; así, en el cuerpo de la novela - a través de la metáfora y la metonimia como procedimientos básicos- el deseo encuentra su objeto en forma incesante superando el rechazo que, en la primera parte, deseada y deseante sufren y expresan. Si en el sueño - las palabras revelan la realidad del deseo, en Los peces -podríamos decir, parafraseando a Bachelard- las palabras sueñan ese deseo: podría decirse que el cuerpo de Los peces es un cuerpo onírico mientras que la primera parte es el cuerpo de la vigilia. ¿Y es que acaso la vigilia de los hombres no es sino, como en Los peces, el gran prólogo, el pozo de censuras y prohibiciones, el infierno anterior al horizonte en llamas del deseo?. El cuerpo de la novela es eso: un texto donde una nueva lógica y una trama retórica convocan, en la ausencia del objeto, la escenificación del deseo.

Derrida ha observado en el signo una "presencia diferida", una ausencia del mundo:

El signo, se dice, se coloca en lugar de la cosa misma, de la cosa presente (...). El signo representa al presente en su ausencia. Se coloca en su lugar. Cuando nosotros no podemos coger o — mostrar la cosa, digamos el presente, el ser — presente, cuando el presente no se presenta, sig nificamos, pasamos por el desvío del signo. Tomamos o damos un signo. El signo sería, pues, — la presencia diferida. (19)

Es revelador que esa teoría del deseo que es el psicoanálisis encuentre en el lenguaje el lugar de sus indagaciones. Si, como dice Lacan, "el inconsciente está estructurado como un lenguaje", lo está en tanto que el inconsciente y el lenguaje son los lugares de la "presencia diferida" el lugar del deseo. El cuerpo de Los peces es un cuerpo de lenguaje en tanto cuerpo del deseo. Presencia sí, pero presencia diferida: los encuentros de los deseantes se dan sin cesar pero sólo allí, en el lenguaje, donde todo encuentro ("real") es imposible (donde el referente no es una presencia real sino diferida): en realidad desde el autobus que se aleja se ve cada vez más distante el hombre con el traje de alpaca;— en realidad uno de los dos no acudirá a la cita; en realidad el deseo — florece porque el encuentro ("real") es imposible y es posible e ince— sante en ese territorio del objeto diferido que es el lenguaje.

Tiempo, espacio y causalidad organizan, en el cuerpo de la novela una — nueva lógica:

a) Tiempo y espacio. La primera parte, como podrá observarse en el esquema anterior, remite a unos referentes espaciales y temporales concretos, una tarde calurosa y Roma; el verano y el trayecto que va de Santa María la Antigua hasta el Monte Palatino, pasando por los Foros Imperiales; un tiempo de ocios (vacaciones) y unos espacios (Ostia o Pestum; Los Foros o el hotel) donde el encuentro alcanza su tensión entre la fugacidad que encarna y la perennidad a la cual en un momento aspira.

Inútil que la convide a Pestum unos días, quizás con el objeto de plasmar, de manera más firme, - el encuentro; de darle, a lo ocurrido -ya que no un pasado- si un futuro sobre el cual apoyarse - Inútil porque ella piensa que Ostia está más cerca, y que tampoco irán. (p. 12)

Si en la primera parte los espacios responden a un verosímil referencial en la segunda, a lo que en la misma novela se denomina "una geografía - de los sentidos".

Podría decirse que la primera parte funciona respecto al cuerpo de la novela, lo que el boceto respecto a la obra terminada del pintor: la distribución sobre la tela de lo que sería el soporte y el límite de la imaginación encarnada en línea y color. La primera parte de Los peces es pensada como un esquema: soporte y límite; previsible geografía que encarnará en la geografía imprevisible de lo poético. "El Monte Palatino es un esquema -dice la narradora- algo preliminar, y en todo caso una colocación irónica, morbosa, donde Antonio me besa" (p. 105). Las relaciones espaciales de la primera parte son el boceto para la especialidad poética de la segunda donde Roma, Pestum y Ostia, por un lado; y los Foros y el hotel, por otro, no establecen otro nexo que el otorgado por el

papel - se salta de Roma a Pestum o a Ostia, como lo haría la mirada sobre los lugares distribuidos simultáneamente en un mapa; y por la enunciación poética. Benveniste ha mostrado claramente cómo es la enunciación -el yo- quien establece las coordenadas espaciales y temporales y que este "establecimiento" se produce cada "instancia de discurso" (20). Si por un lado, "yo no puede ser identificado sino por la instancia de discurso que lo contenga" (21), por otro, "aquí y ahora delimitan la instancia espacial y temporal coextensiva y contemporánea de la presente instancia de discurso que contiene yo" (22). En los peces, la "invertibración" semántica y narrativa hace posible que cada "instancia de discurso", que cada relación -predicativa- tenga la libertad de establecer (o de no hacerlo) un nexo causal con la totalidad del discurso. Este campo de libertad permite a su vez que cada enunciación pueda establecer unos nuevos parámetros espaciales o temporales. El "yo" de la narradora en el cuerpo de la novela puede así, teniendo como marco la primera parte, hablar desde cualquier hora de esa tarde calurosa en Roma (sin atenerse a una causalidad narrativa), o desde cualquier lugar establecido por el esquema espacial de la primera parte: Roma, Pestum u Ostia; los Foros o el hotel. Los peces tiene así una especialidad pictórica: los espacios son simultáneos y sin embargo diferenciados. Es necesario agregar, no obstante, que esa espacialidad, posible de asimilar a lo pictórico, estaría más cerca del espacio cubista - que de cualquier otro: un espacio donde la distancia y los nexos (absolutamente pictóricos; absolutamente poéticos) están determinados más por la materialidad de la tela o el papel, que por una convención de perspectiva o de referencialidad.

La simultaneidad, es claro, no implica indiferenciación: Roma, Pestum y Ostia encarnan en la novela diferentes sentidos.



En la primera parte, si Roma es el lugar del asedio, Pestum es una referencia para la perennidad del encuentro y Ostia para el aplazamiento. Triángulo espacial: geografía del deseo. El asedio, entre la tensión del encuentro y el aplazamiento es quizás el mejor boceto del deseo. En el cuerpo de la novela, la delirante acumulación de encuentros y desencuentros — tiene como telón de fondo y como límite ese boceto.

Ostia es el mar —en su presencia "literal" y simbólica. Ostia es el olor<sup>2</sup> de agua salada y el cuerpo hecho de metamorfosis y profundidad. Es una — presencia simbólica, pero en estado potencial, no revelada: Ostia es, en — una palabra, la presencia del mar: "El olor de agua salada está en Ostia, — armándose, engranándose, mientras existen algunas otras cosas manifiestas" (p. 165). Insistamos: no es Ostia en el cuerpo de la novela una expresión o una revelación simbólica; es una presencia, una densidad que sostiene — una de las formas del deseo: aquella que aplaza el objeto deseado para que el deseo, incesante, persista.

Pestum no es sólo presencia sino también revelación simbólica: al mar, más que presencia y densidad es, como el cuerpo de los peces, una superficie — de reflejos, un testigo y un espejo de la consumación del deseo: "...me — convida a ir a Pestum donde el mar nos refleja desnudos cuando solos o uni — dos tengamos reacciones deleitosas enfrente del espejo" (p. 44). En Ostia el mar es "literal" (su "presencia", su "olor a agua salada") y literario: "toman en Ostia el barco que se va por el mapa hacia lugares donde el vien — to se lleva cualquier promesa que no sea de papel" (p. 132). En Pestum es estético ("...veo el predominio en Pestum el vitral del océano en los tem — plos..."), y simbólico ("...en cuyos templos las columnas son líneas que — penetran al agua"). Ostia es la presencia del mar; Pestum su expresión — simbólica. Ostia su potencialidad de metamorfosis; Pestum la metamorfosis

expresada estéticamente. Podríamos decir que Ostia es, en la novela, femenina y Pestum, por su sentido fálico, masculino. Recordemos el "telón de fondo": Ostia es el aplazamiento del objeto deseado y Pestum la plasmación de ese deseo, el encuentro simbólico con el objeto. Vitral y falo, Pestum es el lugar para la culminación simbólica del asedio:

... no puedo, por estas razones, dejar de acostarme con él aquí en Pestum, donde me tiendo sobre la arena y - - blandamente siento que Antonio me regala, tomándola -de sí- una excesiva pieza de leche y de metal (pp. 39-40)

Roma es, entre Ostia y Pestum, la expresión andrógina del deseo. Como el deseo, como la novela toda, Roma es un exceso: "Pero estamos en Roma y el lugar rebasa los polos de la vida" (p. 97), se dice en la novela. - Exceso y síntesis, Roma es la metáfora del mar, del amor y de la muerte. Ciudad Andrógina -metáfora espacial de la androginia de quien narra-, Roma reúne en sí los contrarios: el mar y las columnas fálicas, las raíces del mal y de la salvación, el amor y el rencor, las ruinas y el esplendor y el esplendor de las ruinas. Roma reúne todas las formas del deseo: asedio y rechazo, prohibición y búsqueda del objeto prohibido, Iglesia - y Orgía: "...la ciudad es una cita que orienta la mirada por todos los espejos de una situación límite" (p. 138).

Santa María la Antigua, el camino de los Foros y el Monte Palatino serían la expresión en sinécdoque de lo que es Roma en un sentido general. Son, como se dirá posteriormente en Segundo sueño respecto a los espacios de esta otra novela, una geografía traducida al deseo. Lugares donde el deseante es rechazado y la deseada -deseando- rechaza. Espacios, - en el cuerpo de la novela, para la acumulación de encuentros y desencuen

tros, para la fugacidad del amor y la preñidad del deseo. Extensión en fin de la deseada) deseante: en el mismo sentido en que el calor del cuerpo se identifica con el calor de Roma haciendo, por momentos, de un cuerpo la extensión del otro, así, las ruinas de los Foros no son sino las ruinas de los amantes; "...pues estando en los Foros, Antonio y yo no somos sino ruinas" (p. 104). Es necesario agregar que el hotel se sitúa, respecto a los Foros, en el mismo sentido en que Ostia y Pestum respecto a Roma: espacio referencial del eje de enunciación, el hotel es el lugar de la consumación del deseo (en el triángulo del negro con la recamarera y el muchacho del elevador) y el de su aplazamiento para la conversión estética: Gabriel, más que amante (se le menciona como tal pero jamás es "poseído" por el deseo) es el que fija en notas y retratos las metamorfosis y el misterio del deseo:

...Gabriel detrás de mí, junta sus pinceles y los moja en el mar pues mi retrato debe percibirse en el momento de torcer su camino y llegar al lugar en que, hasta desvanecerse, se marcan mis orillas (p. 18).

Esas correspondencias, esa simultaneidad y diferenciación de espacios se corresponde con la lógica de la causalidad que propone como sistema Los peces.

b) Causalidad. La poesía "Alquimia del verbo", adquiere en Los peces su verdad: alquimia del referente y del sentido podría decirse extendiendo la frase. "Todo llega sin una sucesión -se dice en la novela- porque las ondas no se reproducen, ni existe el resultado de la campana sobre el eco" (p. 127). Parafreaseado una frase de Borges, podríamos decir que-

es el asombro y no la verdad o la verosimilitud la primera búsqueda de Los peces. La invertibración semántica y narrativa del cuerpo de la novela hace que otra causalidad de la "normal" rija la novela: aquella -- que supone una acumulación de hallazgos poéticos. La "campana" y el -- "eco" son, en Los peces, simultáneos o distintos, no causales.

Ralph Freedmann, en La novela lírica, ha llamado la atención sobre una -- novelística contemporánea que enfrenta la tarea de reconciliar la suce-- sión en el tiempo y las secuencias de causa y efecto con la acción ins-- tantánea de la lírica. Esta novelística organizaría sus materiales no -- en términos de sucesión sino de simultaneidad, tal como un cuadro:

Como reconoce Jacques Riviere en el "Roman d'aventure" la narrativa es una irrupción hacia aquello que no -- existe todavía. En la poesía lírica, por el contra-- rio, los sucesos se contienen uno a otro. La conse-- cutividad es simulada por el lenguaje lírico: su -- irrupción lírica hacia una intensidad mayor revela no nuevos hechos, sino la significancia de los ya exis-- tentes. Las acciones se convierten en escenas que -- abarcan reconocimientos (23).

Esta cita, aplicable sin duda a Los peces, llama la atención sobre una -- forma novelística contemporánea --la novela lírica-- de la cual la novela-- de Fernández participa y se aparta. "Las novelas líricas --apunta Freed-- mann-- son hijas del romanticismo". A condición de desarrollar esto más adelante, señalemos que el acentuado lirismo de Los peces no es romántico: si bien es cierto que la sensibilidad que al mundo han dado Nerval o Virginia Woolf atraviesan esta novela, también es cierto, como se trata-- rá de ver, que la "sensibilidad barroca" --"antirromántica"-- de la cual -- participan Sor Juana o Lezama, domina la intención poética de la novela.

Hemos observado cómo la pertinencia semántica de la frase -su principio - de causalidad- es roto en Los peces y sustituido por otra forma -por - - otra "causalidad"- de la predicación, Agreguemos que esta ruptura y esta nueva formalización supone una formalización similar en el nivel narrativo. La frase de Valery "La littérature est, et ne peut pas être autre -- chose qu'une sorte d'extension et d'application de certaines propriétés - du langage", toma su verdad en esta novela: la lógica de la predicación - establece sus correspondencias con la "lógica narrativa": la sorpresa de la frase se corresponde con la sorpresa narrativa. Podría decirse que el cuerpo de la novela es una gran frase con un sujeto y una predicación - - inesperados.

La segunda parte contiene también, a ratos, síntesis de lo que sería la - historia a contar; así por ejemplo, al final: "Llego, por fin a Roma. Veo al sacerdote. El me penetra sin hacer distinciones. Aclaremos que somos una sola dimensión, que nos apoderamos de un lugar común". Sin embargo, - repetimos, la encarnación de la novela no es la extensión y la caracterización de esa historia: es la suspensión -como se suspenden los puntos de un esquema de todas las posibilidades que esa historia presentaría para - ser la historia del deseo y la exploración de las posibilidades poéticas - de esa historia. "Tal vez carezco -dice la narradora- de lo que me perm<sup>u</sup>ite refugiarme en la historia que tengo que relatar" (p.31). La historia - no encarna: es un esquema, un soporte para la reiteración de asombros, de hallazgos poéticos. Como en la poética surrealista, donde el acercamiento de realidades distantes provoca el efecto poético, en Los peces la sorpresa semántica sobre una "causalidad" sintáctica normal, provoca el efecto. Observemos dos ejemplos:

- a) "...pero a Gabriel nada de esto le importa pues el horror de los viajes lo hace ser - ave cuyo plumaje se distribuye entre los clientes que les hacen cosquillas a las - putas. (p. 53)
- b) "...pero todo esto se transmite a través - del telégrafo para llegar al Africa y al - pene inquieto de San Agustín (p. 152)

En el ejemplo "a)", como en los ejemplos señalados más arriba a propósito de la predicación, las proposiciones, pronombres y conjunción causal expresan sintácticamente una causalidad que a nivel semántico no se cumple o se cumple de una manera imprevisible. En el ejemplo "b)" la conjunción introduce por coordinación un complemento inusitado desde el punto semántico, aunque "normal" desde el sintáctico. Esa causalidad - no cumplida o cumplida de manera imprevisible hace que toda linealidad-narrativa quede "cortada" y la novela se convierte en una recreación, un reconocimiento incesante y una exploración de unos elementos narrativos ya dados.

Pero si hay en Los peces una sorpresa de la predicación, también la hay en el sujeto. Ya Julia Kristeva veía en la relación sujeto-predicado - un esquema que se reproduce en el género narrativo:

L'une et l'autre sont sous-tendues par la même position du sujet parlant qui extrapole la relation syntaxique thème-prédicat sur les "grandes unités des discours" pour contruire une logique de narration, ou vice versa (24)

La ruptura de la predicación "normal" y de la causalidad narrativa en Los peces supone, también, una ruptura en el sujeto. Como el sujeto lacaneano -escindido, descentrado, sin lugar- el de Los peces es un centro germinador de signos y, no obstante, vacío. Podría decirse que el sujeto de Los peces respecto al sujeto de la narrativa tradicional guarda la misma correlación que el sujeto lacaneano respecto al cartesiano. En Lacan, el "cogito ergo sum" es transformado -ante la realidad del inconsciente como lenguaje- por "pienso donde no soy, luego soy donde no pienso" (25). En Los peces, como en el psicoanálisis lacaneano, la función simbolizante también se dirige "a transformar al sujeto al que se dirige por el lazo que establece con el que la emite, o sea: - introducir un efecto de significante" (26). En la novelística tradicional se produce un "efecto de significado": allí sujeto y objeto del discurso establecen una correlación verosímil con un cuerpo referencial -- específico. En Los peces se produce un efecto de significante: el campo referencial establecido en la primera parte (una turista en Roma) es producto, en el cuerpo de la novela, de un ritmo de metamorfosis al -- transformarse en el centro emisor del relato. Ese ritmo rompe todo compromiso referencial para adquirirlo, primero, con una simbólica del deseo y, segundo, con el verso-epígrafe que abre la novela. Pez o a veces pájaro, la narradora, centro del deseo, establece en cada acto de enunciación nuevas relaciones de tiempo y espacio, y un movimiento entre la primera y tercera personas narrativas. "Tengo, también, que saber -- quien soy -dice la narradora, revelando una de las indagaciones esenciales de la novela-, quién es Antonio o Gabriel mismo aclarando que todos los enredos son materia animada, de uso diario, bestial" (p. 168). El "soy" o "hablo" de la novelística tradicional (determinado por la especificación de personajes o caracteres) es sustituido, en Los peces, por ¿quién es ese centro de metamorfosis que habla?, pregunta por lo demás, profundamente mallarmeana.

"Para liberar la palabra del sujeto -ha dicho Lacan- lo introducimos en el lenguaje de su deseo" (27). He allí la verdad de Los peces: lo que es, en la primera parte, el sujeto del deseo se transforma, en la segunda, en el lenguaje de ese deseo. Antes de detenernos en las implicaciones de una "semántica del deseo" en Los peces, observemos dos procedimientos textuales generados por ese lenguaje en la novela:

El primero es el que, desde Kristeva, se ha denominado "intertextualidad" (28). La escritura neobarroca es en efecto una cámara de ecos y todo eco es ciertamente un fantasma: una voz desgarrada, desprendida, expulsada; el signo de una ausencia: la del cuerpo; metáfora de una presencia: la del deseo. Si hay un espesor en el eco, lo es el de la oquedad. La escritura neobarroca se piensa en función de ese espesor y esa oquedad: Lezama, Sarduy y Fernández exploran esta caracterización barroca acentuando su especificidad: la cultura se expresa no como dato erudito sino como referencia retórica: la cultura es el primer referente del neobarroco y ese referente es retórico. Así podría entenderse por ejemplo la vasta presencia de culturas en Lezama. Desde esta perspectiva podría valorarse la obra de Sarduy, pensada como una exploración a conciencia de esta verdad. Las vinculaciones de Cobra y Maitreya a las culturas orientales no intentan profundizar en la densidad de aquellas culturas sino utilizar su espesor para provocar el acto barroco --profundamente literario-- de la referencia retórica.

En Los peces la función retórica de la referencia cultural es llevada al extremo: primero, se da más como un indicio que el lector tendría que captar, antes que como referencia cultural clara; segundo, su utilización es momentánea, utilizada como motivo estético de la frase. Po--



dría decirse que Los peces es una cámara de ecos culturales y que éstos penetran el texto casi siempre en forma paródica, en forma anacrónica y de diversas maneras: a) como "memoria" de la ciudad: Roma es en Los peces un motivo estético y su estética y su mitología participan de este motivo: "...incito a los obreros para que en el verano con la estopa — que tengo por cabello incendien la ciudad" (p. 68). b) como cultura católica; Así, por ejemplo: "Después rechazo a Dios porque no es ilustrado y sigo por las calles para llegar, más tarde o más temprano, a la — plaza Colonna donde San Pablo con tal de traicionar la tradición se reparte con Midas el dinero" (pp. 61-2); c) como mitología universal; así por ejemplo: "Pienso en Cástor y Pólux; pregunto si los gemelos van ocurriendo a pares, pero ni el mármol roto, ni el granito, ni siquiera la piedra encajan en estos pensamientos" (p. 50); d) como tradición literaria; así por ejemplo: "Al paso atrapo a los Infantes de Carrión que en el bosque me pegan y luego me confiesan unos antecedentes cuya mitad es limpia y es devota en tanto que la última se acuesta con Mio Cid" (p. — 53); y e) como referencia al propio campo de producción del autor; así por ejemplo, la inesperada frase "Así y todo no se quién es Milesio e ignoro quienes fueron sus hijos" (p. 168) remite a un momento de su — obra ensayística (29).

Anacronismo y parodia caracterizarán esa cámara de ecos que es la escritura neobarroca. Hay en la novela un acercamiento paródico de elementos incoherentes culturalmente (así, por ejemplo: "Básicamente esta gran columna que sostiene a San Lucas arroja anomalías sobre tres automóviles" (p. 67); y lo que es una necesidad de esta escritura (la presencia de la cultura como eco, no como densidad) establece sus correlaciones —

en Los peces con otro tipo de "superficialidad": el de las ruinas sin memoria a que la novela parodia a través de la mención reiterada de ese tipo de ser humano que ve en los monumentos de la cultura el monumento-banal de su ocio y el itinerario cultural de su cansancio: el turista. Los turistas ven a los desearantes -como a los monumentos y ruinas- sin verlos. Sobre esa mirada sin memoria y sin espesor la novela ejerce su parodia. "...los frisos, los capiteles, las estatuas que no tiene memoria..." (p. 32), se dice en la novela revelando aquel eco (de la novela) y esta superficialidad del turista, ciego para los verdaderos resplandores de los monumentos y ruinas.

En el mismo sentido en que la lógica del sueño, al expresar ese referente imposible que es el deseo, se convierte en una negación de las lógicas de la vigilia, así, Los peces, como novela, provoca un movimiento de afirmaciones y negaciones que se desplaza por todas sus instancias textuales: la primera parte afirma un referente, una trama, un narrador, un conjunto de significaciones. La segunda parte, al afirmar una simbólica y una forma poética de novelar niega el conjunto de significaciones que tomaron validez en la primera parte (este movimiento es coherente con el tono paródico que en la novela, a ratos, asoma). Por otro lado, la "poética de la frase" propuesta en la novela hace que la imprevisibilidad semántica de cada frase suponga la propuesta y la inmediata negación de la articulación de un relato. Este movimiento de afirmaciones y negaciones se encuentra, repetimos, en todas las instancias del texto y un análisis crítico centrado en este aspecto podría poner de relieve esta propuesta estética de la novela.

El otro procedimiento textual es el de la metaforización. Podría de-

cirse, que, en la novela, la dialéctica del deseo se resuelve, profundiza y oculta a través de una estrategia de la metáfora. Poética del --sueño, decíamos: la complejidad de la metáfora en Los peces establece sus analogías con aquella producida en la retórica del sueño. "El sueño --dice Lacan-- tiene la estructura de una frase, o más bien, si hemos de atenernos a su letra, de un acertijo, es decir de una escritura. --.. " (30). Una frase, es decir un acertijo es decir una escritura: quizás sea esa la gradación que se produce en Los peces; novela de lenguaje, hermética y poética.

Para Lacan es a través de su retórica que el sueño muestra y oculta lo que lo conforma: el deseo. Es necesario agregar que el deseo en Lacan es metonímico (en tanto la cadena significante es el soporte del deseo al provocar su acción fundamental: el desplazamiento) (30), y por tanto la metáfora estaría penetrada por el desplazamiento metonímico:

La chispa creadora de la metáfora no brota por poner en presencia dos imágenes, es decir dos significantes igualmente actualizados. Brota entre dos significantes de los cuales uno se ha sustituido al otro--tomando su lugar en la cadena significante, mientras, el significante oculto sigue presente por su conexión (metonímica) con el resto de la cadena (32).

En Los peces el deseo se muestra y se oculta a través de una estrategia de la metáfora, cercana a aquella que en las formaciones del inconsciente se escenifica. La complejidad de Los peces respecto a las expectativas de un lector ideal conocedor de la retórica se produce en el hecho de que su metaforización incesante es de segundo grado: sobre una metáfora "normal" se produce otro procedimiento metafórico, éste --

fuera de las expectativas de la retórica establecida. Esa doble densidad retórica es la densidad de la escritura barroca. Hay en Los peces una primera instancia metafórica asumida en un sentido "literal", y apoyada en esta "literalidad" se elabora otra retórica -ésta, imprevisible. Sobre este principio general se producen diversos juegos retóricos:

- 1) Palabras o frases gradualmente descontextualizadas y penetradas por el juego retórico;
- 2) Gradación de una adjetivación normal a otra metafórica imprevisible;
- 3) Adjetivación retórica y rodeo retórico de lo sexual;
- 4) Proyección metonímica sobre una metáfora asumida como "literalidad", o viceversa. Esta última forma es, sin duda, la central en la novela.

En el primer caso la asociación retórica procede como las asociaciones de palabras en los sueños clásicos de la clínica freudiana: una contextualidad dada por una palabra es dejada de lado para establecer, en forma imprevisible, otro juego de asociaciones. En Los peces puede observarse una serie de asociaciones imprevisibles, por ejemplo, con las palabras "barco" y "negro". Con relación a la primera observemos cuatro de sus momentos en la novela:

- a) "¿Quién sino él puede despertar temporalmente el toque donde no existen leyes que lo hayan presio nado para subirse en el barco y partir?" (p. 19)
- b) "...después, cuando navega, me trepo en el bar-- co" (p. 37).
- c) "Chocan los barcos y entre las tablas rotas yo - me pregunto si el capitán, que gusta de los trián gulos, hace el amor conmigo y con Antonio mien-- tras hay el naufragio" (p. 38).
- d) "Después, con el afán de despedirme me trepo en el barco y en la proa contemplo cómo el mar ha - calculado en máquinas precisas la suma de los pe ces (p.48).

En el momento "a)", aparece por primera vez la palabra "barco" en la no vela y su sentido, como puede apreciarse, es el de una "frase hecha": - "subirse al barco y partir" es una forma aceptada por el uso para decir "irse" (esto es: "barco" estaría aquí en el interior de lo que los lin güistas llaman un "sintagma cristalizado"). La originalidad de la nove la consiste, en este caso, en tomar en un sentido literal lo que es pre sentado, en un principio, en un sentido "figurado": a partir de este mo mento -como lo evidencian los ejemplos "b)", "c)" y "d)"- "barco" adqui rirá en la novela el sentido de un espacio presente y generador de imá genes -tales como Santa María, Los Foros o el Monte Palatino.-

Sobre la palabra "negro" -que remite en una primera instancia al negro- americano que en el hotel protagoniza el triángulo amoroso con el ascen sorista y la recamarera- es, a menudo, descontextualizada y utilizada - en los sentidos que tendría esta palabra en el diccionario.

El caso "2)" también es frecuente en Los peces: establecida una adjeti-

vación previsible, se continúa con otras equivalentes (sintácticamente) y que sin embargo están fuera del marco paradigmático de esa adjetivación. Señalemos un ejemplo "Les doy las generales (del negro): es alto, es un ruido confuso, es una multitud que opina al mismo tiempo...." (p. 47). La adjetivación (nominal en este caso) parte de una elección-paradigmática normal ("es alto") para continuar en otras imprevisibles, sólo posibles a través de la metaforización.

El caso "3)", supone dos formas retóricas opuestas (inversas la una a la otra): en la primera, el término sustituido en realidad no existe o está indeterminado. La operación retórica aparece más bien como una exuberancia del lenguaje, como un placer del texto (por ejemplo: "La confusión estalla en plumas de flamenco y picos sueltos y curvados" (pp. 38-9). Quizás en realidad todas las formas retóricas tengan en la novela esta última intención: lo que Barthes ha denominado el placer del texto. En la segunda forma se produce el proceso inverso: el término sustituido hace sentir su presencia en el juego mismo que lo oculta. Así, por ejemplo:

- a) "...el cangrejo con pinzas de cristal" (p. 41)
- b) "Nada por el momento indica el pecado; tampoco, existe la condenación ni la brasa de Antonio, el sacerdote" (p. 68).

El sexo se nombra a través de un rodeo retórico que lo nombra ocultándolo. ¿No son éstas acaso las formas de la sensualidad y del erotismo? — ¿No son, acaso, del deseo las formas?. El lenguaje del deseo es un lenguaje sensual: la manifestación del erotismo.

El cuarto caso es, lo decíamos, el procedimiento retórico más importante en Los peces. Observemos los siguientes casos:

- a) "...tiene los ojos tan neciamente transparentes que yo puedo tomarlos y después de jugar arrojar las canicas lejos de mí" (p. 37).
- b) "Como estoy ya madura me coloco a mi misma en carretones que llevan la cosecha..." (p. 59).
- c) "Camino entonces por la mitad de la naranja, entre-la sociedad secreta de una bebida ácida" (p. 64).
- d) "Pero Roma, cuya boca se curva, bebe el vino que se derrama en gotas para formar la vestidura del obis-po. (p. 73).

El análisis componencial del significado recibido de Greimás y el esquema jakobsoniano de la metáfora y la metonimia ha permitido una revisión- y un desarrollo de la retórica, presentes sobre todo en los trabajos del grupo de Lieja y en autores como René le Garn. Retengamos de estos estu-<sup>di</sup>os la noción de "alteración sémica" (33) para aclarar el complejo meca-nismo retórico de Los peces.

Este mecanismo, lo decíamos, logra su originalidad al desarrollar tres - instancias retóricas donde lo previsible sería desarrollar una: 1) elabo-ración metafórica (o metonímica) previsible; 2) asumir esa instancia re-tórica en su sentido "literal"; y 3) Sobre esa "literalidad" desarrollar otra instancia retórica, ésta imprevisible, completamente original.

En el ejemplo "a)" se da un plano metafórico donde no hay sustitución de un elemento por otro sino "interacción" de los elementos (en el sentido-

de Ricoeur); o presencia metonímica del elemento desplazado en la metáfora (en el sentido lacaneano) (34). El plano metafórico (los ojos son caricaturas pues son transparentes) es tomado en un sentido literal y sobre esta literalidad se establece una contigüidad causal, metonímica, que además se desplaza (por la literalidad de la interacción metafórica previa) de uno a otro elemento (se juega con las caricaturas; y con los ojos pues éstos son caricaturas).

Igual paso de la metáfora a la metonimia se produce en el ejemplo "b)", - pero a través de usos distintos de una misma palabra asumidos como equivalentes (el uso simultáneo de dos significados distintos para un solo -significante). La metáfora lexicalizada ("estar madura", por tener cierta edad) es rota y el sentido literal de "madurez" ("estar, a la sazón". Adjetivo aplicable preferentemente al campo semántico de las frutas) es actualizado en interacción con el sentido primero de la metáfora lexicalizada, en una relación metonímica de causalidad (como a las frutas maduras, a ella, por estar madura, la llevan en carretones de la cosecha).

En el ejemplo "c)" una metáfora (caminar "por la mitad de la naranja", - en vez de caminar por Roma), permite el agregado de sintagmas nominales ("la sociedad secreta" y "una bebida ácida") que remiten metonímicamente (y en forma equivalente, produciendo el fenómeno que la retórica denomina "hipálage") a uno u otro elemento de la interacción metafórica ("Roma" y "naranja"). (35).

En el ejemplo "d)" se da el procedimiento contrario (no una metonimia de una metáfora, sino la creación de una metáfora por medio de una metoni-



nia). A través de una personificación de Roma, se produce una creación metonímica de la metáfora: una relación causal (el vino se derrama al beberlo) produce una metáfora: el vino derramado es en realidad la vestidura del obispo (pues ambos lexemas: "vino" y "vestidura del obispo" - comparten un sema: el color púrpura, que es, al mismo tiempo, expresión en sinécdoque del Vaticano y su crítica por medio del vino, o sea, por medio de la embriaguez de los sentidos).

El sistema retórico de Los peces tiene como polos la metáfora y la metonimia y una continua formación de una a través de la otra, por medio de ese elemento "bisagra" que es la "literalidad" de la primera instancia retórica.

Ser y deseo se corresponden, según Lacan, a la metáfora y la metonimia. "Sería bueno -dice en otro lugar- interrogar a los poetas para saber algo acerca del deseo. En efecto, el poeta es testimonio de una relación profunda del deseo con el lenguaje" (p. 36). En Los peces, como en la retórica del sueño puesta al descubierto por el psicoanálisis, el mecanismo retórico apunta a hacer del lenguaje el cuerpo del deseo, pues, - como diría Lacan: "...el lenguaje no es inmaterial. Es cuerpo sutil, - pero es cuerpo" (37).

## 2. Poética y semántica del deseo.

No es poeta aquel que no haya sentido la tentación de destruir el lenguaje o de crear otro, aquel que no haya experimentado la fascinación de la no -significación y la no menos aterradora de la significación indecible.

Octavio Paz.

Para Lacan el deseo es indestructible pues el objeto perdido ya no puede ser otra cosa que significado, y no recuperado. En el cuerpo de la novela, tratar de significar ese objeto perdido (aquí significado por exclusión de un referente verosímil) hace del lenguaje un cuerpo voluptuoso.

Entre el sacerdote que mira y el autobús que se aleja haciendo imposible la realización del deseo (entre ese estatismo y esa movilidad del final de la primera parte) se ensancha un espacio para la germinación metafórica/metonímica donde el deseo, como en el sueño, alcanzará su lenguaje. - "La adquisición del lenguaje -señala Julia Kristeva- supone la supresión de la cualidad; es la adquisición de una capacidad de simbolización mediante la separación definitiva del objeto y el poder de la referencialidad, la quiebra de éste poder sería el caso más extremo, el último avatar que el lenguaje tendría que librar para desprenderse del objeto. El poder de referencialidad hace que todo lenguaje se transparente y que sea el objeto ausente quien a través de este poder se muestre. La quiebra de la referencialidad -esa tentación a la no-significación de la que habla Paz- hace que el lenguaje se desprenda de este traje de monje que es la referencia y muestre su cuerpo, el cuerpo del deseo.

Agreguemos que todo deseo supone una prohibición que es la distancia del objeto y el centro germinador del deseo. En Los peces la prohibición se expresa -como en toda la escritura neobarroca- a través, primero, de la expulsión de los nombres del sexo y su sustitución por un rodeo retórico; y, segundo, por el paso de la significación a la simbolización fálica (39). Llamar al sexo femenino "cangrejo con pinzas de cristal", o al masculino "excesiva pieza de leche y de metal" responde a ese rodeo retórico, a esa exclusión del nombre -que bastaría compararla con Historia -

del ojo, de Bataille, donde el sexo no es excluido sino nombrado, para -- que resalte esta caracterización. Si la literatura de un Bataille está -- atravesada por una sexualidad, la de un Fernández excluye toda sexuali-- dad y se deja atravesar si, pero por una sensualidad.

La sexualidad es sin duda un acto que es la negación de sí mismo por su carácter efímero. La sensualidad es un lenguaje, el cuerpo textual del erotismo: la negación de la sexualidad como acto y su recuperación como signo, como perennidad. En toda sensualidad, en todo erotismo la sexualidad atisba transformada en otra cosa, metamorfoseada, negada y recuperada. "La simple actividad sexual --señala Bataille-- es diferente del erotismo: la primera se da en la vida animal y sólo la vida humana muestra una actividad que define, tal vez, un aspecto 'diabólico' al cual conviene el hombre de erotismo" (40). Ese aspecto "diabólico", esa sexualidad que metamorfoseada atisba es la que está presente en Los peces.

El simbolismo fálico --que no su significación-- es uno de los signos de esa sensualidad. Así, los monumentos religiosos son monumentos fálicos: "En el cielo encajan las torres de la Trinidad de los Montes por que son en sí mismas una creación" (pp 27-8); en los templos de Pestum "las columnas son líneas que penetran el agua" (donde el agua, como en toda la novela, toma el simbolismo femenino), se establece también una correspondencia metonímica de este simbolismo: "Busco entonces el sitio en que -- los oficiales se tiran al suelo para amarse después y al tocar los sables --empapados, erectos-- me estremezco aunque corra la sangre por los peldaños" (p. 156).

La novela, al plantearse como una escritura del deseo, establece su re--

chazo, su identificación y su parodia con ese sistema de exclusiones y reticencias que es la religión:

La religión se da por la mutua confianza en el sexo. Pero ya es tiempo de pasar una carta debajo de la mesa para hacer una trampa y declaro que soy una nueva religión, tan rápida, que todos los herejes en ocaso pintan de anaranjado los vagones del tren (p. 58)

Si la religión es un sistema de exclusiones que supone una moral, la del bien y el mal, con la toma de partido por la noción de "bien", la novela se piensa, al incluirse paródicamente en los términos morales de la religión, como una profundización del mal. En un momento se expresa esa pregunta esencial de la novela: "¿Pero, dónde se hallan las profundidades del mal que señala la Iglesia?. ¿Dónde abundantemente se derrama el demono?" (p. 45). ), o, en otro lugar:

Por eso se registra un interrogatorio en el que explica por qué regresó Judas el dinero. Lo leemos y después de exaltar la herejía él me saca la lengua y me obliga a levantar las piernas para ver el cangrejo — con pinzas de cristal (41.).

La herejía y la parodia se producen también allí, en la búsqueda de un objeto del deseo (el sacerdote, deseado y deseante), que es necesario — arrebatarse a un sistema de exclusiones (la religión) que lo niega al deseo. Antonio por ello es una "distancia sexual" y una posibilidad del coito "llena de misterios". "Tales actos no me parecen aberrados porque vehemente por años y más años he querido comprometerme así, con un monje cartujo, que son tan silenciosos, o con un religioso que sepa lo efímero del coito para gozarlo más ... (p. 27). Se observa cómo es la prohibi-

ción la que engendra el objeto para el deseo, como es la prohibición del mal y del sexo lo que engendra su belleza: "queremos juventud; queremos monasterios involuntariamente saturados de semen y maldad" (p. 142). Al lenguaje del "bien" se opone el lenguaje del "mal": al de la renuncia, - el del deseo. "...no sé por qué debo ir hasta el confesionario para decirle que lo amo, que necesito acostarme con él..." (p. 16 ). El confesionario, lugar de la explicación, se convierte en lugar del pecado. El confesor, sujeto que puesto a la escucha transforma los lenguajes del deseo en lenguajes de arrepentimientos, se convierte en el lugar donde el deseo encarna en lenguaje.

Es necesario observar que la religión no sólo expulsa el objeto del deseo sino que también transmite sus lenguajes. Lo herético de Los peces se extremó allí, no sólo en la búsqueda del objeto excluido por la religión; sino también en la parodia de esa religión a través de un lenguaje del deseo.

Las observaciones que siguen intentan ver cómo ese lenguaje del deseo, - que en Los peces es expresado, se corresponde con lo que hemos venido de denominando escritura neobarroca.

### 3. De la metáfora a la metafísica: la escritura analógica.

Lo metafórico sólo existe en el interior de lo metafísico.

Heidegger.

Si redacté muchas veces Los peces fue porque no podía contener una catarata de metáforas que se desparramaban. Me llevó especial empeño encontrar un punto de apoyo, por decirlo así, donde esas metáforas tuvieran una coacción y no se volatizaran.

Sergio Fernández.

La frase de Heidegger, "lo metafórico sólo existe en el interior de lo metafísico", revela una de las analogías esenciales en que occidente esconde y expresa su ser cultural, la razón metafísica que, según Derrida, lo constituye (41).

La transposición del sentido propio al sentido figurado sería la expresión lingüística o retórica de lo que es la transposición de la metafísica en la cual, según Heidegger y Derrida, todo lenguaje y toda retórica quedarían anglobados: de lo sensible a lo no sensible, de lo visible a lo invisible. La pareja que permite la existencia de la metáfora (lo propio y lo figurado) se hace así equivalente a la que permite la existencia de la metafísica (lo visible y lo invisible).

Metáfora y metafísica: procedimientos del ser lingüístico y cultural de occidente. Atraída por el juego analógico, toda metafísica, al ser por el lenguaje expresada, supondría, según Derrida, un procedimiento metafórico, y toda metáfora, al ser dicha por nuestro ser cultural, un procedimiento metafísico.

La noción de "transposition" et de métaphore -dice Heidegger, citado por Derrida- repose sur la distinction, pour ne pas dire la séparation, du sensible et du non-sensible comme de deux domaines subsistant chacun por soi. Une pareille séparation ainsi - - établie entre le sensible et le no-sensible, entre le physique et le non-physique et un trait fondamental de ce qui s'appelle "métaphysique" et qui confère à la pensée occidentale ses traits essentiels" (...) le métaphorique n'existe que a l'intérieur des frontières de la methaphysique" (42).

Quizás sea posible, en el contexto mismo del adagio de Heidegger, trasladar los términos: de metafísica y metáfora a hermética y poética. Toda hermética, por el espesor simbólico que la constituye, supondrá -al expresarse- una poética; toda poética, por el juego de alusiones y elusiones que la caracteriza tendrá, por definición una vocación hermética. Las poéticas declaradamente herméticas serían aquellas que conscientes de su vocación, harán de ésta su verdad. Es necesario agregar que toda hermética es, o se convierte, en el interior de toda poética, en un material-retórico: si el viaje del iniciado en el mundo hermético lo es por laberintos simbólicos, el del neobarroco lo es, sobre todo, por laberintos retóricos.

Será posible observar dos momentos en que poética hermética y hermética-poética se encuentren e identifiquen. Primero, en la fe que las constituye: aquella que supone un poder de revelación de la escritura: Mallarme o Borges, Lezama o Fernández serían aquí los extremos complementarios que nuestra modernidad opondría y expresaría frente a esa intención hermética que recorre apasionada toda cultura fundada en un libro sagrado;

intención que es también la nuestra: cultura occidental cuya primera moral y cuyo primer misterio se haya en un libro de fundación -la Biblia- del cual ha ido separándose y desacralizándose a medida que hace su historia.

Segundo, en la hermenéutica que los interroga. Parafraseando el adagio de Heidegger podríamos decir que la hermética sólo existe en el interior de una poética y que lo contrario también es cierto: toda poética se deja leer -y, ante cierta mirada, pide que se le lea- como una hermética.

Hemos dicho que hay poéticas declaradamente herméticas. En ellas los signos herméticos se trasladan: el acto de iniciación deviene acto de sensibilización; la búsqueda de la verdad en búsqueda de la verdad poética; la revelación sagrada en revelación estética; el signo en espesor; el absoluto en una encarnación de la escritura...

José Lezama Lima es tal vez el ejemplo más extremo de esta verdad: "resurrección" o "visión de la gloria", por ejemplo, en el sistema poético del escritor cubano, son categorías vaciadas de su verdad teológica y trasladadas hacia una verdad estética. Podría decirse que el cuerpo de este sistema poético es una serie de categorías teológicas usadas como categorías retóricas. En este sistema, para seguir parafraseando a Heidegger, toda metáfora es una metafísica y toda metafísica funciona como una metáfora. Y aún más: toda metafísica, en el neobarroco, no existe sino en el interior de una retórica.



La obra de Severo Sarduy (sobre todo Cobra y Maitreya) asume esta verdad como principio de creación y de parodia neobarrocas: el budismo o el tantrismo, por un lado (que en Cobra, como ha señalado Rodríguez Monegal, tiene su principal fuente en Conjunciones y disyunciones, de Octavio Paz, lo que ya revela su condición de "retórico"); y las teorías cosmogónicas por otro (especialmente las del Big Bang y el Steady State) son las fuentes retóricas de este original escritor neobarroco.

En Los peces, la "catarata de metáforas" es posible en la densidad hermética y metafórica de la escritura neobarroca.

Así, si la sexualidad se incluye en una física, el deseo se instala en una metafísica: allá el cuerpo es signo y referencia, lugar donde una sexualidad llega a su climax y expira: aquí -en el deseo- el cuerpo es una figura: metáfora y afirmación de un sentido de lo espiritual. En Los peces el cuerpo "sexual" en realidad está ausente. Hay una sensualidad del cuerpo que es una sensualidad del lenguaje que es una sensualidad cosmogónica. "La ressemblance ou l'analogie -señala Derrida-, telle est la ressource distinctive de la métaphore, d'Aristote à Fontanier". Y más adelante: "L'analogie est la métaphore par excellence" (43). La escritura neobarroca es una escritura analógica (es una "catarata de metáforas"). Es necesario agregar que la conversión retórica hecha de las categorías herméticas o metafísicas en esta escritura supone, como hemos señalado, la presencia de una "conciencia de los procedimientos"; conciencia que da entrada a la parodia y a una diferencia con otra escritura apasionada: el romanticismo.

En Los peces, como en todo el neobarroco, las formas simbólicas (y retóricas) tienen su contrapartida paródica. Así, el procedimiento de la analogía es parodiado incesantemente:

Jugamos, Gabriel y yo, a las cartas. Sabemos que él es el rey de copas, que yo soy comodín; sabemos que si el cura decide llevar faldas es la sota de bastos que se vuelve lesbiana a fin de despistar (p. 134).

o, en otro lugar, refiriéndose a los pájaros: "... por eso los anoto intercalados en lo que escribo aquí, como si las alegorías aún tuvieran enfermos que rehabilitar" (p. 143). Si Los peces es una novela lírica incluye en sí, en tanto que penetra por la vocación neobarroca, la parodia de su lírica. A la afirmación ya citada de Freedman ("las novelas líricas son hijas del romanticismo") habría que oponer un lirismo neobarroco, antirromántico. Si en el romanticismo, escritura de la pasión, un sujeto se expresa y llega al climax; en Los peces, en tanto que escritura neobarroca, y como querría Mallarmé, se deja la iniciativa a las palabras; a la pasión, sí, pero de la escritura. Si en el romanticismo hay un fervor de la individualidad, en el neobarroco lo hay, pero como el más literario de los fervores: el de la escritura. El "hacer sentir" del neobarroco y de Los peces es aquel reclamado por Dufrenne para la obra literaria: "Sentir es experimentar un sentimiento no como un estado de un ser, sino como una propiedad del objeto" (44).

La escritura analógica, por serlo, es metafórica. Y sus procedimientos responden, como se ha señalado, a una intención hermética. Analo-

gía, metafísica y hermética: el hecho neobarroco se da sobre todo allí, en la conversión retórica de estas formas o precedimientos.

El hermetismo neobarroco de Los peces, se expresa fundamentalmente, a través de cuatro simbolismos que recorren la novela: la noción del "vacío" y el pez; el simbolismo triangular y la androginia.

"Es imposible -dice Platón en El sofista- que haya un discurso sobre nada". La pasión del neobarroco es lograr ese imposible. "El pabellón -del vacío" de Lezama Lima es, de alguna manera, la revelación poética de esa pasión. La exclusión del referente y la escisión del sujeto, la conversión de una anécdota (que ha sido reducida al mínimo y renunciado, en el cuerpo de la novela, a toda verosimilitud o intención de "reflejo") en marco para la sorpresa poética, hacen de Los peces una expresión de ese imposible. Un discurso sobre nada que es una metáfora del vacío y donde el referente -de haberlo- no se dice: se esculpe. L'eau -dice Bachelard- est alors un néant substantiel" (45). La "nada sustancial" son, en la escritura neobarroca, todos los referentes transmutados en temas retóricos.

Si -como ha señalado Fernández en uno de sus ensayos- el tema del Polifemo es la luz; el de la novela es el del reflejo sobre el lomo de los peces. Más allá del espesor de su simbología, el pez es, sobre todo, -una figura relampageante y huidiza. Así se ha expresado en el poema -- de Lezama:

La oscura lucha con el pez concluye;  
su boca finge de la noche orilla  
Las escamas enciende, sólo brilla  
aquella plata que de pronto huye.

La figura del pez, para la mirada, no es sino una superficie de instantáneos reflejos donde todo parece en el momento de aparecer, donde no hay estabilidad porque todo se transforma. La escritura de Los peces es relampageante y huidiza, pues los peces "...más que la distancia, - son la captura de lo impreciso, el resplandor que aguarda desde distintos ángulos, aquéllo que al tocarnos nos lleva a la nulidad y al infinito" (p. 107). "Nulidad e infinito", he allí los extremos de esta escritura: su vocación de vacío es también otra vocación extrema: la cosmogónica. Nada y todo. Vacío y plenitud: el lomo de los peces, relampageantes y huidizo, es también el lugar para el espesor simbólico. - Sergio Fernández ha señalado expresamente que una parte de "Primero - sueño" inspiró toda la novela: "aquella que se refiere claramente al fenómeno misteriosísimo que es el pez en el campo del universo" (46). - Fernández señala concretamente los versos del poema de Sor Juana:

El mar, no ya alterado,  
ni aun la instable mecía  
cerúla cuna donde el Sol dormía;  
y los dormidos, siempre mudos, peces,  
en los lechos lamosos  
de sus oscuros senos cavernosos,  
mudos eran dos veces;

Y comenta, revelando la densidad erótica y sensual de este simbolismo - en la novela:

Dos veces mudos, claro, pues es de noche y ellos duermen y además, porque el pez no habla. Amen - de esto, hay una consideración astrológica donde el signo del pez tiene como "casa" la del misterio. Cuando ella dice "en peces transformo simples amantes", a lo que se está seguramente re

firiendo es a esa simbología astrológica: Sor Juana conoce a ciencia cierta que por muy complejo que sea el amor, junto al misterio de los peces es siempre claro; de allí el verso como epígrafe de mi novela: a los que eran -- "simples amantes" los transformó en "peces";- esto, quizás, pueda también entenderse de -- otra manera: todo ser enamorado se transforma en pez porque el amor es intensamente misterioso" (45).

A través del simbolismo del pez, la poética del deseo en la novela deviene expresión hermética. Los peces, lo decíamos, es una cámara de ecos. La densidad simbólica del pez está presente en la novela de ese modo: como un eco, como una densidad "de fondo" de lo que sería su simbolismo fundamental: el amor como misterio; el deseo como metamorfosis y como fijeza.

Si el lomo de los peces es hidizo y relampageante, en sus ojos se encuentra su otra verdad que es también la del deseo: su fijeza:

Ahora entro en la iglesia discretamente pues llevo la ventaja de saber que Gabriel, que Antonio y que yo misma formamos una sociedad que se piensa en -- función de la duda o de la suerte reducida a unos peces cuyo derecho consiste en que se reparten en círculos los ojos sin romper con lo fijo (p. 147)

El deseo es, como los peces, metamorfosis y fijeza. Son, huidizos y -- fijos, los cuerpos del deseo; y la novela toda una vasta metáfora de -- los peces barrocos que en Sor Juana nacen de la metamorfosis.

Y, como todo en Los peces, este simbolismo es penetrado por esa inteligencia del neobarroco que es como lo decíamos, la parodia. Así, por --

ejemplo, respecto del simbolismo bíblico: "...gesticula convencida del origen que tengo de la Biblia, y espero" (p. 135). Esta inteligencia se une a otra intención barroca, ya también señalada, la de la conversión retórica de todos los referentes. Si hay peces en la novela, su existencia es ante todo literaria: "una a una las olas dan paso a habladurías donde los bancos de coral y los peces, metidos en el libro, corrompen la metralla" (p. 64).

El simbolismo triangular y la androginia forman, en esa cámara de ecos que es Los peces, otras de las presencias para el juego retórico, para la expresión hermética y analógica del deseo.

"Busco entonces furiosamente un triángulo perfecto -dice la narradora- y al encontrarlo el demonio por dentro revienta la redoma en el deseo" (p. 96). El demonio en el deseo habita la tensión triangular. Por ello, todo triángulo del deseo es, primero, una profundización en el "pecado" (que supone una parodia feroz de la moral cristiana): y, segundo, una profundización en lo trágico y en la correspondencia cósmica. A las observaciones hechas sobre lo "herético" de la novela, es necesario agregar que el deseo en Los peces corre apasionado entre los símbolos que la moral cristiana de Occidente posee para transmutar los lenguajes del deseo. De allí la parodia y la transgresión de una novela como Los peces. De allí también la irrupción del eco de lo trágico ("eco" que en Segundo sueño toma cuerpo novelístico y se convierte en centro de atracción de todas las tensiones de la novela). El final del cuerpo de la novela es la muerte; como el de la primera parte es la separación (la ausencia): verdades últimas del deseo.

La tensión triangular es también eco, en la novela, de la correspondencia cósmica, de la densidad hermética:

La alegoría del relato es un triángulo -señala Fernández-: los peces del mar, la constelación celeste y la transmutación que sufren los amantes por envidia de Alcione. Mar, cielo y tierra son pues los peces (...) Pero el triángulo es doble porque se refiere también al zodiaco acuático: Piscis, -Cáncer, Scorpio. O sea, nacimiento, apogeo, transmutación... (48).

La alegoría, es necesario insistir, no es un espesor sino un eco; motivos estéticos, cuerpo retórico para la estética neobarroca del deseo. - El triángulo "obsceno y doloroso" (p. 32) (que atisba y es atisbado por ese primer plano de la novela que es el triángulo de la narradora con Gabriel y Antonio), del negro americano con la recamarera y el muchacho del elevador, es la más clara expresión de un motivo retórico para la expresión del deseo. En Segundo sueño, lo decíamos, la tensión triangular deviene profundización de la dimensión trágica; en Los peces suscita otro eco: el de ese símbolo de la totalidad que es la androginia. Falo y matriz, esa forma andrógina que es todo triángulo se resuelve en la novela en la androginia de Roma (que en sí misma contiene sus otros dos vértices: Ostia y Pestum) y en la de la narradora (que en sí misma contiene sus otros dos vértices: Gabriel y Antonio).

Mircea Eliade, en sus estudios sobre el simbolismo andrógino en las sociedades primitivas, observa sus diferencias con el hermafroditismo: éste, forma anatómica, concreta, era rechazado y pensado como un castigo de los dioses; aquel, simbólico, era el modelo de totalidad mágico re-

ligioso: establecía y expresaba las correspondencias cósmicas (49). En Los peces, lo que es en la primera parte asedio, rechazo y deseo verosímiles es, en el cuerpo de la novela, tensión triangular y androginia: - correspondencias cósmicas que, por retóricas en la novela, devienen correspondencias poéticas.

En oposición a todo "idealismo del referente" (50), Los peces se propone, en tanto que escritura neobarroca, la conversión de los referentes (sujetos u objetos; narrador o personajes; espacios o acciones) en formas retóricas para los hallazgos poéticos: para la densidad poética de ese gran cuerpo del mundo que es el lenguaje.



NOTAS

- 1) "...dans l'écriture -señala Barthes- non corps jouit de tracer, d'inciser rythmiquement una surface vierge (le vierge etant - l'infiniment possible)". Y, más adelante: "écrire n'est pas seulement une activité technique, c'est aussi une pratique corporelle de jouissance.

Si je mets ce motif a la première place, c'est précisément parce qu'il est ordinairement censuré." Roland Barthes, "Ecrire", en Druit y Grégoire, La civilisation de l'écriture, p. 5.

- 2) Gastón Bachelard, Poética del espacio, p. 23.
- 3) Que parte, como veremos, de una exclusión del "referente", más no del "sentido".
- 4) Ludwig Wittgenstein,, Tractatus lógico-philosophicus p. 49.
- 5) Julia Kristeva, "Poesía y negatividad", en Semiótica. p. 66
- 6) "Se podría probar con mil ejemplos -señala Fontanier- que las figuras más atrevidas en un principio dejan de ser miradas como figuras cuando se vuelven completamente comunes y usuales". Citado por J. Cohen, "Teoría de la figura", en Investigaciones retóricas II, p. 33.
- 7) Llamaremos "sistema lingüístico", en posición a "sistemas poéticos" al uso de la lengua con fines comunicacionales; a la lógica del habla, en el sentido de Kristeva. Usaremos "sistema lingüístico" o "lógica del habla" como categorías equivalentes.

- 8) Utilizaremos "poético" en el sentido general de literario. No obstante, la noción de "novela" poética, en oposición a "novela tradicional", será especificada más adelante.
- 9) Paul Ricoeur, La metáfora viva, p. 235
- 10) Con Julia Kristeva es posible afirmar que Los peces es una novela "verosímil" sintácticamente e "inverosímil" semánticamente. Cf. J. Kristeva, "La productividad llamada texto", en Semiotica 2, pp. 7-54.
- 11) Es sabida la ambigüedad de la noción de "palabra" y el rechazo de la lingüística por este término, que ha preferido hablar de "monema" (Martinet), "morfema" (hjemlev), etc. No obstante nosotros hablaremos de "palabra", en el sentido usado por -- Ricoeur (la palabra es "el signo en posición de frase"), evitando de este modo entrar en una polémica aún no resuelta por la lingüística y que aquí no interesa directamente.
- 12) Cf. E. Benveniste, Problemas de lingüística general I y II. Sobre las implicaciones del concepto de "Diferencia", Cf. J. -- Derrida, De la gramatología.
- 13) Estos dos elementos ("exclusión de los referentes" y los "centros de enunciación narrativa"), por la importancia que adquieren en el conjunto de la novela, serán desarrollados en -- extenso más adelante, aclarando entonces quizás, en qué consiste la "ambigüedad" de la palabra en Los peces.
- 14) La gramática generativa habla de "agramaticalidad" semántica en una oración gramaticalmente correcta desde el punto de vista sintáctico. Tal es el caso de Los peces.
- 15) Sergio Fernández, Los peces. México. Joaquín Mortiz. 1976 -- (2da. edición (Todas las citas corresponden a esta edición)). -- Los subrayados son nuestros. La segunda parte de la novela, que se inicia con el verso-epígrafe de Sor Juana, la llamaremos a menudo "el cuerpo de la novela".

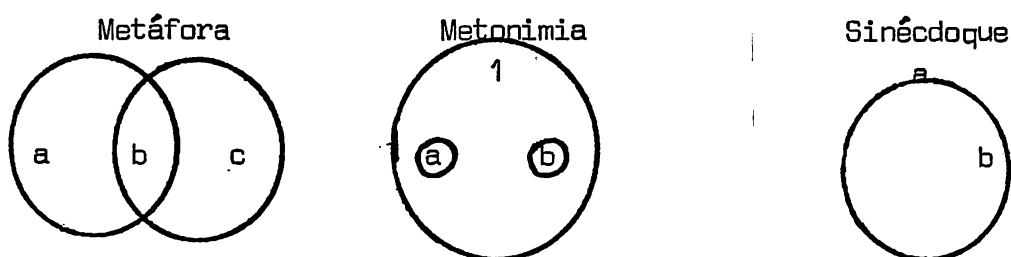
- 16) José Lezama Lima. "A partir de la poesía", en Las eras imaginarias. Madrid. Fundamentos. 1971, pp. 33-4.
- 17) "Referente" y "sentido", remiten aquí a la distinción establecida - por la lingüística y la semiología. "La distinción entre sentido - y referencia -señala Ricoeur- es absolutamente característica del discurso; se enfrenta con el axioma de la inmanencia de la lengua.- En la lengua no hay problema de referencia: los signos reenvían a - otros signos dentro del mismo sistema. Con la frase, el lenguaje - sale de sí mismo; la referencia marca la trascendencia del lenguaje de sí mismo". La metáfora viva, ob. cit., p. 117. En una novela - la "verosimilitud" de estados o acciones suponen un referente proba- ble. Los peces, novela poética, subvierte la "existencia" del re- ferente al tratar a éste como sentido.
- 18) P. Ricoeur, Ob. cit., p. 9
- 19) J. Derrida, "La différence", en Teoría de conjunto. Barcelona. Ba- rral 1970, p. 56.
- 20) Benveniste llama "instancia del discurso", "los actos discretos y cada vez únicos merced a los cuales la lengua se actualiza en pala- bra en un locutor". "Yo", en este sentido, no podría ser definido sino en términos de "locución": "Yo significa 'la persona que enun- cia la presente instancia de discurso que contiene yo' (...) Si per- cibo dos instancias sucesivas de discurso que contengan yo, profe- ridas por la misma voz, nada me garantiza aún que una de ellas no sea un discurso narrado, una cita en la que yo sería imputable a - otro". E. Benveniste, "La naturaleza de los pronombres", en Pro- blemas de lingüística general. Ob. cit., pp. 172-8.
- 21) E. Benveniste, Ibid., p. 173
- 22) Ibid., p. 174.
- 23) Ralph Freedman, La novela lírica. pp. 20-1.



FILOSOFIA  
Y LETRAS

- 24) Julia Kristeva, "Syntaxe et composition", en La revolution du langage poétique. p. 288.
- 25) J. Lacan, "La instancia de la letra en el Inconsciente o la razón -- desde Freud", en Escritos 1. México, Siglo XXI, 1977 (5ta. edición), p. 202. Lacan explica la fórmula que da existencia no solo al sujeto pensante, sino también al inconsciente: "No se trata de saber si hablo de mí mismo de manera conforme con lo que soy, sino sí cuando hablo de mí, soy el mismo que aquel del que hablo". Ibid p. 201.
- 26) J. Lacan, "Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis", en Escritos 1, ob. cit., p. 114.
- 27) Ibid., p. 112.
- 28) El significado poético --señala Kristeva-- remite a significados discursivos distintos, de suerte que en el enunciado poético resulten legibles otros varios discursos. Se crea así, en torno al significado poético, un espacio textual múltiple cuyos elementos son -- susceptibles de ser aplicados en el texto poético concreto. Denominaremos a este espacio intertextual! "Poesía y negatividad", en Semiótica 2, ob. cit., pp. 66-7.
- 29) Cf. Sergio Fernández, "Biblis", en Retratos del fuego y la ceniza, pp. 104-107.
- 30) J. Lacan, "Función y campo de la palabra y del lenguaje...", Ob. -- Cit., p. 87.
- 31) La tesis de Lacan supone al inconsciente estructurado como un lenguaje, cuyo nivel retórico se establecería en función de dos polos fundamentales: metáfora y metonimia (figuras que asimilarían los términos freudianos de "condensación" y "desplazamiento"). Metáfora y metonimia corresponderían al ser y al deseo, respectivamente: "... el síntoma es una metáfora (...) como el deseo es una metonimia". "La instancia...", Ob. cit., p. 212.
- 32) J. Lacan, "La instancia...", ob. cit., p. 192.
- 33) Cf. R. Dubois y otros, Rhetorique générale. Paris. Libraire -- Larousse. 1970. 206 pp.; y René Le Gern, La metáfora y la metonimia. Madrid. Cátedra. 1976. El comentario de las peculiaridades

teóricas de estos estudios nos llevaría demasiado lejos. Bástenos señalar que la concepción de la metáfora y de la metonimia supone una alteración de la composición sémica de un lexema. A grosso modo diremos que, para el Grupo de Lieja la metáfora supone la intersección de semas; la sinécdoque inclusión y la metonimia exclusión de dos elementos incluidos en un conjunto de semas, según el siguiente esquema (Rhétorique, p. 118).



- 34) La tesis de la metáfora como sustitución de un lexema por otro gracias a una coparticipación sémica es matizada por Ricoeur (La metáfora viva) al plantear la tesis (manejada por algunos teóricos) de la "interacción" de los lexemas que entran en relación, en vez de sustitución. Esta tesis es profundizada por Lacan -como puede verse- en nuestra cita de más arriba- al hablar de una presencia metonímica del elemento (o lexema, en término de los lingüistas) sustituido.
- 35) La complejidad de cada frase en Los peces es inmensa pues funcionan, ya lo decíamos, como "cámaras de ecos" donde un espesor de sentidos se textualiza sin acabarse de mostrar completamente. Así por ejemplo, "la sociedad secreta" y "una bebida ácida" del ejemplo "c)" remiten -entre otras remisiones-, la primera a los "gatos" de Clara y a las formas herméticas de la sexualidad; y el segundo, al olor de orina de gato. Estos sentidos están sepultados en cada frase y sólo un análisis de tipo bachelardiano, pensamos, podría ponerlos en evidencia. Nuestro trabajo pretende diseñar el "marco" que promueva este tipo de lecturas.
- 36) J. Lacan, "El deseo y su interpretación", en Las formaciones del inconsciente. P. 128.
- 37) J. Lacan, "Función y campo...", Ob. cit., p. 118. Como es sabido, - J. Derrida ha estudiado la noción de escritura en occidente, pensada como un cuerpo expulsado, desde Platón hasta Saussure y Levi - Strauss: "La escritura -dice-, la letra, la inscripción sensible, - siempre fueron consideradas por la tradición occidental como el - -

cuerpo y la materia exteriores al espíritu, al aliento, al verbo y al logos. Y el problema del alma y del cuerpo es, sin duda, derivado del problema de la escritura, al cual parece -inversamente- -prestarle sus metáforas". De la gramatología, ob. cit., p. 46

- 38) Julia Kristeva, "El sujeto en proceso", en El pensamiento de Antonin Artaud, p. 27.
- 39) Es necesario aclarar la diferencia entre significación y simbolización. En la primera el signo reenvía claramente a un referente; en la segunda ese referente -como el referente del deseo- está ausente o es imposible de percibir (cf. G. Durand, La imaginación -- simbólica, pp. 12 y ss). Se podría decir que en Los peces se excluye el objeto del deseo a través de la significación (primera -- parte), para luego excluir esta significación y acceder a la simbolización (segunda parte).
- 40) G. Bataille, Las lágrimas de Eros, p. 13, Véase también El erotismo, pp. 11 y ss.
- 41) Cf. J. Derrida, De la gramatología. Ob. cit. El autor, al observar el privilegio sobre el significante fónico en occidente, señala la existencia de una metafísica de la escritura fonética -que caracteriza como "logocentrista". Occidente, señala Derrida, no puede escapar a la metafísica que en la lengua tiene su seno: "La 'lengua-usual' no es inocente ni neutra. Es la lengua de la metafísica -- occidental y transporta no sólo un número considerable de presuposiciones de todos los órdenes, sino también presuposiciones inseparables, y, por poco que se preste atención, anudadas en sistemas", en "Semiología y gramatología" (Entrevista con Julia Kristeva), en Posiciones, p. 27.
- 42) M. Heidegger, Le principe de raizon, citado por J. Derrida, "La mythologie blanche", en Marges de la philosophie, pp. 269-70.
- 43) J. Derrida, Ibid, pp. 276 y 289, respectivamente.
- 44) M. Dufrenne, Fenomenología de la experiencia estética, citado por Ricoeur, Ob, cit., p.
- 45) G. Bachelard, L'eau et les rêves, p. 125.

- 46) Sergio Fernández, "Lo insignificante que se convierte por su propio peso literario en lo maramviloso" (entrevista con Verónica Volkow y Víctor Bravo), en "Sábado", Uno más uno.
- 47) Ibid.
- 48) Sergio Fernández, "La lujuria sin huella de pecado" (Entrevista con Margarita Peña), en "La cultura en México", Siempre.
- 49) "L'hermaphrodite concret, anatomique, -dice Mircea Eliade- était considéré comme une aberration de la Mature ou un signe de la — colére des dieux et, par consequent, supprimé sur-le-champ. Seul l'androgyné rituel constituait un modele, para qu'il impliquait, non le comul des organes anatomique, mais symboliquement, la tota lité des puissances magico-religieuses solidaires des deus sexes" Mircea Eliade, Méphistophéles et l'Androgyné, pp. 123-4
- 50) El "idealismo del referente" ha sido criticado a partir de los trabajos de Derrida. Así, por ejemplo, señala Baudrillard: "... la primera perspectiva -el partido del So.- hay que analizarlo - dentro del marco de la crítica hecha por Derrida y Tel Quel de - la primacia del So. en el proceso occidental del sentido. Status moral y metafórico del sentido, donde el signo está moralizado en su contenido (de pensamiento o de realidad) a costa de su forma. Esta filosofía 'natural' de la significación implica un - - 'idealismo del referente'; Jean Baudrillard, Crítica de la economía política del signo, p. 187.

III. SEGUNDO SUEÑO; RETRATO DEL FUEGO Y LA CENIZA

...El que ama tiene un no sé qué de más divino que el que es amado, porque en su alma existe un dios.

Platón, El banquete

...Después el taimado seductor dijo lo más agudo: el amante era más divino que el amado, porque en aquel alienta el dios, que no en otro; este pensamiento es quizás el más delicado y el más irónico que se haya producido, y de su fondo brota toda la picardía y la secreta concupiscencia del deseo

T. Mann La muerte en Venecia

Es una delicia estar vivo para luego destruirse.

Segundo sueño. p. 418

Segundo sueño es la escenificación de una de las formas más extremas del deseo: su tensión triangular. Escenificación e indagación (y parodia) de esa tensión en su complejidad barroca y en su verdad más extrema: la tragedia. Retrato de fuego (deseo) y de ceniza (tragedia), el título de uno de los libros fundamentales de Sergio Fernández (1) nos servirá en este contexto para señalar algunos de los sentidos de esta novela, de tantos sentidos atravesada.



Cuadro y retrato: la novela, como veremos, exige que se le mire como a un cuadro —como a un tríptico—: la visión de conjunto precede al reconocimiento de los detalles. La novela renuncia a esa línea recta que es el encadenamiento del acontecer novelístico y como Los peces —aunque de otra manera— procede por acumulación: más que el conocimiento importa el reconocimiento el acontecer. Es cierto que la novela "transcurre" —desde la llegada del profesor a Colonia hasta el rechazo de Karl en Sherfede— pero este "transcurrir" se nos asemeja a esa ansia de temporalidad que todo tríptico tiene: el aleteo de ese pájaro de costumbres que es la mirada entre un ala y otra supone siempre no sólo un paso de una realidad espacial a otra sino también el intento—logrado o no— de provocar el encadenamiento entre dos temporalidades. Otra precisión se hace necesaria: la composición de la novela se realiza, también, como un cuadro cubista. El tramado de voces, de discursos, se logra en la ruptura —misma de los convencionalismos literarios— perspectiva de tiempo y espacio que le otorgan a la literatura una ganancia de verosimilitud, en el mismo sentido en que un cuadro cubista se realiza en la ruptura de ese verosímil que es la perspectiva espacial agregada, por un efecto óptico, a la bidimensionalidad de la tela. Ese "tramado de voces" que, como ya veremos, si bien desarrolla algunos elementos de verosimilitud, se apoya no obstante, como lo haría un cuadro cubista, en la geometría que el papel otorga: hay un solo plano de voces —una simultaneidad— que hace de la novela una "textura" profundamente literaria, antes que otra cosa. Este tramado, este juego de voces, nos recuerda —si bien de inmediato se hacen evidentes las diferencias— la noción de "dialogismos" establecida por Bajtin a propósito de las novelas de Dostoievsky.

Quizá una de las grandes enseñanzas que se desprenden de la obra del cri

tico ruso consiste en la puesta en evidencia de que es la composición, y no las declaraciones de fe que pueda contener, lo que compromete una obra artística. Un sentido se desprendería de la obra al ser interrogada allí, en ese lugar donde se convierte en un objeto artístico: en su estructura. Es posible imaginar la novela dialogica pensada por Bajtin - como una composición coral donde cada voz tiene su verdad y el sentido - logrado en ese lugar de confluencias que es el lector- solo cristaliza en el concierto, en el encuentro de voces donde ninguna verdad se piensa como absoluto. (2).

Con el objeto de precisar las premisas de nuestra lectura, diremos que Segundo sueño se construye en un relativo primer plano de voces y que en este plano se articula una semántica del deseo, profundamente barroca: una elaboración novelesca de lo trágico y un juego de correspondencias donde lo paródico, lo crítico y lo hermético alcanzan una realidad textual.

El héroe de Segundo sueño -ese profesor de arte mexicano "atrapado" - por la ciudad de Colonia, "encadenado a su propia bestialidad"- es, - como diría Lezama, el deseoso y huidizo de la madre y es la encarnación de una contemporaneidad de lo trágico: aquella con conciencia del ridículo.

"El héroe -dice Maurice Blanchot- es el don ambiguo que nos concede la literatura antes de tomar conciencia de sí misma" (3). Quizá el inicio de la modernidad literaria se encuentra allí: en el momento en que la literatura gana una conciencia de sí. Si, por ejemplo, en la obra de Montalvo, la actividad heroica del rey Perión -prescrita en jeroglí

fico de su sueño-, la de Amadis o Galaor -prescritas en las predicciones de Urganda la Desconocida-, y la de Splandián -prescrita en los signos - de su propio cuerpo-, responden a una "positividad" del hacer heroico - pensada como absoluto, la presencia del Quijote por los caminos literarios de España introducen una "conciencia de sí" que, ante aquel absoluto, elabora una respuesta de signo contrario; la derrota, la ironía, el absurdo, el ridículo.

La "grandeza" de la tragedia clásica también es penetrada por estas formas de la modernidad. Si a Edipo o a Macbeth, por ejemplo, se les revela la tragedia en la altura misma de su poder -y, por tanto, su caída no pierde su atmósfera de grandeza-, a Molloy de Beckett, a K o Gregorio Samsa de Kafka o al Consul de Lowry, la tragedia no los magnifica ni magnifica la fatalidad de su destino: su permanencia en una situación trágica revelada desde el principio convierte a ésta en un absurdo. Segundo sueño es, en este contexto, una tragedia contemporánea cuya conciencia de sí es, en el desengaño y revelación de lo trágico, la revelación -también- del ridículo.

#### I. LA NOVELA COMO TEXTO: CORRESPONDENCIAS.

Cumme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Baudelaire. "Correspondances"

Tu dirías amada, que al llegar a Colonia  
entraré en un reflejo, en una correspon-  
dencia de una vida anterior.

Segundo sueño. p. 27

Un profesor de arte mexicano, perseguido por el discurso sentencioso de su madre y de un triángulo amoroso que ha roto, llega en terna equivocada a Colonia a dictar un curso y allí, en esa ciudad, su enemiga, destruida por la guerra, es el desearante que en un contexto de incomunicación, de ruina, de imposible identidad avanza hacia su aniquilación.

Apoyada en este "suceso", como diría Lezama, la novela elabora, a través de un juego de correspondencias, una estética de la analogía. "Bosque de símbolos" llamó Baudelaire a la realidad estética de la correspondencia y el enramado de sus símbolos, pensamos, hasta a los claros del bosque llega. "...Podemos hablar de correspondencias -senala Mario- Praz- sólo donde se dan intenciones expresivas comparables y poéticas - comparables, acompañadas de medios técnicos relacionados" (4). En Segundo sueño, 'literatura-pintura-vida' forman el centro de ese bosque de símbolos, de ese tejido, de esa cámara de ecos. "Intenciones expresivas, poéticas y medios técnicos" fundan en la novela una estética de la analogía que supone una indagación, una desmitificación y un intento de revelación de las posibilidades del arte.

En el contexto de la semántica de ese juego de correspondencias que en la novela se instaura, la noción de "destrucción" opera como uno de los elementos básicos: la destrucción de Colonia es también la del personaje: "Colonia y yo nos identificamos: ambos seremos ciudades por recons-

truir, una vez pasado lo que pasó o habrá de contecer" (5). Colonia fue destruida por la guerra como la obra de Lucius por el fuego (y — sin embargo la ciudad arrasada continúa imponente y viva en la Cate— dral, en el bosque, en la presencia del Rhin; como la obra de Lucius, destruida, sigue viviendo en los restos de la destrucción: el trípti— co, el Matrimonio del Duque de Alava, la Venus en el Cementerio de Lo— vaina...); la aniquilación del héroe, su figura de deseante y de sui— cida, es la contrapartida, primero, de una biografía intentada con — fervor y al final destruida y, segundo, de una ciudad cuya reconstruc— cion "desde el exterior" es una máscara que acentúa más su rostro de ruinas... Por otra parte, la tensión triangular situada en el primer— plano de la novela no es un intento de salvación sino la forma de con— sumar la aniquilación, señalar con más fuerza —con la fuerza de la — máscara— un estado de ruina anterior: "...conservaré por Piedad y por Hugo mi fervor, inventándolos nuevamente en otras caras con otras fi— guras y otros nombres. Karl Eimer, Elizabeth Loos habrán de susti— — tuirlos no haciéndolos de lado, sino poniéndose una máscara" (p. 81).

La "destrucción" es el contexto donde el personaje como escritor en— cuentra su impotencia y como deseante su aniquilación pues "la hondu— ra del deseo —dice Lezama— no va por el secuestro del fruto" (6).

### 1.1. La hondura del deseo.

En última instancia lo que amamos  
es nuestro deseo, no lo deseado.

Nietzsche

La hondura del deseo no va, no, por el secuestro del fruto: va hacia su transmutación, como en Lezama, o hacia su aniquilación, como en Fernández. En Paradiso y Oppiano Licario el deseo fluye entre los tres personajes -Cemí, Fionesis, Foción- sin alcanzar su objeto y cumplirse. La corriente deseante en Lezama es un río: fluye, y su "fluido" se articula -se evapora- a un sentido alegórico; En Segundo sueño el deseo no fluye como un río sino que, cercado, se estanca; es -si se nos permite la metáfora- un pozo: su hondura es su estancamiento y el gesto trágico para alcanzar el objeto; en Lezama la "corriente" deseante permanece -como permanece el río heraclítico- y es su movimiento constante el que señala la carencia y produce la revelación:

Su surco es su creación:  
Un poco de agua grabada.

o, en otro lugar: "El libro de la vida que comienza por una metáfora - y termina por la visión de la gloria... (7). En Segundo sueño el pozo y su hondura de deseos no permanece: se desborda sobre lo deseado para descubrir el vacío, la mentira, para provocar la anagnórisis: descubrir -revelar- la tragedia.

"...Si el deseo es carencia del objeto real -han señalado Deleuze y Guattari-, su propia realidad forma parte de una 'esencia de la carencia' que produce el objeto fantasmático" (8). Si hay, pues, una "plenitud" del deseo, es una plenitud que enmascara el polo contrario, su verdadero rostro: la carencia. El deseo -como la del barroco- es una plenitud cuyo soporte es el vacío. Especie de significante cu

yo significado es antes que nada la expresión de una lejanía, el deseo es uno de los centros de poetización del neobarroco. En la ventana de un hotel de Colonia, el recién llegado profesor mexicano observa el panorama de la ciudad: "...entre mi calor animal y un horizonte que ensanchándose logra amoldarse al infinito" (p. 20). En ese horizonte, en ese infinito el deseo habrá de extraviarse para existir y no encontrar su objeto: para encontrar en esa búsqueda y en ese extravío su propia razón de ser.

La obra toda de Sergio Fernández podría quizás pensarse como una prolongación, una indagación y una respuesta contemporánea a la forma barroca de ese extravío expresada en Sor Juana Inés de la Cruz, la monja enferma de deseos, como la llamara el novelista en uno de sus ensayos.

Esa enferma de deseos, enclaustrada en su convento y en su siglo es, quizás, como figura cultural, la más extrema expresión de lo que, como carencia y plenitud, el deseo es.

La elección —sincera o no, ya no importa— de esa ausencia de la carne —apasionada y hecha sexo que es Dios —el Dios de su convento y del convento de su siglo— conlleva en la monja el encuentro con ese llamado y esa distancia de la carne que el deseo es, y con su dimensión poética y barroca.

Segundo sueño es, repetimos, la expresión contemporánea de esa plenitud y de esa carencia que la figura cultural de Sor Juana conlleva: el extravío del personaje entre el llamado de Günter y el rechazo de Karl es un extravío — el fundamental en la novela— propio de aquellas formas en la

figura de la monja expresadas. Hay que agregar, sin embargo, que, primero, la poética del deseo de la novela va más allá y sustituye lo que en la monja sería "expresar" no obstante la prohibición materializada brutalmente en un convento, por una "perversión" -la homosexualidad- en una sociedad, la nuestra, regida por una distinta economía de los sexos; y, segundo, lo que en la monja es paradoja, enredo y comedia, en Segundo sueño es el conocimiento de que correr hacia el objeto es encontrarse con - lo trágico y, lo declamos, con el ridículo.

El triángulo con Liza y Karl, que se expresa como reflejo y máscara del triángulo roto en México con Piedad y Hugo, intenta ser explicado paródicamente en la novela con referencias a la monja:

"...Si por casualidad fuera Sor Juana, acaso opinaría que Liza me ama en la proporción en que amo a Karl, y que éste la desea falsamente, para darme celos y encarcelarme, no permitiéndome escribir la vida del pintor. Que todos, a nuestro modo, busquemos a un tercero en discordia para, desde afuera, hacer más estrecha nuestra lejanía. (p. 285).

Esa lejanía es el acto propiciatorio para la respiración del deseo; aunque aquí, es necesario subrayarlo, ese acto está expresado en forma paródica: la expresión contemporánea del deseo barroco supone una conciencia de sí; una de las formas de esta conciencia es, sin duda, la parodia. En otro lugar de la novela el personaje expresa: "...lo que hago es el subrayado de la clásica fórmula de mi negación, que parodia a Sor Juana: que no lo quiera yo, al verme amado" (p. 101). La novela no es, no obstante, una novela paródica como podría serlo en otro sentido, por ejemplo, Cobra de Severo Sarauy: la parodia atora a ratos en la novela como una forma de conciencia que quita grandeza a ese deseo que corre -



hacia el descubrimiento de su farsa en la noche de Navidad de Sherfede. Ese afloramiento es también una distancia con Sor Juana: distancia que imponen tres siglos y la puesta a prueba de una sensibilidad — la del autor — ante otras formas de la prohibición.

"Un enredo como los de Sor Juana", exclama el narrador ante la relación amorosa de Liza con su hijastro y la de éste con la hija de Liza. También, la identidad entre Altner y la monja, expuesta de muchas maneras en la novela, se expresa en el encadenamiento del deseo: "Lucius y ella se hallan sumergidos en una ronda eterna que consiste en estar alejados de quienes los aman y cerca de los que, o no los advierten, o los odian" (p. 166).

Interrogar y re-poetizar el deseo sorjuanesco — se decía más arriba — en la novela, también expresar una distancia; es necesario agregar que en esa distancia nace una moral, aquella donde la estética del neobarroco se reconoce.

La carencia del objeto del deseo, la imposibilidad de llegar hasta él — y alcanzar así una felicidad cierta, hace que en este tipo de escritura haya erotismo, más no sexualidad. Si bien es cierto que esa sexualidad se "declara", nunca se le señala directamente. "Un ser humano — dice el narrador de Segundo sueño — para realmente cristalizar sobre su vida, está obligado a tener toda experiencia que de la carne le sea necesaria" (p. 176). Sin embargo, esa "toda experiencia de la carne" — a través de — en el barroco, como la androginia en la mentalidad mítica, por una simbólica de totalización que es una de las ansias de esta estética — jamás es señalada por el discurso narrativo de Segundo sueño. Bastaría compa

rar esta novela con las obras de Sade o de Bataille para que se nos revele el pudor -su situación en el deseo y no en la sexualidad- del erotismo neobarroco.

¿Pero qué es el erotismo? -se pregunta Barthes en un libro fundamental-, nuestra sociedad no enuncia nunca ninguna práctica erótica, solamente deseos, preámbulos, contextos, sugerencias, sublimaciones ambiguas, de modo que para nosotros el erotismo sólo puede ser definido por medio de una palabra perfectamente alusiva (9).

El escándalo de la obra sadiana se sitúa tal vez en ese hacer el catálogo de todas las perversiones humanas y exhibir allí un placer; el de Bataille, en hacer, de ese escándalo, una sexualidad nombrada que exprese otra verdad sobre el mundo.

No sólo carecíamos totalmente de pudor -dice en un momento el héroe de Historia del ojo- sino - que por lo contrario algo impreciso nos obligaba a desafiarlo juntos, tan impudicamente como nos era posible (10).

Orina, sange, semen.. hay una obscenidad nombrada en la obra de Bataille para fundar allí otro tipo de pureza: "Pero aún no había podido verle el culo -señala el personaje- (este nombre que Simona y yo empleamos siempre, es para mí el más hermoso de los nombres del sexo)" (11).

El escándalo del neobarroco está situado en otra parte: Fernández o Lezama podrían quizá decir de la obra de Bataille, lo que Cervantes del Libro de Rojas: "al parecer divino, si encubriera más lo humano". Aceptada la prohibición social de producir discursos directos sobre la se-

xualidad ("hacer el amor" es el significante que alude/elude, en el discurso de la novela, a la sexualidad del personaje con Liza Loos) el discurso neobarroco sitúa su transgresión en el nivel del deseo y del erotismo. Ya Hatzfield observaba que en el barroco "la pasión se centra más bien en una intensa obsesión mental por el objeto amado" (12). La distancia del objeto amado, la implícita prohibición de poseerlo, es un elemento clave de esta moral y de esta estética. Esta prohibición se podía quizá comparar con la señalada por Freud a propósito del inconsciente: la censura freudiana supone una realidad discursiva que muestra lo prohibido señalando una máscara o, como diría Lacán, mostrando precisamente ese que nos oculta. Ese juego de alusiones y elusiones en que una prohibición se acepta y una sexualidad se expulsa es el lugar donde esta estética coloca su transgresión y su moral: si el discurso de Bataille o de Sade podría considerarse, desde la perspectiva de los valores de nuestra sociedad, como un discurso "obsceno", el discurso literario de Fernández o de Lezama habría de considerarse como perverso: hay "perversión" en ese intento de fundir "otra" economía de los sexos que lleve hacia una revelación (Lezama) o hacia el aniquilamiento (Fernández).

Michel Foucault observa en el control social del sexo una gran prohibición aparejada al énfasis de un discurso que diga la verdad" sobre la sexualidad: hay desde el siglo XVII en Occidente, según Foucault, una "puesta en discurso" del sexo, una "explosión discursiva" que supone una administración y una reglamentación del sexo (13): de esa bestialidad que somos, de esa pureza de lo salvaje para la cual cada sociedad fabrica sus cadenas y sus máscaras.

Segundo sueño: es, frente a esa explosión discursiva, repetámoslo, un dis

curso perverso; una poética del deseo que es —como lo es en el fondo todo deseo— una poética de la muerte. No es por eso extraño que la figura de Sor Juana en la novela sea, a más de una enferma de deseos, una figura —suicida "Porque el talento reside —señala el personaje en un momento — de lucidez de su trayectoria— en situar al amor en el punto exacto en — que pueda dañarnos, si no ¿para qué lo queremos?" (p. 234).

Observemos cómo esa "poética del deseo" se textualiza en la novela:

a) Una geografía traducida al deseo.

En el mismo sentido en que, según Barthes, las ciudades de los viajes sadianos: Astrakán, Angers, Nápoles, París— no son sino "operadores de lujuria" (14); o la Praga de Kafka, el Londres de Dickens o el San Petersburgo de Dostoievsky, según Marthe Robert (15), no son sino, y antes — que nada, los contextos "irreales" donde una intención estética se realiza; la Colonia de Segundo sueño es, para emplear de nuevo la frase de — Barthes, una "operadora del deseo" o, como se señala en la novela: "Colonia y el restaurante me son, de pronto, sitios cómodos, pues se trata de una geografía traducida al deseo o de espacios que congregan una sola — ilusión" (p. 91).

Colonia siempre es vista a través de la subjetividad del narrador personaje y por tanto esa visión no es sino la extensión, el reflejo o la metáfora del estado de infelicidad del personaje: como el héroe, la ciudad está en ruinas y su reconstrucción es una farsa.

Los primeros sentidos que la ciudad desprende desde la subjetividad del-

deseoso y trágico son los del "tedio" y "rechazo": "Ah, este inmenso boztezo que es Colonia" (p. 91) "...Desde ahora siento que sobro, que es—torbo; que hago falta también para establecer alguna maldita ley de la —justicia, chivo expiatorio, siempre como soy" (o, 21). Ciudad enemiga, —Colonia emitirá los signos (como de otro modo las barajas del Tarot) de un destino que culminará en la noche de Navidad de Sherfede. También se—rá el cautiverio para que el destino se realice: "¿qué hacer, a dónde —ir? ¿A dónde, si mi jaula es Colonia?" (p. 227). Quizá ese sentido, el del cautiverio, sea el esencial en esa correlación poética donde persona—je y ciudad son metáforas uno del otro.

La noción de "cautiverio" ha sido estudiada por Paul Ricoeur como símbo—lo de la realidad de la condición humana bajo el reino del mal (como en Egipto o Babilonia): "He señalado que el símbolo del 'cautiverio', de la esclavitud, es el símbolo específico de esta dimensión del mal como po—der que ata, del mal como reino" (16). Colonia "ata" al héroe y esta —atadura impide el encuentro feliz con Günter y hace posible la salida ha—cia Sherfede. Colonia ata al héroe y es el cuerpo propiciatorio del en—cuentro con el mal, con el demonio, Metáforas, decíamos, el uno del —otro: el héroe, como una ciudad destruida y cautiva de sus propias rui—nas, también hace de ese cautiverio la preparación hacia su encuentro —con el mal.

Venecia, la más inverosímil de las ciudades según Thomás Mann, es la con—trapartida de esa ciudad enemiga:

Y pienso en irme, ya, a Venecia, la que desata mi  
melancolía y mi lujuria; el único sitio que ve —

las cosas como son en la vida: duales, al revés y ¿por qué no decirlo? desesperadamente inventadas. ¿Qué puede haber más bello, más clandestino también, que ese caracol encallado en las ciénegas, ese molusco enfermo que se llama Venecia? (p. 31)

Venecia, entre las ciénegas y el mar, frente a la ciudad derrotada y sepultada en su tedio que es Colonia, es la extensión de otras ansias y de otra dimensión del héroe: su "vitalidad", para llamarlo de algún modo, que en la poetización de Venecia cristaliza en el sentido de "belleza" (como en Altner, en el de identificación, y, en Karl, en el del deseo y aniquilamiento). Venecia, en la novela, es el vivir en el desprendimiento mismo de la vida que es ya una de las formas más conmovedoras de la muerte, y es un ansia de encarnación y desencarnación constante que es, también, una de las formas de la belleza. En la poetización de Venecia se textualiza uno de los sentidos, caros al barroco, que recorre toda la novela: la fugacidad. "No es posible —señala el narrador— que se sostenga en pie, muleta en mano, sobre las ciénegas y el mar. — Naturalmente— replica en la novela el discurso de la madre— ¿No ves que la belleza no se sostiene más allá de lo que a sí misma se permite o se lo permite el Universo?" (p. 69).

Todo en Segundo sueño responde al sentido de la fugacidad: las ciudades —Colonia, Venecia— como cuerpos vivos, como extensiones espaciales— de la subjetividad del héroe, responden con su propia respiración —con su propio ritmo, con su propio ser devastado por la guerra o por las —aguas— a este sentido que es la prefiguración narrativa de la noche de Sherfedé. Venecia, metáfora de la Divinidad o de la belleza, Colonia, metáfora del infierno y de la caída; ambas, extremos de una misma pa—

sión, de una misma razón de ser del héroe: su indagación trágica del deseo. Hemos dicho metáfora y no alegoría: en todo caso, de haber alegoría en la novelización de estas ciudades, sería, como querría Blanchot, una "poetización de la alegoría": ese sentido, el de la fugacidad, no es un sentido estático, reconocible en esas ciudades de la novela. No. Colonia o Venecia, como la novela toda, son cámaras de ecos: contextos, reflejos, prolongaciones de ese deseoso extraviado y sin Virgilio en el infierno del deseo: como la ballena blanca frente al capitán Achab en la novela de Melville, esas ciudades que cobran realidad en Segundo sueño tienen su primera razón de ser como materialización del conflicto -- subjetivo del personaje.

Y si la ciudad de Venecia, por un proceso de metaforización, se muestra y muestra su cuerpo de imágenes, la ciudad de Colonia opera en la novela, también, a través de sinécdoques: el bosque, el Rhin, la Catedral -- se oponen, en el interior de esa totalidad que es la ciudad, a las ruinas, a la estación, a los lugares donde el profesor de arte mexicano residente durante su estadía: el hotel, el pasillo de estudiantes, la casa -- de Sita Simmel.

Sin la casa --sabemos desde Bachelard-- el hombre sería un ser disperso:-- "La casa es nuestro rincón del mundo. Es --se ha dicho con frecuencia-- nuestro primer universo. Es realmente un cosmos" (17).

Colonia, la ciudad enemiga, no le permite al personaje --ese ser disperso-- ni siquiera ese rincón, ese espacio de intimidad para la defensa o la tregua de lo que le impone: la agresión. El hotel de segunda y, posteriormente, el pasillo de estudiantes son otras de las formas de la -- desnudez en que el personaje afronta --y es víctima de-- los sentidos que

en la primera parte de la novela -"La lluvia"- se textualizan: el tedio, la renuncia, la sensación de estar prisionero.

...lo que me espera en la mansión para estudiantes es más absurdo aún pues Colonia, antes de decidirse por una abierta agresión, me confunde con su montón de -- disparates. (...) Detesto Colonia. Listo. Más tarde, al llegar a la mansión, el conserje me lleva a un pasillo, amada, ¡A un pasillo! que me servirá de alcoba hasta que me vaya a Venecia: dos metros de ancho quedan cabida a una litera, a un buró, un pequeño armario (p. 74).

La mansión de Sita Simmel -en la segunda parte de la novela, "La nieve", donde el deseo en la búsqueda de su objeto, da traspies como un suicida- al encuentro de su abismo- es una forma de clausura, de cautiverio, de - los brazos abiertos de un infierno órfico que no dejará nunca, no, resca- tar el cuerpo amado hacia la luz: "Anoto que el cuarto se halla en la - parte baja, casi un sótano si no fuera por el ventanal" (p. 151)". Este cuarto, a diferencia de los dos anteriores alojamientos si es, en efec- to, un lugar para guarecerse -es una "cueva", como la llamara el persona- je- pero no es aún, como querría Bachelard, el lugar para afrontar el - cosmos, el refugio seguro para que la tempestad sea buena: el cuarto de Sita Simmel es la cueva donde un animal herido se guarece de una violen- cia que en esta parte de la novela -donde el deseo corre hacia su destruc- ción en busca de su objeto- se hace no sólo subjetiva sino también físi- ca: sangrar por la nariz es una de las formas en que la destrucción se - prefigura. Ese cuarto es, repetimos, un refugio -allí llegará el persona- je después de la noche de Sherfedo- pero es también una metáfora de la - ciudad que es, también, una metáfora del infierno: y es, además una de - las maneras del cautiverio en que Colonia expresa su agresión:



No quiero ser siervo del sitio que me alquila, con tan buenos modales, Sita Simmel. Y sin embargo es es toy atrapado. Lo peor es que mi falta de pará-li-sis se congracia a la cárcel que recorro sin cam-bi-ar de lugar: del ventanal al escritorio, o al la-va-bo. De la puerta a la cama (p. 179).

Ser disperso, el héroe, es víctima (en el hotel de segunda, en el pasillo de estudiantes, en la casa de Sita Simmel) de la materialización extrema de su propia dispersión: la desnudez, la no concesión de ese espacio ínti-mo que es la casa. Leamos de nuevo a Bachelard: "Si nos preguntaran cuál es el beneficio más precioso de la casa, diríamos: la casa alberga el en-sueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz" (18). La casa de Sita Simmel es, a ratos, ese refugio: las visitas de Karl y el ser el único lugar hacia donde regresar después del rechazo de Sherfedelo evidencian. Sin embargo no es, no, la casa bachelardeana donde se pue-de soñar en paz. No es la casa que protege al soñador: es la casa que —al protegerlo— señala la desnudez del deseante: es, primero, el lugar —donde se parodia el alcance del objeto deseado —"mis colchones son mis —amantes"—: y, segundo, lo decíamos, más que una casa es una cueva: el lu-gar donde el animal herido irá a sangrar la agresión del demonio encarna-do en la ciudad, en la incomunicación, en el rechazo de Karl. Esta casa-es el equivalente espacial del sueño en la parte final de la novela: su —forma de protección es, paradójicamente, el señalamiento brutal de la des-nudez. Lo anterior quizá pueda resumirse en el siguiente esquema:

Espacio	Partes	elementos caracterizadores	objeto del deseo	actitud del deseante	realidad que se impone
Hotel de segunda.	Lluvia	Fugacidad	Günter (deseante)	Renuncia	Tedio
Pasillo de estudian- tes.		Desnudez			
Casa Sita Simmel	Nieve	Refugio/des- nudez	Karl (deseado)	Búsqueda	<b>Deseo</b>
	Lodo	Parodia del deseo		Desengaño	Tragedia

El restaurant de la estación de trenes y el hotel -lugar de la cita con Günter- por un lado, y los escombros de la ciudad, por otro, expresan, a través de un encadenamiento de sentidos, a la ciudad enemiga: en los primeros, la fugacidad; en los segundos, la tragedia. "Todos estamos aquí de paso -expresa el personaje en el restaurant de trenes- un poco al descubierto, cómicos" (p. 45).

Las ruinas de la ciudad, lo decíamos, son la extensión espacial de esa ciudad en ruinas que es el personaje. "Las ruinas -señala Zambrano- producen una fascinación derivada de ser algo raro: una tragedia, más sin autor" (19).

El bosque, el Rhin, la Catedral, en este encadenamiento de sentidos, se sitúan en el otro extremo: si el bosque es una forma de purificación y el Rhin un cuerpo vivo en esa muerte que es Colonia; La Catedral es el desafío de la ciudad pese a sus ruinas.

La ciudad que parece entregarse en el acercamiento de Karl; el sentido que parece revelarse en la obra igualmente devastada de Lucius Altner, tienen otro modo de expresarse en la novela en estas formas positivas de la ciudad. Cuando el personaje, desengañado de su deseo, regresa a Colonia, comprende que también ha perdido el bosque: "Lo empañado del vidrio me impide contemplar el bosque... (p. 400).

Un sistema de correlaciones, de armonía de sentidos, establecen, pues, los espacios de la novela. En un momento de la narración, cuando el deseante está frente a su objeto del deseo: Karl, éste sistema se declara:

Sin venir a cuento pienso en la Catedral; en el Rhin; en la estación de trenes: Contactos, todos, deslumbrantes, porque su desplazamiento permanente no es - sino una serie de uniones, de ritmos; armonía de las que surgimos los dos y también La Revelación de María que lo contiene a él y a mí... (p. 256)

Una geografía traducida al deseo: las ciudades de Segundo sueño son un cuerpo de imágenes, los linderos de la travesía por donde el deseo corre hacia una de sus realidades más dramáticas: la aniquilación.

b) UN LUGAR LLENO DE BLANCOS.

Si el deseo nace allí, donde el vacío se revela, todo discurso sobre el deseo es, por definición, un discurso lleno de blancos. Como en el inconsciente lacaneano, la simultaneidad plenitud/vacío, alusión/elusión es la forma de expresión de todo discurso sobre el deseo. "El inconsciente -ha dicho Lacán- es ese capítulo de mi historia que está marcado por un blanco u ocupado por un embuste: es el capítulo censurado" (20). En el discurso sobre el deseo que nace de la escritura neobarroca hay, como en el signo lacaneano, una resistencia, una imposibilidad del objeto: proliferación significativa que incuba en su propio exceso una lejanía: aquella donde el objeto del deseo, presente e inalcanzable, hace posible -y es germen de- esa proliferación. El discurso del deseo es, pues, una plenitud, una presencia cuyo soporte es el vacío.

Así, acto atravesado por esa ansia de plenitud y esa realidad del vacío que es todo discurso sobre el deseo, escribir en el contexto de la escritura neobarroca es, siempre, la más literaria de las acciones: ven

cer al mundo y su negación con la presencia -positiva/negativa- de la - escritura, oponer a la realidad su extremo más revelador: la ficción; a esa ausencia donde todo rostro se sospecha, oponer su ser más oculto: - la máscara. "Porque escribir -ha dicho Sergio Fernández, escritor del de seo- máscara es de cualquier modo" (21).

Quizás una de las enseñanzas fundamentales de la corriente estructura- lista sea aquella que señala la reproducción de una misma estructura en diferentes instancias de un texto literario como un modo -el central- - de alcanzar una forma estética.

En el interior de lo que hemos llamado la "semántica del deseo", en Se- gundo sueño, es posible quizás señalar esas instancias del texto donde esta semántica reproduce el esquema que la constituye como tal (simulta neidad plenitud/vacío) para cumplir uno de sus efectos centrales: hacer aparecer/perecer el sentido.

Un tramado de discursos responden en la novela a esta semántica: por un- lado, Europa y la obra de Lucius Altner suponen una realidad discursiva que podríamos agrupar bajo la instancia de "destrucción"; por otro, el- Tarot y la biografía/memorias suponen otra realidad discursiva agrupa- ble en la instancia "distancia del referente". Estas dos instancias -- textuales, como de inmediato se tratará de ver, hacen posible esa leja- nía del significado que en todo discurso sobre el deseo se revela y que aquí, en estas instancias del texto, se reproduce como una de las for- mas de la coherencia -de la verdad estética- de la novela.

La Colonia de Segundo sueño, como la Roma de Los peces, ruinas son de -

la historia y de la religión europeas: metáforas de una cultura donde — el discurso de estas novelas indaga, interroga y hace germinar un sentido, donde se revela, también, la distancia que es para nosotros Europa. Interrogar en esas ruinas la grandeza y la derrota de la cultura europea para interrogar allí lo que somos como deudores de esa cultura, como hijos suyos rebeldes y como otros: ser cultural que no reconoce en esas ruinas las propias. El resplandor de esa cultura donde tantos — ojos nuestros han ennegrecido, es objeto de una crítica, de un homenaje y de una desmitificación, en la novelización de la ciudad de Colonia en Segundo sueño. Como el discurso sobre el deseo que rige toda — la novela, la indagación sobre Europa desde la perspectiva de la mirada latinoamericana, es un discurso sobre un objeto huidizo que se revela a distancia y que como temática esconde y revela una de las grandes preocupaciones del ser cultural nuestro: su identificación y su distancia con la cultura del viejo continente. La Colonia de la novela, llena de escombros y atravesada por los ecos culturales de esas figuras — de la devastación, (histórica (Hitler) y religiosa (Lutero)), es el lugar donde se hace posible la indagación novelística sobre lo que es — aquella cultura para nuestra mirada. Lo que es como esplendor y como — contexto — como lindero — donde el deseante y extraño de la ciudad cumple su travesía:

No son, éstas, mis ruinas, ni mi guerra, ni mi propia cochambre moral; ni el amor patriótico, descabezado, — que se vuelve a bordar edificando una Colonia que m — lleva a Karl o a Lucius Altnor, quien tampoco supo de una ciudad así. (p. 117).

Lezama ha señalado que Bomarzo y Rayuela son novelas americanas que no dependen de un espacio-tiempo americanos. Igual podría decirse de Se-

gundo sueño: Europa como cultura ha sido, desde siempre, una presencia en las formas culturales latinoamericanas. Interrogar esa presencia - es también revelar una forma de lo que somos; o, como ha señalado Sergio Fernández.

Siento que el "enjuiciamiento de Europa" es una gran temática común a ciertos escritores hispanoamericanos. En Segundo sueño Europa está en el banquillo de los acusados - (...) la crítica a esta Alemania de la postguerra pretende ser la alegoría de la crítica a Europa en su totalidad. Si el viejo continente fue el "guía" cultural de América, ya no lo es; por lo menos en el mismo sentido - (...) La crítica a Alemania es la que cualquier escritor-americano puede hacer a Europa (22).

Indagación sobre Europa y sobre América desde el centro de una novelización del deseo, la novela produce "juicios" con una verdad "plena" - que muestra, en el mismo acto de ocultar, lo que es otra proposición - de la novela, la imposibilidad de atrapar un ser cultural a través del arte. En un momento de la novela, por ejemplo, un "juicio" se expresa sobre España:

La redención de España, (...) No la habrá, pierda usted - la esperanza, porque es un pueblo de genios y de estúpidos: ningún término medio. Falta la burguesía: falta, - pues, el enemigo a quien derrotar. Junto a Picasso un - pueblo que ama las cadenas (p. 306)..

Un juicio es, por definición, una verdad "plena" que expulsa de sí toda otra verdad que niegue lo que él, como verdad plena, es. El objeto enjuiciado se reduce al silencio, en realidad se ausenta para que la - realidad del juicio prevalezca.

En el texto citado hay una "plenitud" de sentido, una verdad extrema - sobre el ser cultural de España, pero en esa plenitud expresada, ese ser cultural en realidad se escapa. Es posible captar aquí una de las paradojas de la literatura y del arte en general: expresar estéticamente el mundo es perderlo y quedarse sólo con las palabras (con el libro o con la tela: con una plenitud que es en realidad la huella de una ausencia) Los "juicios" sobre la realidad política de México y sobre Europa en general, responden a este mismo esquema. La novela -en coherencia a su intención última: la novelización sobre el deseo-, muy lejos de plantearse una indagación tal como podría hacerlo una novela histórica, responde -repite este hecho esencial- al esquema propio de una semántica - del deseo: la noción de "destrucción" actúa como la instancia básica - donde la realidad discursiva se apoya para expresar una indagación y un juicio sobre Europa (y sobre América) y para revelar la ausencia -la - continua huida- del objeto del discurso; desde la subjetividad del deseante, y sólo desde allí, Europa y América expresan sus sentidos culturales.

Quizás la obra de Lucius Altnier -en lo que tiene de obra presente y destruida- sea, en la novela, la que exprese más claramente la paradoja - que hemos señalado.

Esta obra, devastada por el incendio, es, en su permanencia, un sentido estético expresado, y en su destrucción, un sentido lleno de blancos, - continuamente en fuga. Quizás toda obra de arte esté, por definición, - sostenida por la simultaneidad de esos dos sentidos contradictorios: su ansia de permanencia ofrece como soporte un ser destruido por el incendio y, por tanto, la contemporaneidad de sus sentidos, la posibilidad - de su trascendencia que todo discurso crítico quiere dibujar, está con

tínuamente en fuga, yéndose siempre como el agua entre los dedos."

En el mismo sentido en que la biografía de Lucius Altner quiere ser lo grada en la mudez misma de los cuadros salvados de la destrucción, así, de una obra devastada se intenta articular un sentido de grandeza estética. Hay una mudez, un vacío, y un ánsia de plenitud, de trascendencia: la realidad quizás de toda obra de arte.

Para la mirada del deseante que quiere resolverse en interrogación crítica, más que reflejo o invención de una verdad, la obra de Lucius es un sistema de sugerencias, de sentidos tangenciales en permanente huida; "La disposición de Lucius -se dice en la novela- (lograda en espiral) no desea pintar la carroña sino la sugerencia de ella a través del reflejo de las sustancias que manan del cadáver" (p. 86).

En un momento de su obra ensayística, Sergio Fernández ha señalado que el tema del Polifemo es la luz. El de Los peces, lo decíamos es el del reflejo sobre el lomo de los peces. Podría decirse de la obra de Lucius ante la mirada del deseante es como en el Polifemo la luz. Resplandor y oscuridad son los extremos donde la obra del pintor colonés expresa sus sentidos como misterio, como revelación y, lo decíamos, como huida:

Lucius ejerce sobre quien mira una doble presión. Consiste -dire al escribir- en el poder extraer los objetos de la oscuridad así como el de ensombrecer los que se exhiben a la luz. Un juego más, como todos los suyos, que se presta a transfiguraciones y engaños (p. 61).



Si algo pinta Lucius, cuando pinta la Virgen, es el resplandor; si expresa sentidos en su obra lo hace a través de ese cuerpo de sugerencias que es la luz; en este mismo sentido la mirada habrá de arrebatar los restos de la obra devastada, de la oscuridad que la nave de la Catedral arroja sobre ellos: "Entre sus delitos, la oscuridad de la nave intencionadamente asesina el color" (. 61). (Y, como los cuadros en el golfo de sombras de la Catedral, el personaje tendrá en Karl la posibilidad de salir hacia la luz: "No se -dice- si es con Karl con quién saldré hacia la luz"; p. 252). Luz y sombra: esta obra se sitúa en esa característica propensión que es la del barroco: la del claroscuro; propensión que expresa de otra manera la instantaneidad de contrarios que en las diferentes instancias de la novela establecen su juego: alusión y elusión; deseo y aniquilación; plenitud y vacío...

Otra realidad discursiva, sostenida por otra instancia -La de la "lejanía del referente"- habíamos señalado como presente en la novela. El fallido intento de escribir la biografía del pintor y las propias memorias del personaje, por un lado y, por otro, el discurso que supone el entendido del Tarot como una de las correlaciones formales de la novela, conforman esta realidad discursiva que no es sino la contrapartida de la anterior.

La biografía de Lucius se intenta extraer del mundo, de las pasiones del propio pintor urdidas en los cuadros: de una ausencia en realidad, de una mudez, pues el arte -y he allí una de sus paradojas- para expresar - el mundo lo enmudece; las memorias se quieren igualmente extraer de una vida que es ausencia de memoria por ser sólo deseo y ansia de aniquilamiento. En un momento de la novela la voz de la madre señala esa imposible empresa donde el espesor del mundo se convierte en una nada para que la nada del arte en espesor se convierta: "No me imagino cómo puedas es-

cribir una vida así, como así, de la nada" (p. 53). Si en la obra de Altner la noción de "destrucción" es el lugar donde un imposible cobra forma como tal: el de articular la plenitud de una verdad estética: aquí otro imposible se noveliza; el de una biografía y unas memorias cuyo referente es en realidad un vacío, una mudez, un blanco. "Se trata de perseguir otra actitud, la que hay a partir de tablas, cuadros y dibujos salvados del incendio: a través de las personas y de los objetos en ellos aprehendidos" (p. 43).

Al final de la novela, cuando Karl revela brutalmente su rechazo, su actitud de no deseante, el intento de la biografía y de las memorias revelan también su imposible y los papeles son abandonados a la nieve para que el ritmo de la tragedia consuma también en esta renuncia -como en la del deseo- su victoria.

La biografía imposible -como el imposible objeto del deseo- es una estancia: el camino hacia ella, esa travesía que es todo intento, está conformado en el discurso crítico sobre el arte de Altner. La novela, al interrogar este discurso, revela los elementos que lo componen: su insuficiencia y su necesidad. Insuficiencia como estancia: la biografía no será posible como no lo será alcanzar en Karl el objeto del deseo. Necesidad como travesía; así como el deseo atraviesa los linderos del mundo hacia una inalcanzable estancia y en su travesía logra su ser, el discurso crítico realiza en su intento la travesía que lo conforma, sin alcanzar su objeto revela, primero, una coherencia (La luz en Altner, por ejemplo, como centro de su estética) y, segundo, la sensibilidad que entra en juego entre el crítico y la obra (entre la mirada del deseante y los cuadros del artista). Quizás sean esos dos elementos los que explican la necesidad de toda crítica; En Segundo sueño estos ele-

mentos se ponen de manifiesto en el acto mismo de señalar la insuficiencia que, lo decíamos, también define este tipo de discurso: la imposibilidad de alcanzar ese referente pleno y distante que es toda obra de arte.

En Los papeles de Aspern, de Henry James, la travesía novelística del personaje -su permanencia en el destartado palacio de Venecia, la puesta en juego de unos falsos sentimientos respecto a sus dos hurañas-habitantes- avanza hacia un objeto presente e inalcanzable -los documentos personales del escritor Jeffrey Aspern- para revelársele que su propio disimulo y engaño lleva a la destrucción de las cartas. Otra revelación se produce en el contexto de la estética de la novela: lo que importa no es el objeto sino la travesía, esa huella del viaje donde el signo literario toma su forma. Si los papeles de Aspern han sido destruidos, esto ha sido posible para que la madeja de engaños, disimulos y falsedades del personaje sean en realidad el lugar donde el espesor de lo literario se encuentre. Señalemos otro ejemplo: si la travesía novelística de José Cemí, en las dos novelas de Lezama, tiene como una de sus metas el encuentro con la obra de Oppiano Licario -"Súmula nunca infusa de excepciones morfológicas"-, finalmente destruida, esta destrucción pone de relieve lo único que en realidad queda: la devastación: la travesía, el espesor novelístico de las páginas lezamianas: lo único que, enredado entre los dedos, queda cuando el agua se ha escapado de las manos.

El auténtico viaje de la imaginación -ha señalado Bachelard- es el viaje al país de lo imaginario, al dominio mismo de éste. No entendemos por ello una de esas utopías que consiguen, de golpe, un paraíso o un infierno, una Atlántida o una Tebaida, Nos interesaría el trayecto y nos describen la estancia (23).

La travesía del deseo es precisamente aquella cuya estancia es, siempre, la expresión de una lejanía, de un imposible. En Segundo sueño el intento de una biografía y de unas memorias por parte del personaje -que a ratos se confunden: biografía y memorias, Lucius y deseante- reproducen, pues, el esquema de esa semántica del deseo, que, lo decíamos, rige toda la novela: esa travesía sin estancia final, esa presencia del deseo que sólo se consume para revelar, como querría Nietzsche, que importa él en sí mismo y no lo deseado, que importa la travesía y no la estancia.

El tendido del Tarot, que en la novela -como más adelante trataremos - de ver- es el soporte de una compleja articulación formal y de una intención estética, también participa de esa realidad discursiva donde - el referente, en continua fuga, se expresa siempre como inalcanzable. El discurso de la madre es, así, respecto a la estadía del profesor de arte mexicano en Colonia, lo que el discurso crítico que nace ante el tríptico, respecto a la vida íntima de Lucius, un discurso imposible - y sin embargo cierto; un discurso siempre rechazado por el huidizo -el personaje, el arte- ("Al diablo sus demonios y la fatalidad -dice el personaje respecto al discurso de la madre- Me da igual su correspondencia o sus murmullos a distancia plagados de consejos, igual que - acierte o se equivoque", p. 21). Una red queriendo atrapar los peces y el mar. (¿Y acaso no es eso todo sistema de signos: una imperfecta red donde los peces y el mar, atrapados, están en permanente huida?). Una calumnia ( y quizás detrás de todas sus máscaras, todo lenguaje - sea eso: una calumnia sobre el mundo ).

Lucius y su detestable tríptico me rondan automáticamente -dice la madre- para afirmar, lo sabes, que los has calumniado (...). En cuanto a Altner te lo advertí;

no puedes considerarte cercano de su vida, ¡Que des-  
cato! porque nadie lo estamos de ninguna. (p. 389).

El discurso de la madre -su sentido de advertencia- y el discurso crí-  
tico de la biografía intentan expresar un destino -el del personaje,-  
el de Lucius-; no obstante, esta expresión también es la de la insufi-  
ciencia: toda biografía es en realidad una mentira o un imposible: to-  
da expresión de un destino es -en la conciencia de sí que la novela -  
supone- la puesta en juego del azar frente a la fatalidad, de la elec-  
ción frente a un destino pensado como absoluto, de la metamorfosis -  
como escape, frente a la tragedia.

Será necesario, más adelante, señalar las formas en que la tragedia -  
se expresa en esta novela donde plenitud e insuficiencia forman los -  
extremos de una misma realidad novelística. Ahora quizá sea válido -  
observar cómo la figura de la madre es ese centro de diseminación don-  
de la dialéctica del deseo se realiza;

c) El huidizo de la madre y el deseo triangular.

"Deseoso -dice el verso de Lezama- es aquel que huye de su madre". Y  
en otro lugar del mismo poema: "El deseoso es el huidizo". El psicoa-  
nálisis nos ha mostrado que huir de la madre es perderse cada vez más-  
en el laberinto de sus redes: jamás nos desprendemos de ella: la eter-  
nizamos en el sustituto. El deseo nace allí, en esa cadena de sustitu-  
tos -en ese desfiladero del significante, diría Lacán- donde la madre-  
es una persistencia y una lejanía.

El juego del ¡Fort!, ¡Da! freudiano, expuesto en "Más allá del princi-

pio del placer", ilustra, en el contexto del psicoanálisis, esa simultánea presencia/ausencia de la madre: se trata, en el ejemplo de Freud, de un niño de 18 meses, que no llora cuando su madre lo abandona; su única preocupación es jugar a hacer desaparecer y reaparecer un carrito, juego que subraya con un triunfante ¡Fort!. ¡Da! (¡Fuera!, ¡Ahí!). ¿Qué significa este juego? Nos interesa en tanto que el niño escenifica el desaparecer - aparecer de su madre en la forma simbólica de un objeto a su alcance. Nos interesa también - primordialmente - en tanto que visualiza el mecanismo del inconsciente: renunciarnos a la madre - - (¡Fort!), sólo para recuperarla culturalmente (¡Da!) a través de todos los sistemas expresivos que la cultura elabora y donde el inconsciente escenifica esta pérdida fundamental (24).

Según el psicoanálisis no podemos escapar de la madre, huimos de ella para buscarla (decimos ¡Fort!, para luego decir ¡Da!) y construimos -- así la historia de nuestro deseo: producimos la cultura.

El profesor de arte mexicano en Colonia es, explícitamente, el huidizo ("...que me dejaste por un viaje sofrenado y oscuro", p. 19) y el atrapado por ese discurso de la madre que señala sus redes en forma de advertencia: "En Colonia te encontrarás con el Demonio". Quizás, en -- cierto sentido, la novela toda pueda considerarse como una expansión, una verificación y un rechazo del inapelable sentido contenido en esta frase.

La novela se abre con el discurso de la madre (pp. 19-20): el personaje en realidad nace a la novela desde ese discurso, como si de la madre naciera: "Vamos, vamos, desesperízate, levántate". ¿Y es que acaso -- todo nacer no es siempre el primer desprendimiento, nuestra primera --

• huida de la madre?. Ese primer discurso revela los elementos fundamentales, soportes de la tensión novelística entre la red discursiva de la madre y el extravío del deseante en Colonia: la noción de "abandono" ("... por un viaje sofrenado y oscuro") que supone no obstante, -- una vida pautada por las directrices de la madre ("Ya que me abandonaste, siquiera que no me defraudes") y por el juego de los sustitutos: "Otra Piedad Livada, otro Hugo te llevarán a esos estremecimientos emotivos tan pasados de moda, ya sean victorias o fracasos"; la noción de "destino", entendida no como fatalidad sino como ritmo y cambio: -- "¿No te parece que la cantidad que uno recibe a lo largo de la vida no es fija, que no permanece estacionada porque los ritmos cambian?", que supone, por parte de la madre, la adivinación como advertencia y, por parte del hijo, la distancia implícita en la incredulidad y la terquedad. La descripción de un Arcano para visualizar allí la expresión de un destino tiene el mismo sentido, en la novela, que la descripción de los cuadros de Altner para visualizar allí la vida del pintor: una red discursiva que, como decíamos, intenta cercar al eterno huidizo.

"De mi vientre te sacaron con forceps, pobrecín. Fue un parto como todos los de ocho meses, muy difícil. Quedaste miope, pero no tanto: yo destrozada" (p. 401). Quizás --cuando en el parto somos a la luz y a la oscuridad dados-- siempre se nos aleja antes de tiempo; siempre nuestra huida es el encuentro con el desamparo: siempre, quizás, el cuerpo de la madre queda destrozado por ello nos busca; por ello quiere reaparecer en todos los cuerpos y ser el cuerpo devorador y germinador del deseo.

Si el centro del deseo en el personaje es su condición de huidizo de la madre; el de la estética en la obra de Lucius es la Vir-

gen: expresión en el pintor de la figura materna. La mirada del deseante sobre el tríptico no es sino la extensión de una subjetividad conformada por la dialéctica del deseo. Así, en la mirada sobre el ala de — "La Revelación de la Virgen", un sentido del deseo se revela —el central en la novela—: el de la tensión triangular.:

Magdalena no desea a Jesucristo. Es la Virgen la que lo quiere para sí, a tal punto, pero con tantas máscaras, — que es frente a ella —a la propia María— que lo ve inclinado por mucho que al espectador le parezca que se inclina y suplica ante la obligada rival de la madre. En cuanto a Cristo, ama a la Virgen quien, a fin de retenerlo, paradójicamente lo rechaza (p. 319).

Hay en el tríptico, para la mirada del deseante, una expresión del deseo que es la que a él mismo lo conforma: como en la novelización de — los espacios, las diferentes instancias de la novela no hacen sino ser — reflejos y extensión de las formas del deseo en el personaje. La tensión triangular, lo decíamos, es central en la novelización del deseo — en Segundo sueño. Es necesario repetir que la figura de la madre es el centro germinador de esa tensión. Se puede observar, en la descripción citada del ala: Jesús, arrodillado aparentemente ante Magdalena, su amante, lo está en realidad frente a María, su madre: detrás de todas sus máscaras, la madre, es el centro verdadero del deseo. En la novela se hace explícito este hecho revelado en los cuadros de Altner: "Jesús y Magdalena, por más que te aventuras tanto, son figuras secundarias o si de sea (y en ello también estoy de acuerdo contigo) sólo el producto de la meditación de María: su final misterio" (p.58).

El misterio de la madre, su figura como productora de deseos en "el circuito esclavizante de los triángulos" (p. 355), es, quizás, una de las —



preocupaciones esenciales de la novela.

Es posible decir que el profesor en Colonia, Liza y Lucius forman en la novela los "sujetos" donde el "circuitito esclavizante de los triángulos" se realiza como resultado de esa figura germinadora de deseos y de misterios que es la madre. Intentemos un esquema que resuma la dirección de las observaciones que sigue:

"Circuito esclavizante de los triángulos"

Novelización	Planos narrativos	Lucius Altner	Liza Loos	Profesor
Correspondencia de planos.	1ro.	(Jesús) María Magdalena	Esposo Profesor	Liza Karl
	Figura materna →	María Albertina	Liza	Madre
	2do.	Alana (Lucius) Alexander Von Natker	Hijastro esposo	Piedad Hugo
	Identificación:	Estética	Promiscuidad	Aniquilación

**Caracterización**

En la novela la figura de la madre es, pues, el centro germinador del deseo y el "circuitito de los triángulos", la tensión en que ese deseo se expresa.

Lucius Altner es, lo decíamos, una de las figuras, uno de los sujetos en que la tensión triangular se articula. Siguiendo nuestro esquema, es posible decir que hay un primer plano en que esta articulación se expresa: Jesús, María y Magdalena dibujan para la mirada del deseante, en "La Revelación de María", la tensión triangular, en su realización estética (en tanto composición de un ala del tríptico); en su potencialidad simbólica (en tanto manifestación estética del deseo vivido en Lucius);-

y en su posibilidad de sacrilegio (entanto atribuye a Jesús esa forma del deseo). Situado en los contextos estéticos, simbólico y religioso, el deseo que recorre y es una de las verdades -acaso la fundamental- de la pintura de Altner es, en el tríptico, producto de la figura germinadora del deseo: la madre, expresada en las tres alas por la figura de María. Quizás la novela sea, en su conjunto, la interrogación novelística de ese "final misterioso" que es en la producción del deseo la figura de la madre.

En lo que hemos llamado el segundo plano, en esta articulación triangular, la novela indaga sobre la tensión del deseo que la "potencialidad simbólica" de la novela revela ante la mirada, sobre la vida de -Altner: encerrado en la corriente del deseo que hace ambigua la determinación sobre quiénes en realidad fueron sus padres (su madre Albertina o Bettina; su padre Helmut Fries o el abogado Herlin: ambigüedad y conflicto del deseo), Lucius es a su vez el sujeto de una relación triangular "perversa": su relación amorosa con su esposa Alana y con su amante Alexander Von Notker.

Cuando el profesor de arte mexicano, deseante y extraviado en la ciudad de Colonia, interroga e interpreta los cuadros de Lucius, un sistema de correspondencias entra en juego, una de las formas de la analogía se dibuja y se precisa en la extensión de la mirada: ambos planos establecen entre sí sus correspondencias y son proyección y metáfora el uno del otro, y ambos, a la vez, proyección y metáfora son -de las formas del deseo encarnadas en el extraviado que mira.

El segundo sujeto de la forma triangular del deseo, es, en la novela, Liza Loos. Sujeto de esta articulación, Liza es también la noveliza-

ción de la figura de la madre. Quizá por ello esta forma del deseo tenga como característica la promiscuidad. Amante -como en la simbólica -- del edipo freudiano- del padre y del hijo ("... Konrad Loos, quien compró a Liza haciendo caso omiso de que fue amante de su hijo -el de él, - por supuesto p. 193); Liza es también sujeto de ese lugar común del triángulo amoroso: esposa y amante. (Aquí la relación triangular se mantiene, como en el primer caso, por una razón estética y de transgresión religiosa o, como en el tercero, para alcanzar la aniquilación, sino como un interés puramente promiscuo y superficial: el deseo que tiene como sujeto a Liza es también una farsa).

Esta articulación es la menos importante en la novela -siendo las fundamentales aquellas donde los sujetos son Lucius y el deseante, respectivamente-; su función es, sobre todo, la de ser otro resonador de ese horizonte de ecos que es el de la novela: el "Circuito esclavizante de los triángulos".

El tercer sujeto -que no es sino la reproducción, en otra instancia del texto, del primero- es el deseante y huidizo de la madre. Liza y Karl representan para este sujeto; en el primer plano de nuestro esquema, lo -- que Piedad y Hugo en el segundo: unos y otros son esa realidad que en el juego del ¡Fort-Da! freudiano entra en juego en el momento de la renuncia de la madre: sustitutos, máscaras, espejismos, linderos por donde el deseo realiza su travesía y logra su ser.

Si "intención estética" o "promiscuidad" caracterizan las dos primeras - realizaciones triangulares; la "aniquilación" como fin de la travesía -- caracterizará ese deseo cuyo sujeto es el huidizo de la madre: buscando en Liza y en Karl, por un lado, el triangulo perdido con Piedad y Hugo - y, por otro, ser el reflejo y la clausura de los dos sujetos triangula--

res anteriores, el deseo triangular del profesor de Arte mexicano con Liza y Karl es en realidad la síntesis y revelación de todos los triángulos novelizados en Segundo sueño: como Liza, el personaje querrá calcar en sus amantes la figura edípica del deseo (ver en Liza, en tanto que mayor que él, también a su madre, y en Karl, también a un hijo); - Como Lucius, querrá ser, a la vez, la proyección y el rechazo de un destino ya articulado y expuesto para la mirada: en la baraja del Tarot y en la pintura, respectivamente. La correspondencia analógica que atraviesa la novela es aquí, pues, el mecanismo textual básico. - Los dos planos -que es nuestro esquema son distinguidos claramente- son presentados en la novela, gracias al juego de correspondencias analógicas, como un sólo plano textual.

Estas formas en que el deseo se expresa adquiere, en la novela, por un lado, un sentido de parodia y, por otro, un sentido "trascendental" que remite a otra de las intenciones estéticas de Segundo sueño: su vocación hermética.

"¿Por qué no irme con Günter? -se pregunta el deseante en un momento de su trayectoria- y la madre, la que teje todos los sentidos en la novela, parodia su obsesión triangular: "Hagan con Ilse un triángulo. - Firmenlo en cine mudo" (p. 114).

Parodia y trascendentalismo: la forma triangular del deseo es otra de las formas en que la novela textualiza su intención neobarroca y hermética: la analogía. Ya Derrida ha observado la manera como un ritmo ternario (Edipo. Trinidad. Dialéctica) ha gobernado la metafísica de occidente (25). Edipo, trinidad y dialéctica atraviesan con sus ecos la estructura triangular de Segundo sueño para fundar no una metafísica -

sino una estética (que sea también una indagación estética sobre una metafísica). "Somos la otra trinidad que surge en el ocaso de las religiones", dice Inaca Eco a Cemí en la última novela de Lezama, señalando con precisión una de las intenciones neobarrocas: vaciar todo -- símbolo de su plenitud metafísica -- que no de sus ecos-- y otorgarles -- esa plenitud que las contiene a todas: la estética. Hacer -- como observáramos a propósito de Los peces-- de la metafísica, un material retórico.

## 1.2. Analogía y escritura neobarroca.

Lo que es arriba es abajo, hijo mío. No hay pasión astrológica que no varíe a voluntad del hombre, por más insignificantes que seamos.

Segundo sueño. p. 135

...ya sé, ya sé: el triángulo del agua que nos entrega el hilo conductor de la vida: piscis, cáncer, escorpio. Incluso podría ver, aconsejado por tí, en el cuadro, las analogías del cuerpo con las del sistema solar, en las que de algún modo coinciden Paracelso y Altner. En el Tarot, querido, es el tendido Sefirotal.

Segundo sueño p. 220

El neobarroco es la otra escritura nacida en el ocaso de las religiones: heredero de sus lenguajes, del espacio imaginario que las religiones al mundo han dado, el neobarroco es también la traición a las verdades que esos lenguajes y ese espacio instauran; ocaso, y no medio día, y mucho menos alba: el ocaso, como el brillo del fósforo encendido es la última intensidad, la más pura por extrema, por ser el recuerdo de otros fuegos, acaso incontrolados; parodia y conversión de esos-

lenguajes son los signos de ese ocaso, las formas en que la inteligencia neobarroca se apodera de los territorios sagrados y herméticos -- que de las religiones han sido. Todas las formas en que esos lenguajes provocan la densidad --y la necesidad-- de su expresión hemética -- (Androginia y Revelación, Iniciación y Destino, etc.: todas formas de la analogía), son apropiadas por la expresión neobarroca y convertidos en material retórico para la expresión estética.

Si hay un erotismo en Segundo sueño, éste no es sino la expresión de la androginia. Alterner y el narrador, alter ego uno del otro, dibujan en forma trágica (en los triángulos amorosos donde son los sujetos), -- una de las formas de la androginia: aquella que nace de una simbólica -- ca, de una expresión significativa (distinta de otra simbólica andrógina: aquella no situada en el significante sino en el significado, que supone la metamorfosis del referente).

El mayordomo de Serafitus-Serafita contempla, en un momento de la novela de Balzac, la "naturaleza" andrógina del héroe:

Serafitus extendió su piel de marta, se envolvió en ella, y durmió. El viejo sirviente permaneció allí durante algunos momentos, de pie, contemplando con amor a ese ser -- singular que descansaba bajo sus ojos, y cuya naturaleza -- hubiese sido difícilmente definida por alguien, incluso -- por los sabios (26).

Hay una androginia como "naturaleza" que recorre una novelística, desde Serafitus de Balzac, hasta Orlando de Virginia Woolf; naturaleza -- que tiene como trasfondo mítico la figura andrógina de Tiresias. A -- la pregunta de Raquel Serur en su trabajo sobre Orlando, "¿Es en la -- mente del creador donde radica la androginia?" (27) (que supone como --

tesis de la autora una respuesta negativa) habría que agregar que si en esta literatura la androginia forma parte de la naturaleza del -- personaje, en el neobarroco habría que afirmar lo contrario: aquí la androginia es "mental", se sitúa en el orden significante, es, po-- dríamos decir, "retórica" y por ello, profundamente literaria.

Si hay una noción que explique muchas de las peculiaridades del neobarroco, ésta es la de "inteligencia". Hay una inteligencia que atraviesa esta escritura y convierte todos los contenidos referenciales en contenidos retóricos, todos los significados en significantes: lo que es una "naturaleza" andrógina --un referente cierto-- en Balzac o -- Wodlf, en la escritura neobarroca es, sobre todo, una simbólica, un efecto signifiante que, de tener una "naturaleza", es únicamente la de ser un lenguaje: el de la sensualidad y el erotismo, y el de la -- poética de la analogía.

"La imagen actuando en la historia --dice Lezama-- se obliga a completar, a formar esferas" (28). Igual podría decirse de los elementos en la simbólica neobarroca: una de sus vocaciones es el ánsia de totalidad y una de las concreciones simbólicas es la androginia. En -- Segundo sueño el erotismo, lo decíamos, es andrógino: el "circuito-exclavizante de los triángulos" si una simbólica dibuja, es esa. La bisexualidad, que hace del profesor de arte en Colonia un personaje trágico, es una forma neobarroca de la androginia y un centro de correlaciones con ese texto a través del cual la novela logra su sintaxis analógica: el Tarot. Así, el discurso implacable de la madre, lo revela: "Quítate esas ideas ranciamente cristianas de la cabeza.-- La ley del Tarot determina otras cosas. ¿No ves que el hierofante es bisexual?. Debemos estar acompañados" (p. 305). O, en otro lugar;--

"Un hombre que se acuesta con hombres es el gran amor de una mujer, - ¿no es así amada?. ¿No es esa la lección del Hierofante de tu Tarot? - (p. 343). Hay una sintaxis analógica (destino del personaje-Lectura - del Tarot) que exige del simbolismo andrógino proporcionado por la bisexualidad trágica del personaje. Decíamos que la "naturaleza" de esta androginia, de haberla, es la que cobra cuerpo en la articulación - de una sensualidad, en la persistencia del deseo: el personaje, sin pasar de una naturaleza orgánica a otra (como Serafitus u Orlando), participa de la sensualidad y del deseo hacia los dos sexos: Piedad y Hugo; Liza y Karl.

"El sexo, cariño -se dice en la novela- es cosa secundaria" (p. 305), - frase que podría asombrar en una novela teñida de erotismo. Insistimos sin embargo en que erotismo y sensualidad establecen, en el neobarroco, sus diferencias con la sexualidad. Ya decíamos que ésta es una física: es un acto que se consume. El erotismo es un lenguaje: un juego de alusiones y elusiones que oculta lo que permanentemente atisba: - la sexualidad. Si en el erotismo la física sexual es expulsada -sustituida por un lenguaje-, ésta se hace sentir en su ausencia, en su permanente atisbar. En segundo sueño, más que sexualidad hay lenguaje -erótico -sensualidad- sobre el que se incuban las formas de la analogía. Los signos de la sensualidad en la novela, suponen la bisexualidad y ésta los signos de la androginia, que es una de las expresiones de la totalidad. Todos incluidos en ese espacio para el movimiento de los signos que es la analogía.

La androginia en la novela no es una naturaleza sino un lenguaje: uno de los lenguajes del neobarroco. Su expresión no se da sólo en la bisexualidad del personaje sino que procede, como todo en la novela, por



acumulación: muchos de sus signos remiten a esta simbólica. Sor Juana, como figura en la novela, es una de las formas en que esta acumulación se expresa:

Atiende, niño mío, al cuadro en sí. (...) Mira con cautela a don Alvaro, bellissimo. ¿Sospechas como yo que es un hombre con sensibilidad de mujer?. En cambio doña Ana de las Cuebas, como tu Sor Juana, es una mujer con mente de varón". (p. 175).

La "inteligencia" del neobarroco supone que, antes que nada, los procedimientos y medios tengan una finalidad estética. En este sentido todo -desde el signo más simple hasta el más complejo y hermético- realiza -su conversión en material retórico. Así, la simbólica de la androginia o la sintaxis hermética del Tarot, por ejemplo, son -con toda la densidad simbólica que suponen- las formas retóricas a través de las cuales Segundo sueño cristaliza como escritura neobarroca. En este sentido no será exagerado afirmar que el cuadro del Tarot al comienzo de la novela es similar -en su intención retórica- al juego de la rayuela en la novela de Cortázar. Apresuremosnos no obstante a subrayar una diferencia:- las raíces herméticas de la rayuela están menos presentes (en nuestra cultura y en la novela de Cortázar) que las del Tarot en Segundo sueño. Un uso novelístico del Tarot más cercano a Rayuela sería el que en Il castello dei destini incrociati hace Italo Calvino (donde la sintaxis tarótica es "vaciada" completamente en su vinculación hermética o sagrada y utilizada para construir una sintaxis narrativa hecha de conjeturas). La conversión, en el neobarroco, de categorías sagradas o herméticas en retóricas no supone, como ya lo hemos señalado, la total exclusión de sus contenidos primeros. Estos, como la sexualidad desplazada, atisban y hacen sentir su presencia. El uso de estas categorías hacen de la es

critura neobarroca una cámara de ecos donde los contenidos -sagrados o herméticos-, desplazados, resuenan.

a) Correlaciones: Luvia, Nieve, Lodo.

La escritura neobarroca es una escritura analógica: el "demonio de la analogía" del que hablaba Mallarmé, se convierte en esta escritura en el centro de una estética. En Segundo sueño la sintaxis analógica más evidente es la que se establece con el Tarot. Nuestra lectura nos permite hablar, sin embargo, de seis núcleos analógicos fundamentales:

El primer núcleo, lo decíamos, es el Tarot. Más adelante veremos como este núcleo plantea una de las tensiones centrales de la novela que desemboca en una indagación novelística del "destino" y de lo "trágico". Señalemos ahora que este núcleo reproduce de manera peculiar el esquema metafísico de lo humano y lo divino, de lo conocido y lo desconocido, de la elección y el destino... Subrayemos un doble sentido de esta peculiaridad: primero, desde el punto de vista de la "textualización" de la novela, el tendido del Tarot es uno de los dos cuerpos textuales (El otro es el destino trágico del personaje: la expansión novelística de la frase enunciada por la madre: "vas a ir a encontrarse con el demonio"). Ambos "cuerpos" textuales sirven de límite y de espacialidad - para el movimiento analógico de la novela. Segundo, desde el punto de vista del espesor hermético de la lectura tarótica, la novela exige, - entre sus posibles lecturas, la hermética (la posible presencia de un lector "erudito" que desentrañe la complejidad hermética de la novela) Es necesario insistir en la diferencia entre el hermetismo de una obra literaria y el de un libro sagrado: aquí los signos son articulados y - leídos por su densidad sagrada y por su capacidad de revelación; allá-

esa densidad y esa capacidad están al servicio de otra función central: la estética. La inteligencia neobarroca supone una conciencia sobre la función retórica de esos signos herméticos (que penetran esta escritura desplazando su densidad de lo "sagrado", reduciéndola a un eco).

La prophétie est (...)—dice André Neher— une catégorie de la révélation parmi toutes les tentatives, réelles — ou illosoires, historiques ou mythiques, de relier le — divin et l'humain, l'expérience prophétique ce sa place. Elle implique, a quelque titre que soit, une relation — entre l'éternité et le temps, un dialogue entre Dieu et l'homme (29).

El tendido el Tarot en Segundo sueño supone un enunciado profético — —"En Alemania vas a encontrarte con el demonio"— que, como en un Job — contemporáneo, plantea un diálogo, una aceptación o un rechazo de la fatalidad" que suponen los signos herméticos (eternidad y tiempo, hombre y divinidad, conocido y desconocido...) es una espacialidad metafísica que deviene metafórica y donde es posible esa trama de vasos comunicantes que es la analogía.

Otro núcleo analógico —que en realidad es la reproducción, en otra instancia, del primero— es el ritmo que en la novela se establece con la secuencia Lluvia/Nieve/Lodo.

Si la lluvia es el tedio, la "atonía" que se corresponde con una ciudad desconocida y ausente, y con la indiferencia y renuncia a Günter, la — "nieve" es un cuerpo total —centro de la novela— donde la tensión — — triangular del deseo se establece entre la posibilidad del encuentro — amoroso con Karl y la tragedia del rechazo. La tercera parte —Lodo— es la resolución trágica de la tensión y la última parte ("Una reitera —

ción...) la salvación de la tragedia por el sueño y la metamorfosis.

"Fuera de aquí -dice el narrador desde el restaurant de los encuentros con Günter- lo fragmentario de las imágenes convida a una atonía: bajo la lluvia no hay dolor, pero tampoco parece haber placer" (p. 45).- Esa atonía de la lluvia es también la de la subjetividad del personaje. El "lenguaje" de la lluvia es la expresión, por analogía, del destino del personaje en esta primera parte de la novela; "...todo, claro está, ligado al tedio, a la más redundante apatía. La lluvia y yo vamos a un mismo lugar, casi en silencio: chocamos o nos entrecruzamos - ligando nuestros mutuos lenguajes" (p. 68). La apatía de la lluvia se corresponde con esa indefinible razón que evita al personaje correr hacia el llamado de Günter y encontrar así el objeto del deseo. La lluvia, aparte de ser la expresión de ese primer extravío del personaje, es también la atmósfera que, como Colonia toda, propicia el itinerario hacia la noche de Sherfedé: "¿A dónde ir si la lluvia se liga a una luz oculta, amoldada al espacio como una escultura que cambia de lugar mutilándose con prósperas espadas y cuchillos?" (p. 77). Lluvia y ciudad: "No soporto la meditación de la ciudad ni el que la lluvia detalladamente la convierta en su cómplice" (p. 78). Momentos antes de que Günter y el narrador entren al hotel donde el extravío de las pasiones los hará actores de una escena trágicamente ridícula, la lluvia expresará ese extravío en su lenguaje:

La lluvia nos moja la cara, el cuerpo, los zapatos; su resultado no depende de la destreza sino del acaso, jadeante, prendido bajo ciertas reglas a los párpados y al pelo que nos impide ver, sin que ella tampoco deslinde el bien del mal ni lo verdadero de lo falso (p. 108).

La lluvia, insistamos, es el lenguaje que por analogía expresa el primer extravío del deseo en la novela. "Metódicamente -dice el personaje, intuyendo la revelación de la lluvia- puntuando su rapidez y habilidad la lluvia nos prepara para una despedida en donde toda acción - será recíproca por mucho que me diga que yo soy el culpable" (p. 118)

Y si la lluvia es el lenguaje analógico para los desencuentros con -- Günter, la nieve es el lenguaje total que engloba lo que es el centro de la novela: la tensión triangular que revelará uno de los rostros - del deseo: la aniquilación. Una cita de Bachelard nos servirá aquí - de punto de partida para nuestro comentario:

En la casa todo se diferencia, se multiplica. La casa recibe del invierno reservas de intimidad, finuras de intimidad. En el mundo fuera de la casa, la nieve borra los pasos, confunde los caminos, ahoga los ruidos, oculta los colores. Se siente actuar una negación cósmica por la blandura universal (30).

La nieve tiene dos lenguajes; uno, para quien, desde el refugio del hogar, atisba la blancura del exterior; otro, para quien, extraviado y desprevisto, soporta la agresión de esa blancura. Para el profesor el deseo de alquilar con Karl una cabaña rodeada de nieve, cumpliría, "idealmente", la expresión del primer lenguaje; la casa de Sherfede, donde Karl rechaza y expulsa al deseante cumple, "realmente", el segundo.

"Quizás en este instante -piensa el deseante al pensar en la felicidad de su deseo-, al traspasar la puerta de mi cuarto, a Karl se le ocurra alquilar una cabaña en el monte para, rodeados por la nieve, - estar solos, sin meta conocida porque sólo queremos remover la lumbre-

de la chimenea" (p. 294). La nieve, en la permanencia de sus sentidos contradictorios, es, lo decíamos, el lenguaje analógico que expresa el climax de la novela: la tensión triangular del deseo que se sitúa entre la solución feliz (y banal) del deseo, o su resolución trágica. - Cuando se produce el rechazo, la nieve transforma su lenguaje, se transforma en lodo: "Siento que está en mí; luego, que me abandona, enlodada, para quedarse en las aceras y el asfalto" (p. 338). La nieve es el lugar del deseo: refugio y/o desamparo, cuerpo para la intimidad -- y/o cuerpo lleno de fantasmas: felicidad y/o tragedia. La nieve, como el deseo, es un lenguaje de sentidos contradictorios. El sentido que se impone, es cierto, es el sentido trágico y la nieve, como la ciudad toda, emite ante el deseante los sentidos de la tragedia, entre los -- cuales él corre, ciego y eufórico, para descubrir este último rostro -- del deseo, quizás el único:

Camino metido en una niebla que transforma la vida y los objetos convirtiéndolos en embaucadores de la -- realidad. ¿Donde quedan las ruinas, los hoyos, de -- las bombas? ¿Dónde, oculta, la sesión de la muerte?-- (...) La mezcla de la niebla con todas las figuras -- se ha fabricado para mí: la respiro; no es improba-- ble que salga de mí cuerpo (...) ¿No es Colonia a es-- tas horas, como una gran sesión cercada de fantas-- mas?" (p. 187).

La nieve en Segundo sueño es un cuerpo lleno de fantasmas y ebrio de -- lodo, el verdadero lenguaje, éste último de la novela y hacia donde co-- rren todos los signos. En un momento de su extraviada trayectoria, el deseante infunde el verdadero lenguaje que expresa su condición de personaje trágico: "Ni siquiera la lluvia o la nieve son mías. ¿Lo será -- el lodo?" (p. 343).

La última parte de la novela es la superación de la tragedia a través del sueño (en el contexto del sueño la madre, Karl y el deseante encuentran el objeto del deseo: la felicidad del deseo sólo en el sueño es encontrable). Esta última parte expresa, con gran propiedad, la perspectiva neobarroca del deseo: éste es indestructible y, más allá de la tragedia el deseo persiste, como la tabla que continúa flotando después del naufragio.

Un tercer núcleo analógico es el establecido por la pintura de Altner. Como el tendido del Tarot o la gradación del invierno, los cuadros de Altner funcionan como un centro de correspondencias, como un lenguaje analógico. Si en el destino del deseante el discurso de la madre es obsesivo, la de Altner es la obsesión de la Virgen (para la cual la madre del pintor es el modelo). La novela es la gradación triada del invierno en el mismo sentido en que la principal obra del pintor colonés es el tríptico; la mirada sobre los cuadros quiere cristalizar en una biografía sobre el pintor en el mismo sentido en que la trayectoria del deseante en unas memorias. Estas (memorias y biografías), deslindadas y confundidas a lo largo de la novela en el mismo sentido en que son deslindadas y confundidas las identidades del personaje y del pintor. Por último, la "ruina" en que se encuentra la obra de Altner salvada a medias de un incendio) se corresponde a la ruina del templo donde se encuentra, a las de la ciudad toda, y a las de las vidas de Altner y del profesor de arte mexicano. La mirada del deseante sobre la obra devastada es un centro de confluencias para el tejido analógico y es, como veremos más adelante, una indagación sobre dos linderos calcados por el esquema metafísico de la analogía: ficción y realidad, arte y vida.

Otro núcleo es el juego de sustitutos y de identidades que en la novela se establecen. El primero es el ya señalado entre el narrador y el pintor.

Con cierto espíritu utilitario -he de reconocerlo- pienso que todo deshecho del libro sobre Lucius — irá a caer en mis memorias pues soy un hueco de algún modo propicio; o una especie de vértice en el — que desemboca lo que no se adapte a la vida del — pintor colonés (p. 123).

Lucius Altner es también un rostro ficticio que por analogía expresará al "pintor" a la pintura y al arte: "¡Ah! Lucius Altner son miles de pintores convocados con el pretexto de ese nombre" (p. 67).

En el mismo sentido Karl se corresponderá al San Jorge de la pintura — ("...pues ambos son uno solo", p. 328) y a Alexander Voss, amante de — Lucius. También funciona como "sustituto" en el deseo del personaje:— "De pronto comprendo que aun cuando mucho nos separen diez años, en — Karl se halla presente el hijo que no tengo, pero ignoro si mi deseo — de acostarme con él tiene un punto de apoyo tan alambicado" (p. 253). Los triángulos en la novela responden igualmente a este juego de sus- titutos: "...conservaré por Piedad y por Hugo mi fervor, inventándo— los nuevamente en otras caras, con otras figuras y otros nombres. — Karl Eimar, Elizabeth Loos habrán de sustituirlos no haciéndolos de — lado, sino poniéndose una máscara" (P. 81). La analogía neobarroca es eso: un relevo de máscaras, un juego de sustitutos: una semántica del deseo.

Un quinto núcleo analógico es el expresado en los procedimientos de — la novela. Quisiéramos señalar, entre estos, el "juego de voces" que la novela establece y el sistema de conjeturas provocado por un anácronismo de las acciones.

La "composición de voces" en la novela, se corresponde a una espacia- lidad que, lo hemos señalado, podría asimilarse a la cubista. En el-



mismo sentido en que, en el cubismo, se abandona el efecto de la perspectiva por una espacialidad que se corresponda con la materialidad - de la tela, en la novela se abandona la convencionalidad de un tiempo y espacio referenciales que determinaría la entrada de voces para basarse -esta entrada- en una sólo referencialidad (la del papel) y una sola temporalidad (la del orden significante). Así, el discurso de la madre está presente en los actos del personaje en Colonia, aunque por referencia sabemos que se encuentra en México. Es cierto que a veces se recurre en la novela, a la convencionalidad referencial de la carta o del sueño (que permitirían la entrada de las voces de quienes -- están en México), pero ésta es inmediatamente rota; todos los discursos, todas las voces se corresponden a la contemporaneidad del acto, - que en el personaje es el acto del deseo.

Por otro lado, un sistema de conjeturas y de preguntas recorren la novela provocando un anacronismo de las acciones. Todas éstas pueden, en un momento dado de la novela, corresponderse al acto de enunciación, hayan o no acontecido en la lógica de la narración. Así, el siguiente párrafo, de conjeturas y preguntas, es una síntesis y una simultaneidad de acciones que serán cumplidas en más de cuatrocientas - páginas.

¿Una madre obsesionada por el Tarot egipcio, fanática de la astrología, de alquimias indescifrables que, de tanto en tanto, asiste también a alguna sesión espiritista? ¿Una madre sagaz, proclive, culta, posesiva - a quien a los cinco años de casada abandonó el marido supliéndolo conmigo? ¿Un hijo que a mi vez yo deseo tener íntimamente, mañosamente, para evitar la soledad? ¿Estar convidado a dar en Colonia un curso de arte mexicano? ¿Perseguir entretanto un doctorado escribiendo la vida de un pintor alemán? ¿Ganar otros amantes que, sustituyan a Hugo y a Piedad, siempre, - como destino, una mujer y un hombre entrelazados? (pp. 23-4).

Esta "síntesis" se corresponde con la que en Los peces se da al lector antes que la novela en realidad se abra: después, la extensión toda de la novela más que un acontecer, será un reconocimiento de acciones ya dadas y donde se articulará una "Cámara de ecos", un lenguaje analógico.

Un sexto y último núcleo analógico en Segundo sueño está expresado por el tratamiento de los espacios, tal como ya lo hemos estudiado: deseo y ciudad, subjetividad y ruinas establecerán un sistema de correspondencias, los linderos para que el profesor de arte mexicano avance entre las aguas contrarias de la frase profética, que es en realidad la tempestad de su deseo: "En Colonia te encontrarás con el demonio".

b) Ficción y realidad, arte y vida.-

Las correlaciones entre metafísica y metáfora, hermética y poética que en el neobarroco se establecen, suponen otra instancia para el movimiento de los signos analógicos: la correlación entre ficción y realidad, arte y vida.

La primera correlación que se observa es la descripción, como cuadros, del "sucedido" y la localización en los cuadros de los signos de un "sucedido" (el arte como vida y la vida como arte). Así, por ejemplo, en la noche de Sherfedé: "La familia está abajo, dormida, quizás, tratada con aceite rosado y odorífero. Por medio de un pincel se les unta con él las caras para preparar el vaciado" (p. 386). La mirada sobre los cuadros también intenta descubrir los signos de una vida: la del propio Altner. En el mismo sentido el libro que se escribe (las memorias, la biografía), como querría Mallarmé, se escribe sobre una vida que se vive para tener el destino de un libro (o de un cuadro): -

. "Es posible que subamos al primer piso por una escalera de madera, pero sino lo fuera, subiríamos igualmente para el efecto de escribirlo en mi libro" (p. 110). La descripción de las barajas del Tarot para expresar o leer la vida del narrador es análoga a la descripción de la pintura para expresar o leer la vida de Altner.

Así todo transmutado por una intención estética, hace que, en última instancia, el verdadero referente del neobarroco sea la cultura. Quizás esto explique el hecho de que en los escritores neobarrocos se produzca la gravitación de una figura cultural que enraiza esta escritura -- que tiene como referente la cultura -- con la cultura latinoamericana: Martí en Lezama, Lezama en Sarduy, Sor Juana en Fernández.

Este sistema de correlaciones supone también una crítica y una indagación sobre el discurso crítico. La exigencia de que éste, más que revelar la obra, al revelarla, revele la vida. El discurso crítico -- así planteado se convierte en una necesidad y en un imposible: "Ojalá llegara a concluir, para la biografía, que el cuadro es fiel retrato de la vida de Lucius; bueno, en fin medianamente al menos parecidos" (p. 41). El planteamiento de la novela va más allá: revelar la vida (de Altner) a través de los signos de la obra es, fatalmente, revelar la propia: "...Pero yo perseguiré los cuadros en el museo y en la Catedral seduciéndolos para que algo me digan de la realidad del cuarto que alquilaré a la matrona Sita Simmel" (p.26). O, en otro lugar: "...cada vez se me confunden más las notas de mis memorias y las de la vida de Altner" (p. 284).

Arte y vida no se confunden en la escritura neobarroca: se corresponden, se identifican, se distancian: conforman otros linderos para la trama del movimiento analógico.

## 2. Tragedia y conciencia de sí

El terreno prohibido es el trágico, o mejor aún, el sagrado. Es verdad que la humanidad lo excluye, pero es para magnificarlo. -- La prohibición diviniza aquello a lo que -- prohíbe el acceso.

G. Bataille. La literatura y el mal, p.40

El cumplimiento de todo destino es sufrimiento.

J. Lezama Lima, Paradiso, p. 324

Estoy --le digo-- enamorado de tí. Lo digo -- sin falsificaciones, entrecortadamente, -- arrinconando así mi propia imagen enfrente del espejo para desplazarla.  
Oscuro por la ira, Karl enciende la luz.

S. Fernández, Segundo sueño, p. 380.

Si hay un personaje trágico en la novelística contemporánea, éste no -- accede a la tragedia a través de la grandeza de la anagnórisis. De -- Lowry a Beckett, la tragedia no es una revelación sino una persistencia cotidiana; no es grande sino mediocre: no se irrumpe a ella desde la cima, es, no una caída sino un estado, una persistencia, una fatalidad por donde marcha, en el personaje, el extravío.

¿Y la permanencia de la tragedia no es, como en Lowry, el infierno? -- ¿No acaso, como en Segundo sueño, la vitalidad del deseo, eternamente renovable, es lo que salva al hombre trágico de que el mundo se le revele en lo que es, un infierno?. Y si es un infierno (revelado y no-

revelado), el espacio trágico contemporáneo es también, de alguna manera, y como querría Bataille, un espacio sagrado: con esa sacralidad que sólo la contemporaneidad puede dar: esa, desprovista de signos majestuosos y de grandeza. Esa tragedia, no de reyes y de príncipes, sino de hombre anónimo, llámase K o Molloy, sea un ex-consul borracho entre las calles de una ciudad de México que son las de su propio infierno, o ese profesor que en Colonia busca en la aniquilación del deseo su propia aniquilación.

En Segundo sueño, novela neobarroca, la tragedia es, como querría -- Nietzsche, un juego estético: los signos de lo trágico atraviesan la novela como un lenguaje que tomará su cuerpo en la noche de Sherfedede.

## 2.1. La cascara de la letra.

Yace aquí quien no paso jamás de la vacía cáscara de la letra.

### Segundo sueño

Uno de los signos de lo trágico, en la novela, es, sin duda, la incomunicación. Cuando en Sherfedede Karl, huyendo, se pierde en la nieve y en la noche, irrumpe esta forma de la tragedia: "No hablo alemán, - me repito con una conmovedora estupidez" (p. 386). Un profesor mexicano que, sin saber hablar alemán, llega a Colonia a dictar un curso a expresar, como deseante, las formas de su deseo, encuentra una ciudad enemiga, distante ("Colonia jamás se abrirá para mí, p. 31) y, - en la lengua desconocida otra forma de la soledad: "...el ascenso a la montaña del idioma me convierte, del ser que soy, en un evento las

timoso ya que las palabras desconocidas tienen el valor o del cadáver o del éter" (p. 94). "Mutilado" por el lenguaje, incomunicado en un curso que dicta y que nadie entiende ("...las figuras de cera preguntan si en México se habla aún Náhuatl", p. 232) y por una amante, Liza, con quien todos los lenguajes están muertos ("...nunca, cuando le hablo, me presta la menor atención". p. 229) el itinerario del personaje será entre dos formas del deseo: el que va de Günter a Karl.

Todo en Günter es signo de fugacidad y en Karl de falsa perennidad. Los encuentros en la estación de trenes ("¿Qué de absoluto puede haber con alguien a quien encuentras en una estación?", p. 111), el hotel como vivienda, etc., hacen que la primera parte de la novela -"La lluvia"- articule este sentido: el del deseo imposible por fugaz, por inapresable. Y como "La flor de Coleridge", citada por Borges (dada como prueba en el sueño de haber estado en el paraíso, y encontrada en la mano al despertar), el paso fugaz de Günter deja, endeble, la prueba de una de las formas del deseo: aquella producida cuando el deseante, deseado, rechaza y, al hacerlo, pierde para siempre el objeto del deseo:

Mañana o cualquier otro día pensaré que la única comprobación de este suceso es el recado que guardo conmigo: una mera fracción, insignificante y benigna, del total de mi encuentro en la estación de trenes con el ingeniero civil (p. 116).

Karl es la falsa perennidad; la visión alucinada del deseo, creyendo encontrar su objeto para encontrar la aniquilación: La casa de Sita — Simmel como un falso hogar que en realidad es una forma del desamparo, la Navidad en Sherfedé como una falsa realización del deseo que en rea

lidad es el espacio para la encarnación de la tragedia. La nieve con su falso sentido de "intimidad" que en realidad es una máscara, la fase previa del lodo... La figura de Karl es la síntesis de ese juego de máscaras donde encarna el deseo.

Si en el cuarto del hotel los dos deseantes (el profesor de arte y Günter) encuentran en la incomunicación la imposibilidad de realizar el deseo ("¿Qué podemos hacer si lo mínimo, hablar, está vedado?"), en Sherfede es la falsa comunicación que, como una máscara que oculta el vacío, empuja al deseante hacia el ridículo y el desamparo. Al llamado amoroso "Estoy -le digo- enamorado de tí", el deseo muestra, con el brutal rechazo, la tragedia: "Regresaré hasta que te vayas de la casa".

Fugacidad y aniquilación son las formas en que el deseo se expresa en Segundo sueño. El "movimiento" de la analogía hace que todo en la novela exprese esas formas: el personaje prisionero y en constante huida de Colonia, las figuras del tríptico, "conscientes de su fugacidad"... Colonia, como Günter, estará -en el acto mismo de ofrecerse- huyendo del personaje, y Venecia, metáfora de la felicidad que el personaje como deseante quiere alcanzar es, en realidad, la metáfora de la aniquilación. Como el deseante por el deseo, Venecia será comida por sus propias - - aguas:

Lucius Altner es una pérdida constante, irreparable, porque eso es su pintura. Se va sin grandes intervalos, respetando sus normas de fuga, como el Rin o como Venecia que huye — también dolida porque algún día tampoco existirá. Un instante después de haberla visto no está, no vive más. Queda arrasada si yo cierro los ojos porque no es posible que se sostenga en pie, muleta en mano, sobre las ciénegas y el — mar(...) Venecia misma será comida por sus aguas (p. 69).

La frase repetida a lo largo de la novela "Yace aquí quien no pasó jamás de la vacía cáscara de la letra" es una frase sentenciosa aplicada no sólo a la tumba de Altner sino también a las de Martín y Cristina, y es el señalamiento reiterado de una teoría de la escritura: aquella que supone, en la escritura neobarroca, el uso retórico de sus referentes.

Es también, como el verso-epígrafe de Sor Juana en Los peces- la condenación de lo que la novela toda noveliza: el deseo, como Altner, como Martín, como Cristina, yace sin haber pasado de la cáscara de la letra; pues su ser, como el de la escritura no es sino eso: la piel, la cáscara de la letra. Todas las propiedades del deseo, como las de la escritura, no pasan ese límite: como en el lenguaje misterioso de los espejos, toda profundidad no va más allá de la superficie que expresa al mundo. En los espejos, en la escritura, en el deseo, toda profundidad es superficial, toda hondura es, en realidad, una superficie. En Segundo sueño la aniquilación por el deseo, la figura suicida del personaje, la irrupción de la tragedia, no son sino la expresión retórica para una estética del deseo que es a la vez la de la escritura neobarroca.

## 2.2. El encuentro con el demonio: fatalidad y metamorfosis..

Calando en mi inventiva arraso con aquel —  
no vayas, te encontrarás con el demonio —  
pues encuentro ya, la clave que me permiti-  
rá la entrada a mis excesos.



"... pues en Alemania te encontrarás con la fatalidad" (p. 19). Toda la novela es la indagación retórica (estética) de esta frase, Frase profética y/o de advertencia, la novela tiene en ella el centro germinador de todos sus signos. Podría decirse que toda la novela es la expansión retórica de las posibilidades narrativas y analógicas de esa frase.

La presencia inexorable, en el hombre religioso, de "una estancia superior a nuestra vida que encubre la realidad y que no nos es visible" (31) es llenada, en la obra trágica, por un texto o una sentencia profética que convertirá una vida grandiosa en un destino trágico. El Oráculo de Delfos en el destino de Edipo o las brujas en el de Macbeth, expresan la sentencia que -descubierta y solapada a la vez- hacen de la vida del héroe un destino que corre al encuentro con su fatalidad. El héroe, interpretando en forma equívoca los signos de la profecía, será a su vez el ejecutor de su destino.

El tendido del Tarot en Segundo sueño expresa el destino del personaje y, al hacerlo, abre el compás de posibilidades que en una expresión profética están contenidas: fatalidad o salvación, tragedia o "purificación" del deseo a través del sueño o de la metamorfosis. "Pero, ¿qué es el demonio?; -se pregunta el deseante- ¿será la fatalidad no percibida?" (p. 124). La trayectoria del personaje, desde la llegada en tiempo equivocado a Colonia, hasta la noche de Sherfede, estará penetrada por los ecos de esa "fatalidad no percibida". Por un lado, la expresión brutal de la fatalidad: "...me paro en frente del espejo; quien se mira ignora lo que habrá de pasar muy pronto, a su encuentro con Karl, pero de algún modo lo sabe, pues ha nacido para que suceda" (p. 179). Por otro lado, el destino expresado como un "rit--

mo", donde hay una puerta para la salvación: "...pero debes de saber, cariño, que no existe el destino. Con voluntad se allanan los caminos. Vas al encuentro de la fatalidad por que no deseas cambiar hábitos y -ahora lo sé- no porque estés en Alemania" (p. 254). La "fatalidad no percibida" que irá tomando cuerpo en la trayectoria del personaje es precisamente aquella que supone la filosofía tarótica: un destino expresado no como fatalidad sino en función de una tensión dialéctica con la vida del personaje. Será éste en realidad quien imprima el ritmo adecuado para que el destino sea cumplido o no. La movilidad analógica supone así un diálogo, una correspondencia de signos cuyos linderos (El tendido del Tarot; el extravío del personaje en Colonia) pueden, dialécticamente, convertirse en "sujetos". La expresión de la filosofía tarótica "¿Sabes que no hay un día para nacer sino tres, como tres, también para morir?" (p. 49) dibuja esa puerta para la salvación de la fatalidad; por ello, la vida del profesor en Colonia es, más que un destino a cumplir, una apuesta: "También me pregunto si mi estancia en Colonia es un fracaso, ya, desde este umbral, o sí a pesar de mi madre todo redundará en una victoria" (p. 76). El final de la novela es el acceso a la fatalidad (pues Karl, amado, rechaza) y la salvación de esa fatalidad a través del sueño. Si en el rechazo de Karl el deseo muestra uno de sus rostros más extremos, la aniquilación, a través de la salvación de esa fatalidad el deseo renace, purificado, indestructible.

Y el deseo neobarroco está calcado sobre el esquema metafísico-metafórico (entre lo visible y lo invisible, lo propio y lo figurado...) que en esta escritura es colmada de una intención retórica. Sobre este calco es posible decir que el deseo se mueve entre dos linderos: uno "ideal" que llamaremos de "ficción", y otro "real" que llamaremos de "realización". La ficción de todo deseo es crear encon-

trar, en el acto deseante, al objeto deseado; pensar, por ejemplo, que es posible el amor de Karl, que es posible gozar su amor en una "cabaña rodeada de nieve" (con los lenguajes de intimidad que la nieve, -- desde el refugio amoroso, supone). La realidad del deseo realizado es otra: el rechazo de Karl y la nieve convertida en lodo:

Lo nuestro --dice el personaje a quien se le revela la realidad del deseo-- es un rápido parto de consecuencias que ambos severamente reprobaremos en Sherfede: él, por haberse sentido traicionado: yo, por mi habilidad para vivir -- como verdad cualquier ficción que encubra la verdad (p. - 321).

"La cumbre de la paradoja barroca --ha señalado Hatzfeld-- es la convicción de que el mundo terreno es, no sólo un sueño, sino un engaño para el cual sólo el reino espiritual ofrece la posibilidad de un total-desengaño " (32). El deseo neobarroco, tal como se expresa en Segundo sueño, expresa esa paradoja con el agregado de que, después del total desengaño, el deseo renace, revitalizado.

Así, el sentido último que en Segundo sueño se revela en el deseo es el de la aniquilación, "Porque el talento reside en situar al amor en el punto exacto en que pueda dañarse, si no ¿para qué lo queremos?"- (P. 234) (Y detrás de este sentido, insistamos, se encuentra su extremo paradójico: la indestructibilidad del deseo). Por ello, la figura de Sor Juana, en la novela, --como la del personaje-- es, a la par de deseante, una figura suicida.

Otras formas del deseo son expuestas en la novela y rechazadas por la figura deseante y suicida del personaje. "Der Wem Elefant" es el lugar donde una forma del deseo (el de la promiscuidad y el de una se--

xualidad consumida) se expresa: "...un muchacho a si mismo se manosea. Otro se acerca a una mujer. Se desea lo que se obtiene; se obtiene lo que se arrebató a la penumbra" (p. 196). Aquí el deseo deja lugar a esa consumación que es su propia muerte: la sexualidad colmada. El rechazo del personaje suicida que corre hacia otra forma del deseo delimita la expresión neobarroca que él, deseante y suicida, encarna: jamás volveré al elefante o a ningún otro sitio en el que, por naturaleza, por voluntad, por imaginación no tengo ninguna cabida" (p. 198).

El capítulo del rechazo de Karl corresponde precisamente al tendido del Tarot "Encuentro con la fatalidad". La tragedia se cumple estableciendo sus equivalencias con el tendido tarótico y penetrando todo el sentido trágico:

Rompo en piezas ínfimas la imagen del tríptico. Luego abro con cuidado la ventana y las arrojo al aire para que así compartan la lluvia, la nieve, el lodo; la victoria, en suma, que persigue el invierno. No está Karl en mis brazos. No está. No está. (p. 420).

El destino es consumado: el invierno, como monstruo inmenso, termina por devorar los papeles sobre Altner. Y como un lenguaje, la gradación del invierno, se asimila a la expresión profética del Tarot.

En la expresión contemporánea de la tragedia, lo decíamos, la grandeza está ausente: esa ausencia se expresa en la novela a través del ridículo. Karl rechaza y "algo ridículo ocurre cuando la camiseta no le viene en el torax, o uno de los zapatos se ha perdido" (p. 380). Algo ridículo ocurre cuando, rechazado, al deseante no encuentra servicios de trenes o es despedido por la familia de Karl, cuando la tragedia, sin grandeza, se revela, cuando por último el deseante, desamparado de la "Ficción" que, como máscara, el deseo provee, se enfrenta a la verdad-

que detrás de todo deseo hay: el vacío.

La novela, en sus tres primeras partes, establece una dialéctica de las correspondencias entre el tendido del Tarot, que rige todos los capítulos, y el destino del personaje. La última parte, no regida por el Tarot, satisface en el contexto ambiguo del sueño; la "ficción" del deseo. Así, del rechazo en Sherfede a la satisfacción en el sueño se produce la "purificación" del deseo: parece que, indestructible, como los dioses de las sociedades míticas, esa forma de lo humano que es el deseo renace, purificado, después de cada sacrificio.

NOTAS

- 1) Sergio Fernández, Retratos del fuego y la ceniza.
- 2) "Tout le roman polyphonique señala Bakhtine- est entièrement dialogique. Les rapports dialogiques s'établissent entre tous les éléments structuraux du roman, c'est-à-dire qu'ils s'opposent entre eux, comme dans le contrepoint", Mikhail Bakhtine, La poetique de Dostoievski.
- 3) Maurice Blanchot, "El fin del héroe", en El diálogo inconcluso, p.-569 sobre la noción de "novela trágica" o "Novela-tragedia", remitimos al importante ensayo de María Zambrano, "La novela-tragedia: — El castillo", en El sueño creador, pp. 153-69.
- 4) Mario Praz, Mnemosina. Paralelos entre la literatura y las artes visuales, p. 19.
- 5) Sergio Fernández, Segundo sueño, p. 27
- 6) José Lezama Lima, 'Llamado del deseoso', en "Aventuras sigilosas", — Poesía completa, p. 99.
- 7) J. Lezama Lima, "La fijeza", en Poesía completa pp 140 y 173.
- 8) Deleuze y Guattari, El antiedipo pp. 32-3.
- 9) Roland Barthes, Sade, Loyola, Fourier, p. 29
- 10) George Bataille, Historia del ojo, p. 32
- 11) Ibid., p. 29.
- 12) Helmut Hatzfeld, Estudios sobre el Barroco, p. 129.
- 13) Frente al discurso "reglamentado", según Foucault, habría que oponer otro tipo de discurso: "Si el sexo está reprimido, es decir, — destinado a la prohibición, a la inexistencia y al mutismo, el solo hecho de hablar de él, y de hablar de su represión, posee un aire — de transgresión deliberada. Quien usa ese lenguaje hasta cierto — punto se coloca fuera del poder; hace tambaleante la ley: anticipa, aunque sea poco, la libertad futura". M. Foucault, Historia de la sexualidad. P. 13

- 14) R. Barthes, Ob. cit., p. 19.
- 15) Marthe Robert, Novela de los orígenes y orígenes y de la novela, pp. 20-1.
- 16) Paul Ricoeur, Introducción a la simbólica del mal, p. 43.
- 17) Gastón Bachelard, La poética del espacio, p. 36
- 18) Ibid., p. 38.
- 19) María Zambrano, El hombre y lo divino, p. 251
- 20) Jacques Lacan, "Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis", en Escritos I, p. 80
- 21) Sergio Fernández, "Ramón López Velarde. La ciudad del efecto" - en Homenajes, p. 141.
- 22) Sergio Fernández, "Lo insignificante que se convierte por su propio peso literario en lo maravilloso" (Entrevista con Verónica -- Volkow y Víctor Bravo) en 'Sabado' 91, Uno más uno.
- 23) G. Bachelard, Ob. cit., p. 13
- 24) Cf. Sigmund Freud. "Más allá del principio del placer", en Psicología de las masas, pp. 81-137.
- 25) Jacques Derrida, La diseminación p. 40
- 26) Honoré de Balzac, Serafita, p. 34
- 27) Raquel Serur, Orlando o la literatura sobre sí misma, p. 97
- 28) J. Lezama Lima, "Paralelos. La poesía y la pintura en Cuba", en Lá cantidad hechizada, p. 28.
- 29) André Neher, L'essence du prophétisme, p. 9
- 30) G. Bachelard, Ob. cit., pp. 76-7
- 31) María Zambrano, El hombre y lo divino p. 31
- 32) H. Hatzfeld, Ob. cit., p. 163

IV. Obra. Escritura. "Ismo": Sobre tres instancias correlativas.

Le texte unique n'est pas accès (inductif) à un Modèle, mais entrée d'un réseau à mille entrées; suivre cette entrée, c'est viser au loin, non une structure légale de normes et d'écarts, une Loi narrative ou poétique, mais une perspective (de bribes, de voix venues d'autres textes, d'autres codes), dont cependant le point de fuite est sans cesse reporté, mystérieusement ouvert: chaque texte (unique) est la théorie meme (et non le simple exemple) de cette fuite, de cette différence qui revient indéfiniment sans se conformer.

Roland Barthes, S/Z p. 19

El neobarroco es una escritura analógica: el movimiento de sus signos se produce entre dos lenguajes que son la expresión, el límite y la negación de los sentidos que en esa escritura germinen.

Siguiendo la pauta del principio analógico -del "demonio de la analogía"- podríamos concebir, lo que es la obra y su contexto, en función de tres instancias analógicas incluidas gradualmente una en otra: Obra. Escritura. "Ismo." Cada novela de Fernández estaría incluida en un sistema mayor (el proyecto estético que se desprende de su novelística), que a su vez estaría incluido en uno mayor (la escritura neobarroca de la cual -- participarían Sarduy y Lezama) que, por último, estaría incluido en uno mayor (el Barroco como "ismo").

1. Una misma sensibilidad expresada

El "corpus" narrativo de Fernández está constituido por cuatro novelas, y por una misma sensibilidad expresada. Si bien podría decirse que nues



tro autor es, en cada una de sus obras, un escritor distinto, también es cierto lo contrario: por encima de sus diferencias y variaciones estas cuatro novelas forjan una propuesta estética (rica o variada pero coherente en sí) que el discurso crítico podría revelar.

En el mismo sentido en que la aparición de una obra fundamental modifica la tradición literaria (1); así, la obra fundamental de un escritor influye, de haberlas, en sus primeras obras, abriendo otras valoraciones, otras posibilidades de lectura.

Los signos perdidos (1958) y En tela de juicio (1964), en la novelística de Fernández, han sido modificadas, transformadas por la aparición de Los peces (1968) y Segundo sueño (1974). La indagación sobre lo que hemos llamado "una semántica del deseo" en las dos últimas novelas, permite la figura de un lector que vea, primero, en las dos iniciales, el esbozo y/o la articulación distinta del deseo y, segundo, en las cuatro, esa coherencia que queremos indicar cuando hablamos de una "misma sensibilidad expresada".

Podría decirse así que la novelística de Fernández supone dos momentos y que éstos forman dos instancias de un sólo proyecto estético.

#### 1.1. Los signos perdidos y En tela de juicio: el deseo como intrascendencia.

Si en las dos últimas novelas el deseo encarna en signos trascendentes (tensión triangular y androginia, sensualidad y aniquilación), en las dos primeras, si hay un deseo, éste revela su extravío a través de signos contrarios que también son los suyos: intrascendencia y mediocridad, incomunicación y farsa. Podría decirse que la novelística de Fernández revela, en su conjunto, la antítesis que la naturaleza del deseo expre-

sa: intrascendencia del acto y trascendencia de su simbólica; máscara (pues el lenguaje que lo cubre no es el suyo sino el de la incomunicación que lo confina a los límites de cada subjetividad) y rostro (que a su vez es la máscara grandiosa de su verdadero rostro: la imposibilidad y la permanencia). Si aquí (en las dos primeras novelas) el deseo es mediocre, allá (en las dos últimas) es la expresión de su esplendor; si aquí es su cotidianidad, allá es su simbólica; si aquí su significado, allá su significante. Si en Los peces y Segundo sueño el deseante es el propio deseo encarnado, en Los signos perdidos y En tela de juicio los personajes no viven sino las miserias y vacilaciones del deseo.

La expresión "Melibeo soy, en Melibea creo y a Melibea amo" es una de las formas gloriosas en que el deseo, en la literatura universal, se ha expresado: soy en tanto soy el otro, el objeto de mi deseo; sin el otro mi ser se evapora, no es (2). Todo verdadero deseante se reconoce en el "Melibeo soy" de Calixto. ¿Y todo deseante, al ser verdadero, no tiene tras sí una Celestina, una madre monstruosa que teje y desteje la tensión que en el deseo hay?. Y éste, el deseo, al encarnar una ausencia es, sobre todo, lenguaje: por el lenguaje se conoce la naturaleza del deseo. En las dos últimas novelas el lenguaje que entre los personajes centellea es el del deseo: el deseo vive en ese lenguaje, es lenguaje encarnado pues su vocación es la de ser símbolo, correspondencia alegórica, movimiento de los signos en un espacio analógico. Por el contrario, entre los personajes de las dos primeras circula un lenguaje gris, muerto, enmascarado, pues el deseo está ubicado en otra parte: en la subjetividad aislada de cada personaje.

a) El deseo como lenguaje enmascarado, la incomunicación.

Los personajes de Los signos perdidos tienen un ser no porque realizan acciones -no son "actantes", en el sentido de Greimas- sino porque poseen -

una subjetividad. Desde Freud sabemos que hay un referente psicológico tan dentro de lo humano como cualquier referente social, caros, éstos, a una sociología o una antropología. Desde Joyce o Virginia Woolf —para citar dos momentos típicos— sabemos que ese referente puede convertirse en un lugar literario, que transformarse puede en la densidad referencial de una novelística. En la primera novela de Fernández una convencionalidad de lenguajes (gestuales, lingüísticos...rituales) enmascaran otro, esencial y atrapado en una sociedad: el del deseo, en cada subjetividad ahogado, hecho de miserias y equivocaciones.

Esa forma de la analogía que en la instancia de los procedimientos se expresa en la correspondencia entre narración y descripción y que, desde Virginia Woolf —especialmente desde The Waves— es la correspondencia entre estados de la naturaleza y estados subjetivos de los personajes, es el primer movimiento analógico de los signos que en la narrativa de Fernández se observa. Así, la concepción de cuerpos y espacios en Los signos perdidos se corresponde con la soledad y la incomunicación, con el extravío de la subjetividad y sus lenguajes del deseo:

Mucha gente caminaba por la calle. Las mujeres llenaban la banqueta: eran incontables y parecía que el mundo entero se hubiera formado con sus cuerpos. (...) La calle, desconectada de otras calles, de otros movimientos, estaba encarcelada (3).

O, más adelante, "La calle, privada de vigor, tenía un movimiento casi-paralítico". La calle, los cuerpos, la exterioridad, tendrán la parálisis y la fragmentación que en cada subjetividad se expresa. La personificación de la mesa, alrededor de la cual se reúnen los solitarios con sus ademanes y sus extravíos, es, periódicamente, el único lugar donde -

el deseo, con la instantaneidad de un relámpago, alcanza la felicidad - que le es negada: "...la mesa, no obstante su inmovilidad, en ese momento se sintió dichosa" (p. 138). La mesa es uno de los centros de gravitación de un círculo que se cierra encerrando las subjetividades, ellas, de por sí, encerradas. Como en El ángel exterminador, de Buñuel, un espacio cerrado (no por puertas o ventanas, sino por un no sé qué indecible pero real y poderoso) es la metáfora o la expresión analógica de esos muros indecibles que hacen de cada subjetividad una isla y de cada lenguaje una máscara. Clara, la sirvienta, en el exterior de ese círculo tapiado de convenciones y de distancias aceptadas, resalta con sus breves apariciones la lógica y la nítida frontera de ese círculo.

Reunidos por una "cena" -atrapados por horas en ese cerco de convenciones que es la invitación aceptada- los personajes son solitarios de una sociedad no metafísica (donde los deseos, sublimados, alcanzarían quizás la dignidad de un símbolo o de una alegoría) sino de una soledad trágica, aquella que está presente en toda sórdida cotidianidad:

La soledad -ha señalado Zambrano- es una conquista metafísica, porque nadie está solo, sino que ha de llegar a hacer la soledad dentro de sí, en momentos en que es necesario para nuestro crecimiento - (4).

Los personajes de Los signos perdidos no están acompañados, pero están con los otros, encadenados a lenguajes que en realidad son cercos, falsos puentes, abismos reales. Su soledad no es aquella feliz o humana - que, como en el místico, es una conquista metafísica, el encuentro en realidad con un lenguaje esencial. No. Es la soledad que se impone en el centro mismo de los lenguajes que entre los personajes circula, aquella que, llevándola como un peso, jamás se le acaba de descubrir completamente. Soledad infeliz que exige de los otros para ser en realidad el

Único personaje entre tantos gestos extraviados:

Los signos perdidos—ha señalado Sergio Fernández— si bien no me satisface del todo como título, si en cambio tiene una congruencia con el contenido que ampara. Signos que se pierden son los que hace el hombre en el curso de su existencia, desde los más banales, como subir o bajar la mano, hasta los más trascendentes, como amar o morir. La vida entera es un inmenso signo que se pierde, que se va deshaciendo en la medida en que vamos llenando, con él, — un pizarrón imaginario: nuestra irrecuperable historia — personal (5).

Signos perdidos. Deseos extraviados: drama de equivocaciones ("era tan cómico relatar un drama de equivocaciones", p. 162). Una reunión de solitarios que se reúnen para hablar y para ocultar el lenguaje del deseo. Como en Rita:

Hablaban; ella hablaba también. Como si esa fuera la única salida, el sólo recurso de una vida. En las reuniones se hablaba, con ese fin se hacían. Si estaban allí era para hablar, aun cuando por pudor, se reservara lo que con mayor violencia pugnara por salir (pp. 89-90).

Un grupo de amigos reunidos un 20 de diciembre a propósito de una cena participan de un lenguaje común que revela eso que con empeño intenta ocultar: los lenguajes distintos y distantes de cada cual, el deseo pequeño, mediocre, hecho del tamaño de la cotidianidad de cada uno que, tapiado entre lenguajes que lo ocultan, respira.

Los signos perdidos es, en todo sentido, una "novela de personajes".— Si en algunas novelas puede hablarse de "personajes-relato" (pues cada personaje es la potencialidad de un desarrollo narrativo), aquí es

posible hablar de "personajes-deseo". Es posible incluso distinguir dos "núcleos": Uno, donde el deseo, entre máscaras, posee un lenguaje: otro: donde el deseo se expresa en la carencia misma de un lenguaje. En el primero se ubicarían Clemente, o la debilidad del deseo, Mercedes, o su inconsistencia, Gerardo, o su mentira; en el segundo, Mara, o su vulgaridad, Teresa, o su desamparo, Rita, o su aislamiento. (Luis y Diego no son personajes-deseo: sin espesor; sin caracterización novelística, son centros hacia donde el deseo, sin objeto preciso, quiere, por momentos - correr). Lo cierto es que los signos de esa noche son signos perdidos - pues el deseo jamás obtendrá su cumplimiento. Si bien los personajes del primer núcleo revelan su deseo, esta revelación lo es en realidad de un vacío; de un deseo que, revelado, no provoca su cumplimiento sino el señalamiento de su falsedad.

Clemente es el personaje que, enmascarando la realidad, vive la ficción de su deseo. Deseante ignorado, cree ver más allá de una "ambigua, miserable amistad" con Mercedes, un lenguaje amoroso. "Era tan torpe en lo cotidiano de la vida" piensa Gerardo de quien, alejado de todo y de todo - no es centro sino de confidencias extrañas a sus propio deseo. Cuando su amor por Mercedes por fin alcanza el cuerpo de un lenguaje, cuando logra transmitirse para intentar alcanzar el objeto del deseo, es neutralizado por un lenguaje de ambigüedades y evasiones - que, desde siempre, había estado rodeándolo, reduciendolo a sus exactas dimensiones. El deseo entonces, acorralado, intenta cumplirse con otros medios que son en sí - su propia pegación ("...atraerla a su propia debilidad...La piedad que quería provocarle...por comprensión lo querría..., p. 112-3) para refugiarse en el único lugar, otrora seguro: la ficción:

Tuvo entonces la seguridad (sin que hubiera ninguna lógica que lo indicara) de que lo amaba. Sin saber

lo, de que todo estaba sujeto al tiempo y la paciencia. Respiró ampliamente, como si ya disfrutara -- tal amor, y se sirvió un poco más de vino (p. 163).

Después de éste, su último refugio -hecho trizas por la confesión, de - parte de Mercedes, de un distinto deseo- el deseante cumple su último - avatar: la expulsión del objeto y su persistencia -la del deseo-en otro destino (el correr hacia otro centro o hacia una sublimación que lo es- mascare):

...había ido a buscar, en Mercedes, esa sustancia - con la cual proseguía su tarea y que le permitió -- crear su propia realidad afectiva, imaginaria, si,- pero no por eso menos vigorosa. Por tal motivo la buscaba. Pero ella, en sí -y era esto lo que le diría para deñarla- no contaba, casi no existía (p. - 224).

Clemente es, en Los signos perdidos, el personaje más complejo; dueño - de su pequeño, meZquino deseo, éste sufrirá en él las metamorfosis que, en una cotidianidad gris y sin gloria, el deseo, para persistir, es capaz de sufrir: primero, la atracción del objeto deseado y la articulación de un lenguaje insuficiente que trate de alcanzarlo: después, ante la huida del objeto del deseo, el refugio en la ficción para, por último, abandonar ese centro de atracción y buscar, extraviado, otro destino. El Psicoanálisis lacaritano vería aquí la dialéctica de los sustituytos que la persistencia del deseo pone en juego (6).

Mercedes y Gerardo, en tanto que "personajes-deseo", reproducen con variantes el modelo que en Clemente se traza y que caracteriza este primer núcleo.

Y si Clemente, más allá de su objeto se aferra a su deseo (y por tanto es de alguna manera un personaje trágico), Mercedes, desea del deseo su rostro menos comprometido, más trivial si, pero no trágico: la inconsistencia. Aquí la dialéctica de los sustitutos de nuevo se produce pero con un tono de banalidad, no de tragedia. Podría decirse que hay dos momentos en la actitud deseante de Mercedes: el primero, que se mantiene hasta el día de la cena, es una dialéctica de sustitutos que se desplaza de Gerardo a Héctor. Así, refiriéndose a Héctor: - - "...y entonces Gerardo se transformaba en el motivo esencial que la hizo aceptar a un hombre que no le convenía" (p. 73). Ambos, Gerardo y Héctor (ex-esposo y esposo actual) son, más que centros de deseos, la prisión (materializada en el matrimonio) de un deseo que, inconsistente, quiere persistir en una cadena de sustitutos intrascendentes, sin gravedad, anónimos. El segundo momento lo marca la aventura con el "anónimo" ingeniero de caminos ("¿Arturo, Armando?", p. 72). La cena de ese 20 de diciembre, si es un encuentro falso con los otros, es -en Mercedes, como en todos- el encuentro "verdadero" con el deseo que cada quien sufre o encarna. El encuentro en esa cena no lo es sino con el propio deseo. En cada uno este encuentro es distinto -líneas que jamás se encontrarán-. Mercedes ha hecho el amor con un ingeniero de caminos y eso es, sin duda una infidelidad. El siguiente acto -llamarlo para ir de nuevo hasta él- es, por encima de este hecho vulgar, el encuentro con la forma del deseo que en Mercedes se expresa:

Iría, en caso de que él estuviera, al salir de la casa de Gerardo. Un ingeniero de caminos. Sonrió. Y con una voz que parecía recubierta de miel, como si un entusiasmo, no pasajero, la estrechara, dijo -Soy yo, Mercedes. ¿Te sorprende?. p. 185).



El deseo en Mercedes es paralelo al de Clemente y por eso jamás coincidirán; uno le dirá al otro sobre el ser deseante que encarna y el otro jamás comprenderá. Mercedes -sin atender el llamado de Clemente, a no ser por curiosidad- no ve en éste lo que es -un ser "enfermo de deseos"- sino al espectador desinteresado de su propio destino: "Sólo -- Clemente podía comprenderla. Pero en realidad era, para ella, la única forma de completar una experiencia" (p. 118); o, más adelante: "Clemente, pensó, tenía la obligación de atender sus reacciones, su imprevisión, lo que la gente (aunque para sí no lo fuera) denominaba 'inconsistencia'" (p. 119). Una "comedia de equivocaciones" es lo que se articula en los lenguajes que los deseantes entre sí quieren compartir.

Gerardo es, dentro de este modelo, la forma más descarnada del deseo.- Diríase que en él el deseo es visto y sufrido desde la "razón": de Mercedes, "insustituible" en su vida, es en esa noche un ex-esposo relativamente indiferente; de Mara, de quien ha logrado que desee entregarse esa noche, renuncia sin explicaciones. "Frio", "viejo", solo en el espacio aun denso de los diálogos sordos de los que allí, por convención, juntos estuvieron, Gerardo es, desde su "razón", la síntesis de una -- forma del deseo que entre sus amigos se expresó: "La razón, la sola razón, no era la primordial de ya no desear lo que se obtiene: pues aun -- cuando así fuera ¿no era fingido ese obtener?" (p. 240).

El segundo, lo decíamos, es el formado por Rita, Teresa y Mara. Si en el primer núcleo un lenguaje insuficiente intenta cercar al objeto deseado, aquí la ausencia de ese objeto hace que el deseo, presente, carezca de un lenguaje que lo articule. Rita y Teresa son espejo una de la otra: ambas están inmovilizadas por la ausencia inexplicable y vergonzosa de quienes son -en cada una- la razón de su deseo: Alfonso, es

•poso de Rita, huyó para siempre; Andrés, amante de Teresa, no asistió, como prometió, a la reunión. Ambas, atraídas, por instantes, hacia -- Diego y Luis, no harán de esta instantaneidad sino el intento vano de escapar a sus soledades. Mara, por su parte, es la vulgaridad del deseo y por tanto la caricatura de todos. Mara es la única que, desde el principio, sabía claramente lo que deseaba; no un hombre, no un -- amor, sino un contrato para subir en una carrera artística que su propia vulgaridad escandalosamente le niega. Su supuesta cercanía a Gerardo -- prefigura la farsa del deseo de En tela de juicio.

Mara quiso beber. Y al verlo tomar una botella y servirle, pensó que estaba viejo, que no era cierto que tuviera por él ninguna, ni la más mínima atracción. -- Con tal de que le consiguiera ese contrato! ... (p. 83).

Personajes-deseo: personajes del pequeño deseo, atendiendo, extraviados, una llamada equivocada; pero, como en la posibilidad poética revelada por Bachelard<sup>105</sup>, importa el trayecto y no la estancia: es en el trayecto y no en otro lugar donde el deseo respira: "Todos iban detrás de una llamada. No sabía si la de Tey estaba equivocada, pero aun así la llamada existía y nada hubiera podido, ya, arrebatarse la ilusión -- que abrigó en el trayecto... (p. 221). Todos están allí, reunidos y -- distantes, en espera de una llamada que no tiene que ver con los otros, con los que en esa sala le rodean. Todos los personajes están allí, -- pero en realidad están en otra parte: en el interior de su propio y -- mezquino deseo.

La cena es, en todos, el paso de un estado a otro del deseo; o, más -- exactamente: el reconocimiento del deseo propio en el acto mismo de -- desconocimiento del deseo del otro. Todos enfrentan en esa noche -- en-

realidad silenciosos y solitarios- la verdad de su deseo; la verdad que, enmascarada, estaba en ellos. Cuando la cena concluye y los personajes quedan liberados de la razón que por horas los aprisionó, cada quien entra en su propia noche y su propia soledad; y en la sala, ahora vacía y aun tensa, sólo queda el sopor de los lenguajes enmascarados, de los signos perdidos...

b) El deseo como lenguaje enmascarado: la farsa.

En el momento de su publicación, En tela de juicio fue saludada por la novelista Rosario Castellanos como un "acontecimiento literario". En esa oportunidad la novelista veía en las dos primeras novelas de Fernández dos momentos de un mismo planteamiento estético:

En tela de juicio (...) representa la profundización de ciertas verdades captadas en su primera novela Los signos perdidos. Estas verdades se refieren a las relaciones humanas que, según Sergio, se establecen en un nivel de superficie en el que los gestos y los convencionalismos sociales no logran romper la película de soledad que envuelve a cada uno ni a penetrar hasta su intimidad más profunda ni a imponer la figura real sobre la figura pensada. Las vidas transcurren así, paralelas (7).

En efecto, en las dos primeras novelas se enfrentan vidas que, enfrentadas, no dejan de ser paralelas. En la actualidad el "corpus" narrativo de Fernández se ha ampliado, ratificando el señalamiento de Rosario Castellanos: hoy podríamos decir que esta novelística está formada por cuatro novelas y por una misma sensibilidad expresada. Sin duda, como veremos, es posible observar dos etapas bien diferenciadas entre las dos primeras novelas y las dos últimas. No obstante esta diferencia -y, en el

centro de ella misma- un sólo proyecto estético se expresa. Será preciso, primero, ver el desarrollo en En tela de juicio de las "verdades" expresadas en la primera novela, antes de considerar la coherencia de ese proyecto estético que creemos observar.

En los dos primeros textos se noveliza una misma temática con espacios y tiempos novelísticos similares: una cena y una boda (dos actos paralelos del ritual de los encuentros sociales) son, en una y otra novela, actos que delimitan espacios y tiempos equivalentes. En ambas novelas la novelización concluye cuando se cumplen esos límites. En Los signos perdidos cuando, concluida la cena, los personajes se despiden saliendo del espacio -la casa de Gerardo- y del tiempo -las horas consumidas en la reunión. En tela de juicio cuando, concluido el día del falso matrimonio, Xavier sale hacia ninguna parte. "Liberados" de la tensión a que la novela los somete, los personajes salen "de escena", de donde la forma de su deseo ha sido expuesta.

En tela de juicio es una profundización en la indagación novelística sobre el deseo que se inicia en Los signos perdidos. Esa profundización supone no sólo ciertas identidades de procedimientos. También supone su signo opuesto: la diferencia. Si en la primera novela la imposibilidad del deseo se expresa a través de la incomunicación, en la segunda se expresa a través de la farsa; si allá un lenguaje de convencionalismos enmascara el lenguaje del deseo que en cada quien, distinto, se oculta y respira, aquí la novelización del deseo es más despiadada: un solo lenguaje -el de la farsa- circula entre los personajes y el deseo de cada uno no va más allá de los límites de ese lenguaje. Los personajes de En tela de juicio carecen en realidad de todo deseo pues sólo viven la farsa de su deseo. "Esta farsa" llama el autor a su novela -

en la dedicatoria que la abre, señalando la clara dirección de lo que - en su interior se noveliza.

El matrimonio como farsa: acto que de estar delimitado por la densidad del deseo, tomaría el sentido que, quizás, en su origen tuvo - se convierte en la novela en el espectáculo del engaño que todos los personajes viven. Expulsado el deseo del acto que lo contendría, éste se convierte en un acto confuso, de intenciones menores o inconfesables.

Podría decirse que la realidad expresada en la novela es, como en Los signos perdidos, la subjetividad de cada personaje. Así, expulsado el deseo del acto del matrimonio, convertido éste en una farsa, cada - subjetividad interrogará y articulará la "intención" que ese acto esconde. El juzgado delimita un espacio donde la farsa se hace cierta para cada subjetividad. Así, por ejemplo, Matilde: "¿Sabría el juez que ninguno de los dos -ni Ursula ni Xavier- se querían? ¿que allí había gato encerrado?"; o Isabel: "...sin saber por qué de pronto abrigó ciertas - dudas pues, bien visto, aquel matrimonio era bastante inesperado para - no contener una doblez: se veían tan fríos, entre sí, aquellos novios! - "(p. 107). Con un acto que es una farsa la novela delimita o confunde verdad y mentira, sinceridad y engaño, realidad y apariencia: extremos - donde, desde siempre, se ha movido el barroco. El "enredo en la propia mentira" que hace tomar apariencia por verdad -y que tiene como antecedente clásico la mentira inventada por Sancho Panza en el capítulo X del Quijote sobre el encantamiento de Dulcinea, y creída por el mismo Sancho más adelante, gracias al engaño de los Duques - es aquí esbozada - novelísticamente, sin la alegría que en la novela de Cervantes se noveliza. La "farsa" asumida como realidad en la novela de Fernández, hace que a ratos no se sepa en qué lugar ha quedado la realidad.

Y la realidad, incapaz de ninguna sinopsis, empezaba a convertirse en algo así como una adivinanza, pues, -- ¿de quién era el hijo? ¿De quién si los dos, a su manera, lo engendraron? ¿A qué, entonces, desear conservar las apariencias, si tan confusas eran? (p. 149).

"Pero, ¿en qué consistía la realidad?" (p. 149), pregunta típicamente barroca, dicha en el interior de una farsa que, vivida como real, es una apariencia pero es también la realidad. En el momento en que el juez lee la "Epístola de Melchor Ocampo" Ursula --por encima de la farsa que su matrimonio y el propio discurso del juez encarnan-- se deja atraer por la realidad desprendida de esas palabras: "...apretó el brazo de Xavier: era indispensable encarnar el ideal, confiscar la imagen del hogar descrito" (p. 129).

Y ese acto --falso en sí-- hace que el deseo en cada personaje sea su reproducción. En el mismo sentido en que una persona puede compartir una vida sexual sin conocer jamás el placer, así, un personaje deseante puede sufrir o morir por una máscara de lo que él no conocerá jamás: el deseo. La mezquindad y la mediocridad de los personajes de En tela de juicio alcanza su extremo en esa verdad: los desentes, en la novela, se mueven en el interior de una farsa pues carecen en realidad de deseos.

Ese acto central en la novela --el falso matrimonio-- hace que cada subjetividad ponga "en tela de juicio" los sentidos que oculta y las razones que guían a cada personaje. ¿Por qué casa Xavier con quién es la amante, ya embarazada, de otro?. La primera razón que aflora en la novela es la de salvar al niño. Esta razón, como todas, es puesta "en tela de juicio" pues cada razón en la novela esconde otra.

Y la que esconde ésta es la carencia que Xavier, en forma mediocre, cómoda y absurda trata de colmar:

...era la salida de un hombre incapacitado, como él, para tener un hijo ...de apretar un poco más las tuercas, era ese el motivo por el que insistió para que la otra no abortara. Una transferencia obvia, si las hay, ¿a qué negarlo? ...sin asistirlo ninguna vela en el entierro, era ya padre, un padre lírico, con la azucena entre las manos, igual a San José. (p. 19).

La farsa, como el juego de las cajas chinas, revela en el interior de cada sentido, otro y otro y otro. Para Matilde el acto de Xavier es producto de su debilidad; para Ursula la necesidad de alcanzar una posición; para Natalia, la madre, un engaño tramado por Ursula; para Alfredo, el amante, alguna confabulación entre los falsos novios. Para el propio Xavier su acto se va volviendo irreconocible y de una actitud "humanitaria" que escondía su propia carencia, su acto se convierte en impotencia, en necesidad de venganza, en cobardía...

Ursula, la otra protagonista de la farsa, también sufre las mudanzas del amor que, por insignificantes, más que mudanzas son deformaciones cada vez más irreconocibles: su "amor" por Alfredo es quizás el único sentimiento claro en ese acto absurdo impuesto por los convencionalismos:

... aquella cara infantil, llena de pecas, la obligó a confesarse que lo amaba y algo débil, ligero y -- ágil, algo como un aliento, como un irremplazable -- vestigio de una ilusión, salía de sí mezclado a unas gotas de sudor que la mano se limpió de la frente -- (p. 109).

No obstante, como en Xavier, este sentimiento se va deformando por el absurdo de la farsa ("La madre siempre vigilante, el amante celoso, - el marido postizo", p. 51), por un hijo indeseable, por esa máscara - de máscaras que es el seguir la pauta social: la amistad protectora- de Xavier, la exigencia de la madre, la expectativa de las amista- - des... Ursula es la amante que deforma su deseo al exponerlo a la vo- - racidad de los otros y a la deformidad física de su embarazo.

Alfredo, el amante, y Natalia, la madre monstruosa, son los otros integrantes de la farsa. El amor "claro" de Ursula es deformado por - el amante quien, al poner "en tela de juicio" la intención de Ursula, pone de nuevo, como todos, otra máscara:

Ursula-agregó pegándose en las piernas, sin dejar de reir- echaba mano sólo de aquello que podría servirle; Útil, Útil, Útil ¿no hallaba otra palabra? ¡Lo - que no sabía él! A Julio lo utilizó cuando dejó a Na- talia; a su padre o a Gonzalo cuando quería dinero;- a las amistades para desprenderse de la madre; a él- Alfredo, no amándolo, para tener un hijo; a Xavier - para que le diera, el cursi, su apellido. ¿A qué seguir? (p. 42).

La madre -monstruosa, como la que perseguiría, en Segundo sueño, al deseante en Colonia- es en realidad la que empuja la realización de toda la farsa: el matrimonio se cumple para las amistades si, y para la madre. Hay pues, en la novela, un sólo sentimiento auténtico -el - - amor de Ursula por Alfredo- y un cerco de convencionalismos, de deformaciones, de trampas que hacen sucumbir la debilidad de ese sentimiento. Como en Los signos perdidos, todos los personajes que rodean el acto sufren una carencia: Natalia es "una mujer frustrada, probablemente frígida"; Alfredo es un hombre frustrado en su carrera y en su matrimonio; Isabel es una "martirizada" de su matrimonio y de su "hon-



radez"; Matilde, atrapada entre el amor de Ricardo y su entrega a un plomero... Todos, entre sí, poniendo en tela de juicio el deseo de los otros.

Y si hay algo que defina esta farsa, esto es, lo decíamos, la deformación que, vivida como real, se convierte en la única realidad. Hay dos momentos en la novela -la estadía en el juzgado y la entrevista con Natalia- donde esa "deformación" pasa de una expresión a otra: del "reflejo" en la subjetividad de los personajes al reflejo en el espejo. - Subjetividad y espejo son, en En tela de juicio, metáfora uno del otro; ambos reflejan y otorgan una realidad a los actos, pero deformada. El espejo es concreción y síntesis de lo que es el mayor recurso en las dos primeras novelas de Fernández: el deseo de los unos reflejado en forma deformada y, a ratos, grotesca, en la subjetividad de los otros. Ya María Zambrano ha observado la red de correspondencias que entre -- subjetividad y espejo se establecen:

La visión del prójimo es espejo de la vida propia; nos vemos al verle. Y la visión del semejante es necesaria precisamente porque el hombre necesita verse. No parece existir ningún animal que necesite contemplar su figura en el espejo. El hombre busca verse. Y vive en plenitud cuando se mira, no en el espejo muerto que le devuelve la propia imagen, sino cuando se ve - vivir en el vivo espejo del Semejante (8).

En las dos primeras novelas de Fernández los personajes "viven" en la subjetividad de los otros pero no en plenitud sino en deformación, no en conjeturas, no en verdad sino en máscara. El paso en En tela de juicio de la subjetividad que es espejo que refleja deformando (en la escena del juzgado) al espejo que es "subjetividad" que deforma refle

jando (en la entrevista con Natalia) es uno de los lógrros estéticos de la novela. Lacaneanamente podríamos decir que en esta complejidad de reflejos y deformaciones se expresa, de nuevo, la "barra", (9), la resitencia-impuesta entre el deseo y su satisfacción. Es posible afirmar que, en las dos primeras novelas, un sentido del deseo (su expresión en la subjetividad de cada personaje) tiene su síntesis y su metáfora en los sentidos que el espejo deforma, expresa y revela, en el mismo sentido que, en las dos últimas, el lenguaje analógico que en muchos signos se expresa, tiene su concreción poética en la articulación novelística del hermetismo zodiacal y del Tarot.

Los sentidos que, enmascarados, frente al espejo se exponen (En Xavier, - el deseo de venganza de Ursula revelando la verdadera motivación del matrimonio, para luego enmascarar este deseo y afirmar, de nuevo, la farsa; - en Ursula y Natalia sus mutuas revelaciones de una verdad parcial y sus inmediatos enmascaramientos) son revelados por éste como si de un lenguaje analógico se tratara: metamorfosis, reflejo o eco de lo que frente a él se escenifica; el espejo es el más claro antecedente de lo que en las dos siguientes novelas será una búsqueda estética central: la articulación de un lenguaje analógico. "(Natalia) Se dejó caer sobre la silla, y el espejo ensambló las partes de un hacinamiento confuso ajustando, una a una, las piezas de esa sociedad reducida, promiscua, donde aquellas formas se encontraron" (p. 147). El espejo ensambla, ajusta, deforma, revela: se convierte en una "pantalla" donde al deseo se le ve en escena y entre bastidores.

Es necesario agregar que no sólo el espejo permite el movimiento analógico de los signos. Hay en la novela dos instancias (en el mismo sentido - en que se presentan en The waves de Virginia Woolf): una descriptiva (con

texto) y una narrativa (o, más exactamente: una "novelización", a partir de la subjetividad) que guardan su correspondencia entre sí. Así, por ejemplo, es posible, en el siguiente texto, observar la correspondencia entre un acto insignificante -prender un cigarrillo- un bodegón y la mañana:

Tomó la caja y al encenderlo el fuego del cerillo rompió la monotonía del emplomado en éxtasis, en nuevas armonías. Fue como si el bodegón cayera de pronto sobre la mañana y la mirada hundiera las frutas y las cosas en el agua del mar(...) El espectro de la luz se concentró en la llama, dispersa como una sugerencia salida del morado, del verde de la botella de licor (p. 73).

Esta correspondencia tendrá también una mayor densidad estética en las dos siguientes novelas, sobre todo en Segundo sueño, donde la ciudad y la subjetividad del personaje son extensión una de la otra. En En tela de juicio -donde el deseo, cuando respira, lo hace como farsa- El movimiento analógico tiene como primera intención señalar una máscara, poner "en tela de juicio" las formas del deseo que, enmascaradas, sufren o expresan los personajes. "Pero allí se sentaron -se dice en un momento de la novela- y la bola de estambe, netamente perfilada sobre el tapete, parecía poner en tela de juicio lo que allí, o fuera de allí, se hablaba" (p. 163).

#### 1.2 Cuatro novelas y un solo proyecto narrativo.

La semiología contemporánea nos ha señalado que, por encima de variantes o de diferentes textos, es posible encontrar una persistencia, una serie de constantes ligadas por un principio de coherencia. Citemos en extenso un texto esclarecedor:

Le commentaire d'un seul texte n'est pas une activité contingente, placée sous l'alibi rassurant du "concret": le texte unique vaut pour tous les textes de la littérature, non en ce qu'il les représente (les abstrait et les égalise), mais en ce que la littérature elle-même n'est jamais qu'un seul texte: le texte unique n'est pas accès (inductif) a un Modèle, mais entrée d'un réseau à mille entrées; suivre cette entrée, c'est viser au loin, non une structure légale de normes et d'écarts, une Loi narrative ou poétique; mais une perspective (de brèves, de voix venues d'autres textes, d'autres codés), dont cependant le point de fuite est sans cesse reporté, mystérieusement ouvert: chaque texte (unique) est la théorie même (et non le simple exemple) de cette fuite, de cette différence qui revient indéfiniment sans se conformer(10).

Es necesario, para la cabal comprensión de este texto barthesiano, su ubicación respecto, primero, a los intentos de formalización global que desde Propp y Levi-Strauss, es posible encontrar en los estudios de la semiología y el estructuralismo; y, segundo, respecto a la noción barthesiana de escritura, pues es en este libro S/Z donde Barthes profundiza metodológicamente esta noción. A condición de que en el siguiente apartado reflexionemos sobre estos aspectos, retengamos ahora la expresión de un texto único y que esta expresión no es una "Ley narrativa o poética" sino -- una red, un encadenamiento de ecos, de persistencias, de metamorfosis cuya coherencia el discurso crítico sería capaz de seguir. El texto citado de Barthes es fundamental para lo que en adelante diremos. Nuestra expresión "la novelística de Fernández está constituida por cuatro novelas y -- por una misma sensibilidad expresada", pensamos, adquiere en este contexto su claridad.

Las cuatro novelas, sin duda distintas entre si, conforman no obstante -- un cuerpo novelístico con una coherencia interna. Esta coherencia --es ne

cesario insistir en el texto barthesiano- no es una "Ley narrativa sino un tramado de ecos, no un modelo (en el sentido de Levi Strauss) sino - una red de coincidencias.

Si bien es cierto que se pueden delimitar claramente dos "etapas" en la novelística de Fernández, el paso de una a otra, la diferencia visible- entre las dos primeras y las dos últimas responde no a dos búsquedas -- distintas sino a la profundización de una misma búsqueda. El paso de - un momento a otro en esta novelística -podría decirse en términos lin-- güísticos- es el paso del significado al significante del deseo. La progresión de esta novelística intenta hacer, cada vez más de una misma obsesión el lugar de lo puramente literario: el lugar, no de la historia- sino del discurso, no del "genio" del relato sino del "genio de la palabra"; y todo en el interior de ese centro de metamorfosis que es la novela. Es revelador de esa coherencia que venimos señalando el hecho de que, en Los signos perdidos, se exprese ya la "poética" que regirá la - construcción del universo novelístico de Fernández.

Una novela(...) en la cual, sin atender al argumento, a la forma de cada personaje, contara como intención fundamental el genio encerrado en la palabra, en la palabra misma (...) Se tendrían (...) que violentar las frases, darles ritmos distintos a los habituales: acomodarlas de acuerdo con su peso, con su atmósfera, con su calor, con la calidad de su roce; llevarlas a aquel sitio de la cláusula donde la temperatura no las fatigara; acrecentarles el olfato; acentuarles ese instinto que, independientemente del propio escritor, poseían (p. 39).

Una novela imposible, Una novela a la cual toda verdadera novela debería aspirar. Intención secreta de toda novelística, como la que -secreta, - enmascarada de otras intenciones- es señalada por Bretón a propósito

Flaubert: "...según propia confesión, sólo quiso, con Salambó, dar la impresión del color amarillo; y con Madame Bovary sólo quiso 'hacer algo parecido al color de ese moho de los rincones donde hay cucarachas'" (11). Novela imposible, decimos, pues siempre sobre ella hay otra y otra novela: la que, atada fatalmente al argumento, cuenta.

La novelística de Fernández es un intento hacia esa novela imposible: desprenderse de una anécdota que fatalmente la ata a la tierra de algún verosímil -desprenderse como el árbol bachelardeano que atado a sus raíces - quiere realizar el salto imposible que salve el abismo entre su última rama y el cielo. Quien conozca esta novelística puede afirmar que en Los peces ese imposible se ha logrado; o, más exactamente, que hay una persistencia que intenta hacer de la "palabra poética" un espacio donde situarse, donde habitar, donde articular una estética, y que esa persistencia, presente desde la primera novela, alcanza su climax en Los peces y su madurez y medida en Segundo sueño.

Y si -para seguir con la imagen del árbol- entre la última rama y el cielo, el pájaro -el "apenas hecho carne", como lo llamara Zambrano- es el lazo, el puente y la anulación de ese abismo, obstante, el cielo que a sus alas se enreda no es sino en realidad siempre un más acá de aquel límite pues, por encima de la travesía del vuelo, habrá siempre otro y otro cielo que no es en verdad un lugar o un límite sino la expresión de lo inalcanzable, el misterio que siempre estará más allá del vivir.

Los peces -ese cuerpo poético apenas hecho novela- es el más alto vuelo de la novelística de Fernández. Un cielo de "la novela imposible" está enredado en sus alas pero, a pesar de su alto vuelo, el cielo -esa expresión de la lejanía- sigue estando más allá, donde sospechamos no existe sino la-

presencia sobrehumana del gran silencio. Segundo sueño -madurez, decíamos, y medida de esa novela imposible- es quizás la "instalación", en la palabra poética: la conciencia de que no es posible avanzar más allá sin romper las fronteras vigiladas por el sentido.

Pues, así como el hombre -actúe u observe pasivamente el mundo- está fatalmente depositado en la historia, así la novela -sean cuales fueren sus palabras o sus silencios- lo está en el sentido, en la necesidad de un verosímil. Insistamos en la imagen del árbol: si lo que lo ata a la tierra -sus raíces- es lo que le permite, a su vez, brotar hacia arriba, hacia lo alto, así la novela, atada a las raíces de algún verosímil que le da la vitalidad de un sentido, son éstas- el obstáculo y la razón para alcanzar esa aspiración secreta e irrenunciable de la novela: "habitar" la palabra poética, hacer de la densidad poética -más allá de su posible "compromiso" histórico o social concreto- su única razón de ser.

Es revelador que, en última instancia, la temática de las cuatro novelas de Fernández sea la indagación sobre una problemática del deseo. Revelador porque el deseo -como puede deducirse de las tesis lacanianas- más que una historia es un discurso, más que un significado un significante, más que la posibilidad de un reflejo la posibilidad de una estética, más que una literalidad, una retórica.

Allí, en el deseo, esta novelística tiene su centro de coincidencias. Las variaciones y diferencias de una u otra novela responden a las diferentes -instancias en que la indagación novelística se coloca: a un subrayado y no a una indagación de ese centro. "La novela -se dice en un momento de Los signos perdidos- es el gran mural de la literatura" (p. 43). Podría decirse,-

atendiendo a los sentidos de esta novelística que si es mural lo es del deseo.

Si en esta novelística hay una trayectoria, ésta se funda en el intento de hacer coincidir palabra del deseo y palabra poética; en hacer, como querría Barthes, del placer una estética y de la estética un placer: el placer del texto.

De Los signos perdidos a Los peces el deseo avanza: de un "enredo", de un "drama de equivocaciones" (incomunicación o farsa) a ese espacio poético que es la proliferación significante; de Los peces a Segundo sueño el deseo avanza de esa proliferación a una concreción simbólica. Estas dos últimas novelas se convierten así, cada una de manera diferente, en los dos climáx de esta novelística: por un lado, Los peces lleva hasta límites extremos lo que es una constante en las novelas anteriores, la expresión del deseo, sostenida por el discurso, más que por la historia (pues en Fernández la "historia" es siempre un esquema donde se articula el verdadero espesor novelístico: el discurso): por otro lado, Segundo sueño articula en forma rigurosa lo que en las novelas anteriores se expresaba como una característica más: la expresión analógica. El Tarot como texto y límite del lenguaje analógico en Segundo sueño, es también la concreción —en toda su complejidad y riqueza estética— de lo que en las novelas anteriores se gesta: el movimiento analógico de los signos.

La novelística de Fernández es la materialización de una misma sensibilidad expresada. Sensibilidad que se propone como indagación, como el alcance de un espesor, como la configuración de una estética.

Es necesario retomar aquí el concepto barthesiano de "escritura" para ob-



servar de qué manera esa "materialización" se articula en una "moral del lenguaje" compartida con otros escritores.

## 2. Tres escritores y una escritura.

Su escritura es un modo de pensar la literatura.

R. Barthes, El grado cero de la escritura.

En el campo abierto por Barthes a propósito de la noción de escritura, - hemos retenido a lo largo de este trabajo los rasgos que supondrían su - concepción como "moral de la forma", como el compartir un "modo de pensar la literatura". Esa moral compartida supondría que la diferencia de textos y autores subraye una unidad: una misma forma, una conjunción de rasgos que dibujen un texto único en un orden superior a las diferencias evidentes. Parafraseando el texto barthesiano citado más arriba, - es posible decir que la escritura no es una Ley narrativa o poética sino una perspectiva formal y que en esa perspectiva es posible destacar una conjunción de rasgos.

La "misma sensibilidad expresada" en la obra de Fernández se articula -- así a un horizonte formal más amplio donde, como hemos observado, participan otros dos escritores; José Lezama Lima y Severo Sarduy.

Dos afirmaciones contrarias -y complementarias- de Lezama -por un lado: "En América en los últimos tiempos, se le cuelga la etiqueta de barroco a cualquier escritor que se sumerja en una proliferación, en una exube--

ñancia"; por otro: "Para mí el barroco es una condición muy nuestra, es una condición muy americana" (12)- hacen posible pensar en la existencia de una "escritura" barroca ("neobarroca", como ha llamado la crítica a la expresión barroca contemporánea en América), que es posible delimitar los textos que participan de esa escritura y que, a la vez, es posible determinar la conjunción de las propiedades que le darían realidad a esa escritura". (Ya Lezama hablaba de la "simultaneidad" y la "parodia de los estilos", como de dos elementos que precisarían lo que sería el barroco latinoamericano).

La crítica latinoamericana, desde la década de los 60s., ha empleado la noción "neobarroca" para designar la manera ambigua la más reciente novelística de nuestro continente caracterizada por la "exuberancia de las formas". El presente trabajo intenta introducir cierto rigor metodológico a esta noción pues lo "indefinible" del término, por un lado, y la importancia de una literatura latinoamericana que participa de lo que usualmente se entiende por este fenómeno, por otro, exigen que la mirada crítica intente revelar la coherencia, los límites o los lugares donde el barroco -que parece aborarnos por todas partes- se realiza.

Nuestras reflexiones, tomando como centro la obra de Fernández, han intentado precisar una forma (en el sentido barthesiano) de la cual participan también las obras de Lezama y Sarduy (considerados por la crítica como escritores neobarrocos. El propio Sarduy ha teorizado sobre esta noción - desde la perspectiva de su obra). Quizás sea válido intentar una visión de conjunto sobre los elementos señalados.

Teniendo como trasfondo el esquema de la antítesis (13) es posible agrupar quizás los elementos que caracterizan al neobarroco como escritura, -

mencionados a la largo de nuestro trabajo: la tensión entre relato y discurso, entre escritura y trascendencia (analogía). Entre una y otra tensión una retórica y una hermética se fundan como estética, como una estética del deseo.

La distinción hecha por la semiología contemporánea entre relato (que — comprendería una lógica de las acciones) y discurso (que comprendería — los tiempos, los aspectos y los modos del relato) nos permite señalar — que en las novelas de Fernández (como en toda la novelística neobarroca) el relato, reducido a un esquema, es "paralizado", neutralizado o subordinado al dictamen voraz del discurso narrativo. El relato supone siempre un referente: la relevancia del significado; el discurso supone una trama de signos o de símbolos: la relevancia del significante. El neobarroco esquematiza o trastoca las expectativas del relato para provocar — un espesor del discurso. Leer Paradiso de Lezama Lima o Cobra de Sarduy, es encontrar un relato ilógico o parodiado, roto o nexistente casi, minimizado por una realidad creada sólo por el discurso: articulación de — otra lógica, parodia, intertextualidad y analogía crean un espesor, una densidad del neobarroco. En las novelas de Fernández, lo decíamos, hay un relato esquematizado, espacializado —como se espacializa el "referente" de la pintura para poner la relevancia la línea y el color— y sobre ese relato se funda un discurso: el que en el movimiento de la analogía — hace crecer la textualidad fundamental del neobarroco: la del deseo.

Retórica y hermetismo —rodeo y ocultamiento del referente— son los que, — en la escritura neobarroca, proporcionan la densidad de su discurso.

Hay una intertextualidad en la escritura neobarroca; hermética y/o analógica, esa intertextualidad es, en última instancia, retórica. Entre los

sentidos que el diccionario de la Real Academia establece para la noción de retórica, se encuentra el empleado por nosotros: "Arte de dar al lenguaje escrito o hablado eficacia bastante para deleitar, persuadir o conmover". Los elementos de la retórica, así entendida, no son sino en tanto que "para". No son un estado sino una transitividad. Se trata de forjar, de los contenidos retorizados, una estética y no, por ejemplo, una mística o una antropología (aparte de que esa estética suponga además una indagación de una mística o de una antropología). En Lezama, Sarduy o Fernández los signos religiosos o herméticos que recorren los textos son signos para la "eficacia retórica" (en el mismo sentido en que Levi-Strauss ha hablado de una "eficacia simbólica" de los signos míticos", (14)). Por ello puede explicarse que, por ejemplo, la "iniciación" de un lector en un texto literario hermético es, sobre todo, a través de la sensibilidad frente a una estética, antes que frente a una "revelación divina", "El más allá de la obra -señala Blanchot- sólo es real en la obra, en la realidad propia de la obra" (15). Igual podría decirse de los contenidos retorizados en el neobarroco: el movimiento de sus signos analógicos, el hermetismo y el ocultamiento de sus referentes, no responden -repetimos este hecho esencial- a una mística o a una antropología sino a una estética. Todas las simbologías o las analogías en el neobarroco son, como en el señalamiento de Blanchot, textuales: no rebasan los límites del texto. En el neobarroco el mundo entra en el texto para fundar una estética y no -como en la literatura "realista"- el texto entre en el mundo para reflejarlo estéticamente.

La complejidad de "ecos" culturales que otorgan espesor a la obra de Lezama, las remisiones a culturas orientales en la obra de Sarduy y la hermética -desde el Zodiaco hasta el Tarot- que se textualiza en la obra de Fernández, hablan de ese espesor cultural y de esa "eficacia retórica".

La "eficacia retórica" del neobarroco, por un lado, plantea la dialéctica que toda estética esconde, entre profundidad y superficie y, por otro lado, se articula como un "lenguaje" del deseo.

En lo que respecta al primer aspecto, subrayemos lo que decíamos más arriba: los contenidos en el neobarroco "son" en tanto que "para": son densidad para la creación de una superficie, la del lenguaje. Valéry señalaba que "lo más profundo es la piel", frase profunda sobre la presencia de los contenidos culturales en los textos poéticos. Si bien el sociólogo o el antropólogo pueden encontrar en el texto neobarroco un material valioso, no obstante este valor está regido por un valor último: el estético. Esta propiedad -que en el neobarroco toma la característica de una "eficacia retórica"- es una propiedad general del texto artístico, hecha consciente a la modernidad desde Valéry.

Extraña decisión ésta -señala Michel Tournier- que valoriza ciegamente la profundidad a expensas de la superficie y que quiere que superficial signifique no vasta dimensión, sino poca profundidad, mientras que profundo -signifique, por el contrario, gran profundidad y no pequeña superficie (16).

Quizás podría decirse, parafraseando a Tournier, que el uso estético de los contenidos culturales convierte lo que es profundidad en vasta dimensión -donde otra profundidad se instala: la indagación sobre el mundo que desde su poética el texto artístico propone.

La "indagación" propuesta por el neobarroco a través de su "eficacia retórica" es la del deseo. Ya desde Freud o, más exactamente, desde Lacan, sabemos que el cuerpo donde el deseo se muestra y esconde es un cuerpo retórico. Desde Rousseau sabemos, por otro lado, que el lenguaje de la pasión es

el lenguaje retórico y con Barthes que la retórica desde Sade es una máquina de deseo. (17).

..Cuanto más apasionado sea un hombre -señala Denis de Rougemont- más probabilidades habrá que reinvente las figuras de la retórica; que redescubra su necesidad, - que se amolde espontáneamente a la apariencia de lo "sublime" que han sabido hacer inolvidable (18).

Severo Sarduy, creador y teorizador de las formas de la escritura neobarroca, ha observado ese parentesco entre retórica y deseo: "no es un azar si Santo Tomás, en nombre de la Moral, abogaba por la exclusión de las figuras del discurso literario" (19). El neobarroco es la escritura donde un deseo se expresa y una forma de la retórica se funda. Así, la carga de contenidos culturales de esta escritura, más que una erudición, un misticismo o una antropología, exigen del lector sólo una sensibilidad, la única "visión" para penetrar el laberinto retórico que en el neobarroco se propone. Así por ejemplo, la cultura pictórica que en Segundo sueño se pone en juego no exige la misma erudición del lector sino una sensibilidad que le permita, al lector, introducirse en el espesor retórico que esa erudición se convierte al introducirse en el contexto no de un discurso crítico sino de un discurso narrativo.

Y en el centro de su "eficacia retórica" nace el hermetismo neobarroco. La literatura hermética es aquella que no termina de entregarse nunca; aquella que esconde, detrás de un laberinto, otro laberinto y otro y otro. El espesor retórico de cada signo neobarroco es una cadena de ecos, una diseminación, una desmesura que, como en el inconsciente lacaneano, jamás revelará su significado último. No es gratuito que el deseo sea en realidad la gran temática de esta escritura. Tampoco lo es el hecho de que todo hermetismo y toda retórica en esta escritura se exprese en un lenguaje analógico(20).

Insistamos en este hecho: toda hermética y toda retórica en el neobarroco se produce en el interior de un drama metafísico asumido como estético: - el de la analogía. Es sabido que, desde Mallarmé, el "demonio de la analogía" es una práctica y una "conciencia" de la poesía contemporánea. Esto hace necesario precisar la forma diferencial en que la analogía se -- presenta en la escritura sobre la que reflexionamos: aquí el movimiento -- analógico, como lo hemos señalado, no se ha desprendido de su pasión metafísica (las nociones de "resurrección" o "visión de la gloria" en Lezama, - el budismo en Sarduy, el tendido del Tarot en Fernández, por ejemplo, así lo indican) Lo particular del neobarroco es que, manteniendo las categorías y la pasión analógica de la metafísica haga de ésta, no obstante, un cuerpo puramente retórico.

El sistema poética de Lezama concibe el movimiento analógico como una de las claras realidades de su poética:

Ese convencimiento innato de saber --señala Lezama-- que además la llave abre otra casa, de que la espada guía a otro ejercito en el desierto, de que los naipes inauguran otro juego en otra región. Por todas partes la reminiscencia de un incondicionado que desconocemos, -- engendrada por un causalismo en la visibilidad, que -- sentimos como la ciudad perdida que volvemos a reconocer. En realidad, todo soporte de la imagen es hipertético, va más allá de su finalidad, la desconoce y -- ofrece la infinita sorpresa de lo que yo he llamado, -- éxtasis de participación en lo homogéneo, un punto -- errante, una imagen, por una extensión (21).

Toda la obra de Lezama se rige por la analogía que, como lo hemos señalado siguiendo a Blanchot, no apunta a un más allá del texto sino que, en tanto realización estética, es puramente textual, espuramente poética.

En distintos términos, y como reiteradamente lo hemos señalado, el movimiento analógico se textualiza en Sarduy y Fernández; y esta persistencia analógica acerca esta escritura a esa figura de correspondencias que la teología desde siempre se ha apropiado: la alegoría. Para Blanchot esta figura establece "una infinita red de correspondencias": "La alegoría desarrolla muy lejos la vibración enmascarada de sus círculos" (22). La teología, al tomar la alegoría como uno de sus medios de expresión ha estatificado la "vibración enmascarada de sus círculos", ha convertido una cámara de ecos en un camino claro y unidimensional entre el arriba y el abajo, entre lo superior y lo inferior, entre lo visible y lo invisible.

Desde el punto de vista teológico no hay en el neobarroco alegoría. Si hay no obstante un "tono" alegórico si concebimos de nuevo a esta figura como una cámara de ecos, como una vibración enmascarada de círculos. No hay alegoría teológica sino poética de la alegoría, no hay teología sino retórica de lo divino, no revelación sino la puramente estética (23).

Podría decirse que, del signo teológico o hermético, la escritura neobarroca se apodera de una de sus caras; la del significante. Se produce un "vacío" del signo para provocar el encuentro con lo estético. Es sintomático que en esta escritura hecha de correspondencias, igual fenómeno ocurra con ese peso que, en el vuelo poético de toda novela, asegura que ésta no despegue los pies de la tierra: la historia que se cuenta, la anécdota. En el neobarroco este peso es transformado, reducido, anulado, para dar paso a la pasión del significante. Los peces quizás sea el texto extremo de esta escritura donde la primacía del significante quiere anular toda referencia, todo espesor del significado. Quizás todo significado sea esa especie de dureza -como la del vaso que sostiene el agua en el poema de Gorostiza- que permite a todo significante una



corporeización, la concreción de su cuerpo volátil. Nos parece ver, en ese monumento poético que es Muerte sin fin, la reflexión poética sobre esa intención que el neobarroco ha hecho suya:

...Se puede sustraer al vaso de agua;  
un instante, no más,  
no más que el mínimo  
perpetuo instante del quebranto,  
cuando la forma en sí, la pura forma,  
se abandona al designio de su muerte  
y se deja arrastrar, nubes arriba,  
por ese atormentado remolino  
en que los seres todos se repliegan  
hacia el sopor primero,  
a construir el escenario de la nada.

En neobarroco -como el barroco todo\* quiere fundarse en el "perpetuo instante del quebranto". Los peces es, en este sentido, y como lo decíamos, un momento extremo. Podría decirse que en esta escritura el "que" importa en tanto en cuanto funda el "como": no una historia se funda a través de un discurso sino un discurso a través de la perpetua anulación de una historia. Y en ese proceso de fundaciones y anulaciones el deseo irrumpe como metáfora y como referente real de esta escritura(24).

Analogía. Conversión retórica de referentes herméticos. Vocación alegórica de una estética. Fundación de un discurso a través de la incesante anulación de la historia. Poética del deseo: las marcas de esta escritura. La moral de la forma que en Lezama, Sarduy y Fernández se materializa.

### 3. La escritura neobarroca y la contextualidad del Barroco.

El primer americano que va surgiendo domina  
dor de sus caudales es nuestro señor barroco.

J. Lezama Lima. La expresión americana. p.47

El barroco, huidizo y poético, escapa siempre a las redes que el discurso crítico le tiende. Cuando firmemente se le creó atrapado, más persistente es en su condición de huidizo. No obstante función es del discurso — crítico ordenar, clasificar, articular obras y autores. Como bien lo ha expresado la semiología contemporánea, esa articulación crítica no presenta realidad fuera de la reflexión teórica. Deslindar géneros, "ismos" — ...escrituras, no significa así "encajonar" obras que en su realidad poética gozan quizás de una mayor libertad. Significa iluminar un trayecto por donde un texto transitaría sin negar, de ese texto, otras posibilidades. El deslinde del discurso crítico es siempre teórico: convencional — y relativo. El barroco como movimiento ha presentado peculiares problemas al discurso crítico. Ya hablábamos al principio de nuestro trabajo de la "doble ambigüedad del barroco" que hacía de cada definición no una claridad teórica sino una nueva manera de contribuir a la confusión. Nuestra intención no es la de agregar una definición más a ese marco de ambigüedad sino observar cual es el "espectro" teórico del barroco y en que lugar de ese espectro puede situarse esa "moral de la forma" presente en Lezama, Sarduy y Fernández (y que la crítica ha denominado —de manera — igualmente ambigua— neobarroco.)

Es posible afirmar que el discurso crítico de una época revelaría —más — allá de sus revelaciones inmediatas— la sensibilidad de esa época, su — "Episteme", en el sentido de Foucault: el "orden" que esa época impone, — en este caso, a sus pertenencias literarias.. Cada orden es, en cierta —

forma, absoluta - si se ve desde su sincronía- y relativo -desde su diacronía-: "verdadero", desde su punto de vista, y "relativamente verdadero" desde otro. Cada época -como Foucault lo ha evidenciado claramente en Las palabras y las cosas- toma su identidad por el "orden" que impone a los materiales culturales que le son propios. El "orden" crítico -sobre el barroco no ha variado, completado u opuesto sus sentidos sólo -en el orden diacrónico, sino también en el sincrónico. Este hecho abre una problemática que no es solo la de un género o un movimiento literario sino que abarca una dimensión mayor: la del lenguaje.

El siguiente cuadro pretende resumir las direcciones del espectro teórico del barroco, precisar su marco de ambigüedad:

BARROCO	I. Formal	II. Estético	III. Histórico	IV. Metafísico	V. Ideológico	Autores
Desvalorización	-artificialización. Proliferación.	- mal gusto - deformación	-decadente -estilo de generescente.	-evasión	-contrarreforma.	-Menendez y Pelayo. -Diaz Plaja. -B. Croce, etc.
Valorización	-artificialización. -Proliferación. -intertextualidad	-deformación coherente -conocimiento del idioma.	-estilo de época. -estilo plenario.	-conoc. a través de la imagen. -participación de un mundo sagrado. -desengaño -analogía	-contra conquista	-Wolfflin -Hatzfeld -D. Alonso J. Rousset S. Sarduy Lezama L. S. Fernández
Base común	hombre barroco: seducido por el lenguaje					

El hombre barroco es aquel sensible a la seducción del lenguaje. O, más-exactamente: a la seducción del discurso. Un laberinto retórico es el laberinto del barroco; y en ese laberinto, buscando claridades, el discurso crítico se ha rendido a la fiebre que en el barroco arde: la del extravío.

El barroco, en sus obras, siempre ha ido contra la corriente: a la medida clásica ha opuesto la proliferación y el extravío; a la belleza, una estética de la deformación; a la "claridad" que en el clasicismo pueda haber, un laberinto metafísico transmutado en estético. Por ello, el primer acto ante este modo de ser literario ha sido el de la censura. No ha sido sino hasta ese siglo -tan lleno de comprensiones y de incomprensiones--- tantas- cuando el barroco empieza a ser realmente valorado.

Siguiendo nuestro esquema, señalemos brevemente el proceso de desvalorización/valoración que el barroco como cuerpo estético ha sufrido; en el aspecto formal, a la tesis de una proliferación caótica, la modernidad señala en el barroco una proliferación que esconde/revela una avaricia por los términos esenciales (25): en el aspecto estético, a la perspectiva clásica de un arte de "mal gusto" y de deformación, la valoración del barroco opone la vigencia de una literatura concebida como una "estética de la deformación" y una "estética del hermetismo" (26): en el aspecto histórico, a la concepción de un arte decadente o degenerescente, la valoración del barroco como estilo de época o como estilo plenario (27): a la concepción de un arte de evasión, en el aspecto metafísico, la proposición de un arte "analógico" que propone una forma de indagación y de conocimiento de lo humano a través del desengaño del mundo y de un acercamiento estético a lo sagrado; y, por último, de un acercamiento de nuevo al mundo a través de lo estético y de lo sagrado; en el aspecto ideológico, - - - - -

a la concepción de un arte expresión de la contrarreforma, la concepción desarrollada por Lezama del barroco como arte liberador, como arte de la contraconquista (28).

Si algo se desprende con claridad de la reflexión crítica sobre el barroco es su condición de discurso metafísico, o, más exáctamente, de discurso que articula su estética con signos de densidad metafísica. Quizás - podría decirse que el barroco es un discurso metafórico que en España se "acopló" a las necesidades de la contrarreforma sin tener en este momento histórico su momento total, sus límites definitivos. En latinoamérica ese discurso ha encarnado en una forma cultural, en lo que Lezama llamaría una "imagen evaporada" de nuestra cultura: si allá fue "contrarreforma", aquí "contraconquista": más allá del peso ideológico que lo transforma en carne de época el barroco todo deviene una estética de la metafísica, una de las expresiones vitales del humano ser. No es por ello - gratuito el que la noción de "desengaño" sea una de sus obsesiones. "La cumbre de la paradoja barroca -señala Hatzfeld- es la convicción de que - el mundo terreno es no sólo un sueño, sino un engaño para el cual sólo - el reino espiritual ofrece la posibilidad de un total desengaño " (29).

Entre los dos términos del esquema metafísico-metafórico que Derrida desarrolla partiendo de Heidegger (ya tratado por nosotros) el barroco se sitúa en el extremo desencarnado; no en lo humano sino en lo divino, no en lo literal sino en lo figurado, no en la realidad sino en la realidad del lenguaje...

Concebido así, el barroco puede concebirse como una indagación, una metáfora y una conversión estética de esa "estancia de lo divino", en cierto modo inaccesible: el lenguaje sagrado.

El primer lenguaje, --señala Zambrano-- sagrado, apenas diferente de la danza, del rito. Como la danza, presencia visible, según un ritmo; como el rito, operante de inmediata eficacia, portador de un sentido que atraviesa todos los planos del ser y que pide, antes que ser entendido, ser, ante todo, recibido (30).

Esa condición del lenguaje sagrado que es también la del barroco (la de un lenguaje que pide primero ser recibido que entendido) fue vista por ese -- gran lector del barroco que fue Alfonso Reyes: "Algunos lectores --dice-- no sienten la imagen y otros se fascinan con ella hasta pierde el sentido. --- Cierta poeta que yo conozco se entretenía en "no entender" a Góngora para mejor recrearse en las imágenes" (31).

En este contexto del barroco es posible situar esa "moral de la forma", -- presente en Lezama, Sarduy y Fernández.

A lo largo de nuestro trabajo hemos intentado señalar las peculiaridades -- que le dan identidad a esa forma. Es fácil observar, pensamos, cómo el -- discurso estético-metafísico que constituye lo que hemos venido denominando "escritura neobarroca" establece sus correlaciones con aquel que --con -- el marco de ambigüedad que lo acompaña-- ha señalado la crítica a través de la noción de barroco.

Es necesario subrayar que nuestra intención no es la de identificar "escritura neobarroca" y "barroco". Es más bien la de contextualizar una en el otro para tratar de hacer visible las correlaciones que entre ambos momentos literarios se establecen. Nuestro trabajo, por otra parte, pretende también establecer un marco general que abra posibilidades para una nueva lectura de lo que la crítica ha venido denominando neobarroco. Este marco general (que por teórico es convencional y relativo) permitirá, a nuestro -- parecer:

1. La valorización de las correspondencias entre esta escritura y el barroco en general. Especialmente con la literatura española del siglo XVII.

Habría que establecer el sistema de correspondencias, por ejemplo, entre Lezama, Sarduy y la poesía gongorina. Entre Sergio Fernández y la literatura española de los siglos de Oro. En ese importante libro de Fernández, - Las grandes figuras españolas del Renacimiento y el Barroco, obra donde se expone una sensibilidad respecto a esta literatura, se crea un "espacio" - de correspondencias donde el discurso crítico podría situarse para hacer visible la vinculación de esta literatura y la novelística de Fernández.

Otro autor que entraría en este campo de correspondencias -respecto a Lezama y, sobre todo, a Fernández- sería sin duda Sor Juana Inés de la Cruz. - Estas correspondencias revelarían, entre aquellos autores y estos, nuestros contemporáneos, lo que el propio Fernández llamaría la "participación en el mismo genio del idioma".

2. La valoración estética de los contenidos herméticos o "sagrados", presentes en los textos neobarrocos.

Concebir esos contenidos como "retóricos" -aparte de la complejidad que su espesor ocultista conlleva- supone, pensamos, la posibilidad de un lector que acceda a esos textos a través de la sensibilidad, antes que a través del conocimiento erudito de los contenidos herméticos que en esos textos se encuentren. No se trata de desdeñar el estudio erudito de esos conteni



dos sino de subrayar que la primera función de todo signo en esta escritura es estético y el primero y acaso más profundo acercamiento es el producido a través de la sensibilidad. Parafraseando a Zambrano es posible decir que se abriría la posibilidad de que esos contenidos sean recibidos antes que entendidos.

3. La valoración de la obra de Sergio Fernández en un contexto cultural latinoamericano más amplio y en una "forma" más general donde participarían también Lezama Lima y Severo Sarduy.

Nuestro trabajo se ha centrado en la obra de Fernández. Como lo señalábamos al comienzo, esta elección, aparte de ser una necesidad teórica de reducir y delimitar el corpus de trabajo, también pretende establecer un puente sobre el silencio de la crítica respecto a este autor; puente que se instale entre dos orillas firmes: las que la crítica latinoamericana ha construido respecto a Lezama y Sarduy. También pretende indagar en la proposición barthesiana de que un texto contiene la teoría de todos los textos. En nuestro caso la obra de Fernández contendría con sus variantes particulares la poética del neobarroco. Aceptada esta tesis toda lectura de Fernández tendría que establecer sus correspondencias con los otros dos autores que participan de esta poética. A su vez, toda proposición poética contenida en estos autores, iluminaría la obra de Fernández. Ese ha sido en realidad nuestro procedimiento.

La noción de escritura neobarroca nos ha proporcionado ese marco teórico general desde donde iniciar una lectura de la obra de Sergio Fernández. Esta lectura ha estado orientada a precisar un rasgo esencial: lo que hemos denominado la "semántica del deseo". La obra de Fernández -como las de Lezama-

y Sarduy- es la expresión contemporánea de lo que en "el genio del idioma" se gesta: el hermetismo como expresión poética, como indagación del ser -- cultural que somos, pues, como diría Sergio Fernández en uno de sus ensa-- yos:

No en balde la literatura castellana es fuente --la más importante quizás entre las romances-- de inagotables hermetismos, de situaciones a- propósito anfibológicas, de rareificaciones sin fin (32).

NOTAS

- 1) La expresión borgiana de que Kafka influye en Cervantes revela esta realidad a la cual hacemos referencia y que la semiología contemporánea específicamente a partir de Kristeva ha tomado en cuenta a través de la categoría de "intertextualidad"
- 2) El psicoanálisis lacaneano ha demostrado que el deseo siempre supone un desplazamiento, a través del lenguaje, para reconocerse en el otro: "El deseo del hombre encuentra su sentido en el deseo del otro, no tanto porque el otro detenta las llaves del objeto deseado, sino porque su primer objeto es ser reconocido por el otro". J. Lacan, "Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis", en Escritos I, p. 88. Lacan resume la concepción psicoanalítica del deseo en la siguiente fórmula: "El inconsciente es el discurso del otro", en "El seminario sobre 'La carta robada'", En Escritos II, p. 16.
- 3) Sergio Fernández, Los signos perdidos, p. 156
- 4) María Zambrano, El hombre y lo divino, p. 286
- 5) Sergio Fernández, "Escribir es perder toda intimidad" (entrevista con Marcela del Río) en "Diorama de la Cultura" de Excelsior.
- 6) Como es sabido, el juego del 'fort-da' freudiano revela ya la teoría de los sustitutos desarrollada posteriormente por Lacan. Entre el significante y el significado siempre habrá una resistencia a la significación que hace que se establezca una sustitución infinita de significantes que ocultan permanentemente el significado: "De donde puede decirse que es en la cadena del significante donde el sentido insiste, pero que ninguno de los elementos de la cadena consiste en la significación de la que es capaz en el momento mismo". J. Lacan, "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud" en Escritos I, p. 188.
- 7) Rosario Castellanos, "Un acontecimiento literario", en La cultura en México, No. 146.

- 8) M. Zambrano, Ob. cit. p. 286-7
- 9) Como es sabido, Lacan al ubicar la teoría del signo saussureana, en el contexto de su reflexión sobre el deseo y la censura, modifica el planteo saussureano al introducir la noción de "barra", el elemento que entre el significante y el significado se resiste a la significación: "...la posición primordial del significante y del significado como órdenes distintos y separados inicialmente por una barra resistente a la significación". J. Lacan, "La instancia...", Ob. cit. p. 183.
- 10) Roland Barthes, S/Z, pp. 18-9
- 11) André Bretón, Nadja, p. 11
- 12) J. Lezama Lima, "La imagen para mí es la vida" (Entrevista con Gabriel Jiménez Eman), en Imagen, p. 46.
- 13) "L'antithèse -señala Barthes- est une figure privilégiée de notre culture, sans doute parce qu'elle correspond bien à notre vision du bien et du mal, et à cet emblématisme invétéré que nous fait convertir tout nom en mot d'ordre contre son antonyme (la créativité contre la (intelligence, la spontanéité contre la réflexion, la vérité contre l'apparence, etc.). De ces contraires, de cette antonymie qui regle toute notre morale du discours, le Bunraku se moque" Roland Barthes. "Leçon D'écriture", en Tel Quel No. 34 p. 28
- 14) Cf. C. Levi-Strauss, "La eficacia simbólica", en Antropología estructural.
- 15) M. Blanchot, "El secreto del golem", en Revista de la Universidad de México p. 17.
- 16) Michel Tournier, citado por Gilles Deleuze, Lógica del sentido p. 22 En la lectura que sobre Góngora hace Sergio Fernández está apuntado-

este fenómeno que en el barroco en general se produce: "... la muerte es, para Góngora -señala Fernández-, sólo un paso a un tipo diverso de existencia, de tal modo que lo trágico de su historia en realidad no existe no por mitológico, sino por la carencia de profundo dolor. La muerte significa mutación, transformación; metamorfosis" Sergio Fernández, Las grandes figuras españolas del Renacimiento y el barroco, p. 204.

- 17) Cf. J. Derrida, De la gramatología y Roland Barthes, Sade, Loyola, - Fourier, p. 152
- 18) Denis de Rougemont, Amor y Occidente, p. 162
- 19) Severo Sarduy, "El barroco y el neobarroco", en América latina en su literatura, p. 152.
- 20) "L'analogie -señalan Kauters y Amadou- nous amène (...) à ce point intérieur à pe respective unique d'où la démarche poétique et la démarche occultiste paraissent singulièrement identiques". Robert Kauters y Robert Amadou, Anthologie littéraire de l'occultisme, p. 9
- 21) J. Lezama Lima, "autorretrato poético", en Cangrejos, Golondrinas, p. 17. Una lectura de La Celestina revela, en Sergio Fernández, una sensibilidad hecha de correspondencias analógicas, sensibilidad que tomará cuerpo en toda la obra de este escritor: "Quién no recuerda un Boticelli -señala Fernández- cuando Calixto dice de Melibea que tiene 'los ojos verdes, rasgados; las pestañas luengas, las cejas delgadas y alzadas; la nariz mediana; la boca pequeña; los dientes menudos y blancos; los labios colorados y grosezuelos; el torno del rostro más luengo que redondo' (...)? ¿Quién no a un Filippino Lippi - cuando describe 'las manos pequeñas en mediana manera, (...)? Es el deleite por la belleza del cuerpo, la actitud e rendición frente a - lo sensual", S. Fernández, Las grandes figuras..., p. 5 En Severo - Sarduy, como lo hemos señalado, la correspondencia se expresa, fundamentalmente, entre el discurso cosmogónico y el discurso barroco. - Así, por ejemplo, refiriéndose a la obra de Góngora: "El apogeo de - la elipsis en el espacio simbólico de la retórica, su exaltación gongorina, coincide con la imposición de su doble geométrico, la elipse en el discurso astronómico: la teoría Kepleriana". S. Sarduy, Barroco, p. 69

- 22) M. Blanchot, "El secreto..." Art. cit., p. 16
- 23) Como ya lo hemos señalado, esto no supone, no obstante, que en la escritura neobarroca no se encuentren contenidos herméticos o teológicos que un estudio erudito podría deslindar (por ejemplo, el complejo hermétismo del Tarot que se articula en Segundo sueño o las referencias teológicas en Paradiso). Admitida la presencia de esos contenidos es necesario agregar de inmediato que nuestra intención, sin duda, no es la de establecer esos deslindes.

En el mismo sentido en que Jakobson, por ejemplo, observa diversas funciones del lenguaje subordinadas a una función dominante, así podríamos decir que las funciones teológicas o herméticas de los contenidos que circulan en la escritura neobarroca están subordinados a una función central: la estética. Este trabajo intenta señalar el fenómeno de esa subordinación y de esa dominante estética, obviando toda pesquisa erudita que nos desviaría hacia otros fines. (cf. Roman Jakobson, "La dominante", en Questions de poétique).

- 24) Sergio Fernández, el ensayista, ve en la poesía de Góngora lo -- que es una de las vocaciones de su propia creación: "...Góngora prescinde no sólo de un argumento (el de la Fábula puede explicarse en unas cuantas líneas y el de las Soledades es casi inexplicable por casi inexistente) sino, lo que es ya el colmo, de un pensamiento que ligue o conforme el poema", S. Fernández, -- Las grandes figuras..., p. 191.
- 25) A las clásicas desvalorizaciones del barroco por parte de un Luzan o de un Menéndez y Pelayo, la primera respuesta coherente que intenta precisar lo que es el barroco desde un punto de vista formal es sin duda el conjunto de principios de Wolfflin quien, delimitando una época histórica donde el barroco se daría, delimita, en una segunda instancia, los aspectos formales que lo diferenciarían del clasicismo. Para Wolfflin: "De un lado el barroco está delimitado por el Renacimiento, de otro, por el neoclasicismo que comienza a manifestarse en la segunda mitad del siglo XVIII; en total abarca aproximadamente dos siglos" (E. Wolfflin, Renacimiento y barroco, p. 50). Partiendo de esta primera delimitación (histórica) el autor intenta delimitar formalmente el barroco a través de la precisión de cinco principios: 1. - lo clásico es lineal y plástico, el barroco es pictórico; 2. la

visión clásica proyecta el espectáculo en superficie, la visión barroca penetra el espacio en profundidad; 3. La composición clásica es cerrada: cada elemento, necesario en su sitio, se relaciona con otro y al conjunto según proporciones definidas. La composición barroca es abierta; 4. El clásico procede por análisis, el barroco preserva una oscuridad relativa (Ibid., p. 112 Cf. también E. W. Conceptos fundamentales en la historia del arte). En el campo de lo literario, los clásicos trabajos de Alonso y Reyes sobre Góngora, y de Hatzfeld sobre el Quijote han precisado procesos formales que suponen una valoración del barroco. "El barroco -señala Hatzfeld- supone riqueza, plenitud, plétora. Por lo tanto, donde hay Barroco, hay evocadoras enumeraciones selectivas, llenas de emocionales, exageradas o imaginativas calificaciones que producen un sentido de subordinación respecto a una unidad superior, y no un caos de elementos singulares, como es típico de ciertos textos renacentistas" (H. Hatzfeld, Estudio sobre el Barroco, p. 334). Jean Rousset, por su parte, ha intentado construir, desde un punto de vista formal, una semántica del barroco francés: "Nuestra primera misión -señala Rousset- será establecer que toda una época, que va aproximadamente de 1580 a 1670, de Montaigne a Bernini, es reconocible por una serie de temas que le son característicos: el cambio, la inconstancia, la apariencia engañosa, el ornato, el espectáculo fúnebre, la vida fugitiva y el mundo inestable. Estos temas se encarnan en dos símbolos ejemplares que parecen regir la imaginación de ese tiempo: Circe y el Pavo Real, es decir, la metamorfosis y la ostentación, el movimiento y la decoración", J. Rousset, Circe y el pavo real, p. 10. Podríamos intentar introducirnos en las innumerables razones de los innumerables textos que sobre el barroco se han escrito. No dar este paso exige recordar el propósito de esta nota: recordar, como ejemplos, algunos momentos importantes del discurso crítico sobre el barroco.

Los territorios que a la sensibilidad contemporánea han abierto las obras de Barthes, Derrida, Blanchot, Lacan, etc., y, sobre todo de B. Bataille, por ejemplo, permiten comprender las razones de la censura que sobre el barroco ha pesado y la posibilidad de su comprensión actual; señalemos brevemente que, teniendo este saber como trasfondo, Severo Sarduy ha intentado formalizar (a través de los elementos de "Artificialización: sustitución, proliferación, condensación") lo que sería la "semiología del barroco".

- 26) Si para el diccionario lo barroco es "lo estrambótico, lo extravagante y el mal gusto, lo banal o la bizarrería chocante" lo es porque en

nuestra cultura el diccionario es una de las más altas expresiones de la censura, una de las instituciones puritanas del lenguaje más importantes. En el interior de la estética ha sido fundamentalmente el "gusto neoclásico" el que ha articulado la censura sobre el barroco. "Esa palabra: barroco -señala Halzfeld- era tabú para todo crítico de gusto neoclásico. En arte representaba algo sinónimo del mal gusto, - a través de casi todo el siglo XIX, no sólo hasta Jakob Dürckhardt, - sino hasta "Benedetto Croce", Hatzfeld, Ibid., p. 11, y más adelante, "Benedetto Croce (...) partiendo de los italianos decadentes como Marino, y de su propio anticlericalismo, sólo ve en el barroco mal gusto y carencia de ideas", Ibid., p. 21. A esta concepción que trata al barroco como un fenómeno patológico de desviación, de anormalidad, de mal gusto, producto de una especie de corrupción del estilo clásico, - la primera respuesta coherente es, como lo señalábamos, la de Wolfflin. De este autor a Lezama Lima -pasando por Alonso o Reyes- el barroco - pasa de ser una "aberración" a una deformación que es una proposición estética. En Lezama el barroco se convierte en una indagación sobre el idioma. En Fernández se precisa esa valoración; la estética de la deformación es también una estética del hermetismo: "El tipo de poesía a que pertenece -dice Fernández refiriéndose al Polifemo- como todo arte hermético, ya sea música, pintura, literatura, se entregará poco a poco en la medida que la inteligencia descubra el camino sepultado por la palabra", S. Fernández, Las grandes figuras..., p. 192

- 27) Si en alguna precisión ha insistido el discurso crítico sobre el barroco es en la de señalarle una ubicación histórica. Rigl, Weisbach, Maraval, etc., han intentado aportar elementos para esta precisión. - Puede decirse que todos estos esfuerzos han cristalizado en la famosa frase de Weisbach, "Barroco, arte de la contrarreforma. Esta tesis, - como trataremos de ver más adelante, no es completamente verdadera ni completamente falsa. A condición de retomar esto más adelante, señalaremos que para Lezama este modo de ser estético es "plenario": no la expresión simple de una ideología (como la implícita en la contrarreforma) sino la articulación de una densidad donde una cultura, enriqueciéndose, adquiere una identidad: "No es un estilo degenerescente -dice Lezama- sino plenario, que en España y en 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 cieñe a nuevos módulos para la plegaria, maneras del saboreo y del tratamiento de los manjares, que exhalan un vivir completo, refinado y misterioso, teocrítico y ensimismado, errante en la forma y arraiga



dísimo en sus esencias" J. Lezama Lima, La expresión americana, pp. 46-7. En otro sentido, Carpentier, partiendo de Eugenio D'Ors, plantea la posibilidad de un "espíritu barroco" presente en diversos tiempos y espacios: "(Eugenio D'Ors)... nos dice en su ensayo famoso -- que en realidad lo que hay que ver en el Barroco es una suerte de - pulsión creadora, que vuelve ciclicamente 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 existe un espíritu barroco, como existe un espíritu imperial" A. Carpentier: "Lo Barroco y lo real-maravilloso", en Razón de ser, p. 53. Es sabido que partiendo de esta proposición Carpentier ha constituido una teoría y una práctica narrativa que parte de la concepción de América como un continente barroco (Concepción - muy distinta a la de Lezama: para Carpentier el barroco se encuentra en América y sólo hay que expresarlo. A grosso modo podríamos decir que para Lezama no es esa presencia virgen sino una densidad-cultural alcanzada la expresión del barroco. Las diferencias son - profundas y sería necesario no una nota sino un ensayo que establezca los deslindes). Gonzalo Celorio ha precisado la significación del barroco para Carpentier: "En un sentido lato -contrastes, - contrapuntos, horror vacui, exuberancias-, el barroco ha sido expresión cultural en América desde los tiempos prehispánicos hasta - - nuestros días. En el caso de la literatura, dice Carpentier, sólo mediante el barroco el novelista americano puede cumplir con su tarea felizmente, la tarea de nombrar un mundo que no ha acabado de - pasar por el tamiz de la palabra". G. Celorio, El surrealismo y lo-real maravilloso americano, p. 76

- 28) "Repitiendo la frase de Weisbach, adaptándola a lo americano, podemos decir que, entre nosotros, el barroco fue un arte de la conquista", J. Lezama Lima, Ibid., p. 47
- 29) M. Hatzfelf, Estudios sobre el barroco, p. 163
- 30) M. Zambrano, "La palabra y el silencio", en Asomante No. 4., p. 8
- 31) Alfonso Reyes, "Apolo o de la literatura", en Antología p. 61
- 32) Sergio Fernández: "Ramón López Velarde. La ciudad del afecto", en Homenajes, p. 143

BIBLIOGRAFIA DE SÉRGIO FERNÁNDEZ. \*

I. LIBROS.

I.1. Novelas.

- Los signos perdidos. México. Compañía general de Ediciones. 1958.
- En tela de juicio. México, Joaquín Mortiz. 1964. (-2da. edición 1979).
- Los peces. México J. Mortiz. 1968. (2da. edición -- 1976).
- Segundo sueño. México. J. Mortiz. 1976

I.2. Ensayos

- Ideas sociales y políticas en el infierno de Dante y en los sueños de Quevedo. México. UNAM. Imprenta Universitaria. 1950.
- Ventura y muerte de la picaresca. México. UNAM. -- 1953.
- Cinco escritores hispanoamericanos. México. Ediciones de la Facultad de Filosofía y Letras No. 30 -- UNAM. Imprenta Universitaria. 1958.
- Ensayos sobre literatura española de los siglos XVI y XVII. México. UNAM. Imprenta Universitaria. Edic. de la Fac. de Filosofía y Letras. Nro. 54. 1961.
- Las grandes figuras españolas del Renacimiento y el Barroco. México. Pormaca. 1966
- Retratos del fuego y la ceniza. México. F.C.E. (Letras Mexicanas). 1968.
- Homenajes. A Sor Juana. López Velarde. José Gorozti za. México. SepSetentas. 1972.
- Miscelánea de mártires. México. UNAM. (Fac. de Filosofía y Letras.) 1973.

II. COLABORACIONES EN LIBROS, PERIODICOS Y REVISTAS.

- "El amor en Dante a través de sus figuras femeninas". Excelsior. Sept. 1949
- "El inmaentismo del infierno de Quevedo". Revista Armas y Letras. Universidad de Nuevo León, 1951 y Revista de Filosofía y Letras. México 1953.
- "El Guzmán de Alfarache de Mateo Alemán". Hispania. Baltimore. Nov. 1952.
- "El pícaro heroico". Revista Guadalupe. Madrid. Junio 1953.

- "Reflexiones frente a la poesía de Guadalupe Amor", Cuadernos Americanos Nro. 4, 1954
- "El mensaje del Periquillo en la época de la independencia". Revista de Filosofía y Letras Nro. 49-50 UNAM.
- "Coatlique' de Justino Fernández" Revista de Filosofía y Letras Nro. 53-4
- "El mundo mágico de Juan Rulfo", Revista de Filosofía y Letras Nro. 53-4
- "Dorotea o la historia de un amor imaginado", Revista de la Universidad de México. UNAM. octubre 1955
- "Secreto y triunfo de la caricatura". Proemio al libro Fuentes para la historia de la Revolución Mexicana. Mexico, F.C.E. 1955.
- "Lago y Héroes: dos formas de los celos". Revista de Filosofía y Letras. Nro. 57-58-59.
- "La hija de Celestina de Salas Barbadillo". Armas y Letras. 1957.
- "Vida de Marcos de Obregón". Armas y Letras. 1957.
- "El amor enredado. Reflexiones al teatro de Alarcón" Etcétera. Guadalajara. 1959
- "El amor divino", en Estaciones. México, 1959
- "Prólogo" a las Novelas ejemplares de Miguel de Cervantes Saavedra. México. Porrúa ("Sepan cuantos...") 1961.
- "Cuatro poemas de Emily Dickinson" (Traducción de Sergio Fernández), en Revista de la Universidad de México. 1960
- "El amor bestial" (A propósito de Estebanillo González), en La palabra y el hombre. Jalapa. Universidad Veracruzana. Julio-sept. 1960.
- "El pastelero malaventurado", en Actual, año I. Nro. I Enero-abril 1968.
- "Austria: la separación transparente", en "La cultura en México", Siempre Nro. 420.25 de febrero de 1970.
- "El amor divino de Sor Juana", en Revista de la semana, Nro. 19. 20 dic. 1970.
- "La luz sin la estrella", en "Homenaje a José Gorostiza", "El gallo ilustrado". El día, 12 de dic. 1971.
- "Segundo sueño", en La vida literaria Nro.16-7. México. Sep. -dic. 1975.
- "Prólogo" a Antología de la novela moderna y contemporánea en México UNAM. (Col. Lecturas universitarias). 1975.
- "La contemplación de la verdad", en 'El gallo ilustrado' Nro. 671. 4 de mayo 1975.
- "El río subterráneo" (A propósito de Sor Juana I. de la Cruz), en Enlace Nro. 6. México. Sept. octubre 1977.

- "Exactas confesiones" (Sobre el teatro de Juan Ruiz de Alarcón), en Revista mexicana de cultura Nro. 17, 30 de abril 1978.
- "El soneto sin el soneto". A propósito de Sor Juana I. de la Cruz, en Revista de la Universidad de México, -- Nro. 11. Julio 1978.
- "Onetti o las migajas en el bosque", en Plural 82. México. Julio de 1978.
- "El destino de los dioses fuertes" (Sobre El reino de este mundo, de Alejo Carpentier), en Diálogos 85. El Colegio de México. Enero-febrero 1979.
- "Las meninas", en Revista de la Universidad de México. Marzo 1979. (Creación).
- "El neófita y el monstruo", en Thesis 1. Nueva revista de Filosofía y Letras. UNAM. abril 1979. (creación).
- "Nossa Senhora do Bonfim", en Plural 93. Julio 1979. (creación).
- "450 east 52 st" (del "Anecdótico" de Sergio Fernández) en 'Sabado' 91. Uno más uno. 11 de agosto 1979. (Creación).

### III. BIBLIOGRAFIA SOBRE SERGIO FERNANDEZ

#### 3.1. Entrevistas.

- "Entrevista con Sergio Fernández" (con Héctor Gally); en Ovaciones. Suplemento Nro. 255. 11 dic. 1966.
- "Escribir es perder toda intimidad". Dice Sergio Fernández (con Marcela del Río), en 'Diorama de la cultura', - de Excelsior. 1966.
- "Sergio Fernández: La lujuria sin huella de pecado" (con Margarita Peña), en 'La cultura en México', Siempre Nro. 362. Enero 22 de 1969.
- "Sergio Fernández. Hacer sentir", en Federico Campbell, Conversaciones con escritores. México. SepSetentas. 1972
- "Sergio Fernández. ¡Escribir es espantoso!" (Con Florencia Baez) Los Universitarios. México. UNAM. Junio 1977.
- "Si un escritor no forma parte de camarillas no existe ni tiene público", en Uno más uno Nro. 154. 19 de abril de 1978.
- "Lo insignificante que se convierte por su propio peso literario en lo maravilloso" (Con Verónica Vaolko y Víctor Bravo) en 'Sabado' 78, Uno más uno 12 de mayo 1979.

### 3.2. Estudios, reseñas y menciones.

- Aguilar Mora, Jorge, El texto de un Juicio (Sobre En tela de juicio de Sergio Fernández). Tesis para obtener el título de Licenciado en Letras Españolas. México. UNAM. Facultad de Filosofía y Letras. 1974.
- Arenas Enrique, "Los peces de Sergio Fernández". México. UNAM. (Difusión Cultural). 1976.
- Batis, Humberto. Reseña a En tela de juicio, en - "La cultura en México" Nro. 132. Siempre. Agosto 26 de 1964.
- Bravo A. María Dolores y Josefina Vicens. "Dos notas sobre Los peces", en El día 29 de Nov. 1968.
- Bravo A. María Dolores. "El tiempo-espacio como un hecho de la experiencia en Los peces", en El día 25 enero 1969.
- Campos, Julieta, "Los peces o de la naturaleza del poema", en Oficio de Leer. México. F.C.E. (Tezontle). 1971.
- ....., Función de la novela. México J. Moritz. 1973.
- ....., "Novela", reseña a Los peces, en "La cultura en México" Nro. 359. 1 enero 1969.
- ....., "Piscis. Galería de monstruos y de ángeles", reseña a Retratos del fuego y la ceniza. En "La cultura en México" Nro. 370. 19 marzo 1969.
- Cantú, Arturo, "Los peces", en El Día 13 Nov. 1968.
- Carballo, Enmanuel, "El año de la novela", en "La cultura en México" Nro. 511. 28 dic. 1968.
- Castellanos, Rosario, "La novela mexicana contemporánea" en "La cultura en México" Nro. 497. 21 agosto 1960.
- ....., "La novela mexicana contemporánea" y su valor testimonial", en Hispania. Vol. XLVII, Nro. 2. Mayo 1964.
- ....., "Un acontecimiento literario" (A propósito de En tela de juicio), en "La cultura en México" Nro. 146. Dic. 2, 1964.
- ....., "En tela de juicio, en Juicios sumarios,
- Donoso Pareja, Miguel, "Relato y novela", reseña a Los peces, en "El gallo ilustrado" Nro. 340. 29 dic. 1978
- Durán Rosado, Esteban, "Renacentistas y barrocos en España", reseña al libro Las grandes figuras..., en Revista Mexicana de cultura Nro. 1040. 5 mayo 1967

- Fuentes, Carlos, La nueva novela hispanoamericana. México J. Mortiz. 1969.
- García Flores, Margarita., "Correo de lecturas" reseña a En tela de juicio, en El Día, 27 octubre 1964.
- García Ponce, Juan, "Ensayos sobre literatura española de los siglos XVI y XVII", en Revista de la Universidad de México. Nov. 1961
- Glantz, Margo. "Bajo el signo de Piscis", en Voz viva de México. UNAM. 1968. Reproducción en "La cultura en México" junio 25 de 1969. y en Repeticiones Jalapa. Universidad Veracruzana 1979.
- González de la Garza, Mauricio, "Segundo sueño", en Revista de la Universidad de México, 2 de octubre de 1976.
- Magaña Esquivel, Antonio, "Nuevos valores literarios". Sergio Fernández". en El Nacional, suplemento cultural Nro. - 41. 5 de Enero de 1969.
- Orozco, Arturo, "Los peces, "ficción sensual de una nueva realidad", en El Día, 8 marzo 1969.
- Pitty, O. L., "Sergio Fernández", en Realidades y fantasmas en América. México. IMBA. 1975.
- Sana Ana. Aramndo, "De cal y arena. Recompensas del Corazón" (Sobre Segundo sueño), en 'La cultura en México' Nro. 752, 13. de abril de 1976.
- Selva Pérez, M. Beatriz de la, "Imagen, objeto, palabra y otros juicios sobre Los peces de Sergio Fernández", en - - Punto de partida 22, dic. 1970
- Reyes Nevares, Salvador, "Una conciencia totalmente lúcida y fiel" en 'la cultura en México' 4 de Nov. 1974.
- Urrutia, Elena, "Una novela insólita" (Sobre Segundo sueño) en Revista mexicana de cultura Nro. 415. 16 enero 1977.
- Valdéz, Héctor, "Segundo sueño de Sergio Fernández", en El sol de México. Nro. 128 1971.
- Visnja, Lukavac, "Sergio Fernández y sus novelas", en Punto de partida, 8 enero-febrero 1968.

\* Para la bibliografía de Severo Sarduy y José Lezama Lima, véase: Varios, Severo Sarduy. Madrid. Fundamentos (Espiral) 1976. y Recopilacion de textos sobre José Lezama Lima. La Habana. Casa de las Américas. (Serie Valoración múltiple). 1970. Parte de la bibliografía de Sergio Fernández me fue proporcionada por la maestra Aurora M. Ocampo y proviene del material para la segunda edición del Diccionario de autores mexicanos que prepara el Centro de Estudios Literarios de la UNAM.

BIBLIOGRAFIA GENERAL.

-BACKTINE, Mikail

La poétique de Dostoievski. Paris. Editions du Seuil. 1970.

-BACHELARD, Gastón.

El aire y los sueños. México. F.C.E. (Breviarios). 1958.

Poética del espacio. México. F.C.E. (Breviarios). 1965.

L'eau et les rêves. Paris. Librairie José Corti. 1976.

\*

La intuición del instante. Bs. As. Siglo XX. 1973.

-BALZAC, Honoré de.

Serafita. Barcelona. Seix Barral 1977.

-BARTHES, Roland.

El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos. México. Siglo XXI 1978. (1ra. edición).

El proceso de la escritura. Bs. As. Galdén. 1974.

L'Empire des signes. Paris. Albert Skira Editeur. 1970

S/Z. Paris. Editions du Seuil. 1970.

Sade. Loyola. Fourier. Caracas. Monte Avila. 1976.

El placer del texto. México. Siglo XXI, 1974.

"Leçon D'écriture", en Tel Quel 34. Paris. 1968.

"Ecrire", en Druit y Grégoire, La civilisation de l'écriture. Librairie Arthème foyard et toira. 1976.

-BLANCHOT, Maurice.

El diálogo inconcluso. Caracas. Monte Avila. 1974.

"El secreto del golem", en Revista de la Universidad de México. No. 415. dic. 1973 y enero 1974.

-BATAILLE, George.

Las lágrimas de Eros. Córdoba (Argentina). Edic. Sig- nos. 1968.

El erotismo. Bs. As. Sur. 1960

La literatura y el mal. Madrid. Taurus. 1971.

Historia del ojo. México. Premia (los brazos de Lucas). 1978.

-BAUDRILLAR, Jean.

Crítica de la economía política del signo. México, Siglo XXI. 1977 (2da. edición).

-BENVENISTE, Emile

Problemas de lingüística general. México. Siglo XXI. 1973 (3ra. edición).

Problemas de lingüística general II. México. Siglo XXI. 1977.

-BRETON, André.

Nadja. México. Joaquín Mortiz. 1975. (3ra. edición).

Manifiestos del surrealismo. Madrid. Guadarrama. 1969.

Los vasos comunicantes. México. J. Mortiz. 1978. (3ra. edición).

-CARPENTIER, Alejo.

"Lo Barroco y lo Real-Maravilloso", en Razón de ser. Caracas U.C.V. (Ediciones del Rectorado). 1976.

-CELORIO, Gonzalo.

El surrealismo y lo real maravilloso americano. México. SepSetentas 302. 1976.



-C. I. L.

Interrogando a Lezama Lima. Barcelona. Anagrama. 1971.

-CONTE, Alberto.

El Tarot o la Máquina de imaginar. Barcelona. Barral. 1974.

-Deleuze, Gilles.

Lógica del sentido. Barcelona. Barral. 1971.

-Deleuze, G. y Felix Guattari.

El antiedipo. Barcelona. Barral. 1973.

-Derrida, Jacques.

De la gramatología. México. Siglo XXI, 1978. (2da. edición).

L'écriture et la différence. Paris. Aux. Editions du Seuil (Collection "Tel Quel"). 1967.

Posiciones. Valencia (España). Pre-textos. 1977.

"La différence", en Teoría de conjunto, Barcelona, Barral. 1970.

"La mythologie blanche". La métaphore dans le texte philosophique., en Marges de la philosophie. Paris. Les Editions de Minuit. 1972.

La dissemination. Madrid. Fundamentos (Col. Espiral). 1975.

-Durand, Gilbert.

La imaginación simbólica. Bs. As. Amorrortu. 1971

-Eliade, Mircea.

Méphistopheles et l'Androgyne. Paris. Gallimard. 1962.

-Foucault, Michel.

Las palabras y las cosas. México. Siglo XXI. 1974.

Historia de la sexualidad. México. Siglo XXI. 1977.

-Fertugiere. A. J.

Hermetisme et mystique paienne. Paris. Aubier-Montagne  
1967.

-FREEDMAN, Ralph

La novela lírica. Barcelona. Barral. 1972.

-FREUD, Sigmund.

"Más allá del principio del placer", en Psicología de  
las masas. Madrid. Alianza. 1972.

- GERN, René le

La metáfora y la metonimia. Madrid. Cátedra. 1976

-GUENON, René

Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada. Bs. As.  
Editorial Universitaria. 1976 (2da. edición).

-GUIRARD, René.

Mentira romántica y verdad novelesca. Caracas. U.C.V.  
1970.

-Hatzfeld, Helmut.

Estudios sobre el Barroco. Madrid. Gredos (Biblioteca  
Románica Hispánica). 1972. (3ra. edición).

-Hjemslev, Louis.

Sistema lingüístico y cambio lingüístico. Madrid.  
Gredos. 1976.

-Jakobson, Roman.

"La dominante", en Questions de poetique. Paris. Edi-  
tions du seuil. 1973.

-Kauters, Robert y Amadou Robet.

Anthologie litteraire de l'occultisme. Paris. Seghers. 1975.

-Kirsteva, Julia.

Semiótica I. Madrid. Fundamentos. (Col. Espiral). 1978.

Semiótica II. Madrid. Fundamentos. (Espiral). 1978.

La révolution du langage poétique. Paris. Seuil 1974.

"El sujeto en proceso", en El pensamiento de Antonin Artaud. (En colaboración con Jacques Derrida). Bs. As. Caldén. 1975.

-LACAN, Jacques.

Escritos I. México. Siglo XXI. 1977. (5ta. edición).

Escritos II. México. Siglo XXI. 1975.

"El deseo y su interpretación", en Las formaciones del inconsciente. Bs. As. Nueva Visión. 1971.

-LEVI STRAUSS, Claude.

"La eficacia simbólica", en Antropología estructural Bs. As. Eudeba. 1977.

-LEZAMA LIMA, José.

Las eras imaginarias. Madrid. Fundamentos. 1971.

La cantidad hechizada. Madrid. Júcar. 1974.

La expresión americana. Madrid. Alianza. 1969.

Cangrejos, golondrinas. Bs. As. Calicanto. 1971.

Poesía completa. Barcelona. Barral editores. 1975.

Fragmentos a su imán. México. Era. 1978.

Paradiso. México. Era. 1970 (2da. edición).

Oppiano Licario. México. Era. 1977.

! "La imagen para mí es la vida" (entrevista con Gabriel Jiménez Emán). En Imagen. No. 109. Caracas. CONAC. Dic. 1976.

-LUKACS, Georg.

El alma y las formas y Teoría de la novela. Barcelona. Grijalbo. 1975.

-MARAVALL, José Antonio.

La cultura del Barroco. Barcelona. Ariel 1975.

-MOUNERTO, Jules

Les lois du tragique. Paris. Presses Universitaires de France. 1969.

-NEHER, André.

L'essence du prophetismo. Paris. Colmann-Lévy. 1972.

-PAZ, Octavio.

Conjunciones y disyunciones. México. J. Mortiz. 1969.

Los hijos del limo. Barcelona. Seix Barral. 1974.

-PRAZ, Mario.

Mnemosina. Paralelos entre la literatura y las artes visuales. Caracas. Monte Avila. 1976.

-REYES, Alfonso.

"Apolo o de la literatura", en Antología. México F.C.E. 1965.

-RICOEUR, Paul

La metáfora viva. Bs. As. Megápolis. 1977.

Introducción a la simbólica del mal. Bs. As. Megápolis. 1976.

ROBERT, Marthe.

Novela de los orígenes y orígenes de la novela.  
Madrid. Taurus. 1973.

ROUGEMONT, Denis de

Amor y Occidente. México. Edit. Leyenda. 1945

ROUSSET, Jean.

Circe y el pavo real. Barcelona. Seix Barral. (biblioteca Breve). 1972.

SARDUY, Severo

Escrito sobre un cuerpo. Bs. As. Sudamericana. 1969.

Barroco. Bs. As. Sudamericana. 1974.

"El barroco y el neobarroco"., en América latina en su literatura. México. Siglo XXI. 1977. (4ta. edición)

"Sur Góngora", en Tel Quel No. 25. Paris.

Gestos. Barcelona. Seix Barral. 1963.

De donde són los cantantes. México J. Mortiz. 1967.

Cobra. Bs. As. Sudamericana. 1972.

Maytreya. Barcelona. Seix Barral. 1978

Big Bang. Paris. Fata Morgana. 1973.

-SERUR, Raquel

Orlando o la literatura sobre sí misma. Tesis para optar al título de Licenciado en Letras Modernas. México UNAM. 1975.

-SOLLERS, Phillippe.

Lógicas. Paris. Editions. du Seuil. (Col. "Te. Quel");  
1968.

La escritura y la experiencia de los límites. Caracas.  
Monte Avila. 1976.

STEINER, George.

La muerte de la tragedia. Caracas. Monte Avila. 1970

-TODORV, Tzvetan y Oswald Ducrot.

Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje.  
México. Siglo XXI. 1978. (4ta. edición).

-Varios.

América latina en su literatura. México. Siglo XXI.  
1973.

Investigaciones retóricas II. Bs. As. Tiempo Contemp  
ráneo. (Colección comunicaciones). 1974.

Rhétorique générale. Paris. Libraire Larousse. 1970.

Severo Sarduy. Madrid. Fundamentos. (Col. Espiral)  
1976.

-Weisbach, Werner

El Barroco, arte de la contrarreforma. Madrid. Espasa  
Calpe. 1942.

-Wittgenstein. Ludwig.

Tractatus lógico-philosophicus. Madrid. Alianza. 1973

-Wolfflin, E.

Renacimiento y Barroco. Madrid. Alberto Corazón editor.  
1977. (Primera edición 1888).

Conceptos fundamentales en la historia del arte.  
Madrid. Espasa-Calpe. 1952.

## INDICE

I. Introducción:	
De la producción literaria al nacimiento de una escritura.....	4
1. Las dos ambigüedades del barroco.....	6
2. Tres escritores y una escritura.....	8
3. Caracterización del neobarroco.....	9
3.1. El demonio de la analogía.....	10
3.2. Orden de la escritura y orden cósmico.....	12
3.3. Del discurso metafísico al discurso estético; hacia una semántica del deseo.....	19
NOTAS.....	20
II. <u>Los peces</u> : la metáfora y el deseo.....	25
1. Estructuras lingüísticas y estructuras poéticas.....	27
1.1. La metamorfosis literaria del referente.....	34
a) Caracterización novelística y caracterización poética.....	37
b) Elementos caracterizadores y escritura.....	38
1.2. Una poética del sueño.....	39
a) Tiempo y espacio.....	42
b) Causalidad.....	46
2. Poética y semántica del deseo.....	60
3. De la metáfora a la metafísica: la escritura analógica.....	64
NOTAS.....	76
III. <u>Segundo sueño</u> :..... Retrato del fuego y la ceniza.....	83
1. La novela como texto: correspondencia.....	86
1.1. La hondura del deseo.....	88
a) Una geografía traducida al deseo.....	95
b) Un lugar lleno de blancos.....	102
c) El huido de la madre y el deseo triangular.....	112
1.2. Analogía y escritura neobarroca.....	120
a) Correlaciones: Lluvia, Nieve, Lodo.....	125
b) Ficción y realidad, arte y vida.....	133
2. Tragedia y conciencia de sí.....	135
2.1. La cáscara de la letra.....	136
2.2. El encuentro con el demonio: fatalidad y metamorfosis.....	139
NOTAS.....	145
IV. Obra. Escritura. "Ismo": sobre tres instancias correlativas.....	147
1. Una misma sensibilidad expresada.....	147
1.1. <u>Los signos perdidos</u> y <u>En tela de juicio</u> : el deseo como intrascendencia.....	148
a) El deseo como lenguaje enmascarado: la incomunicación.....	149

b) El deseo como lenguaje enmascarado: la farsa.....	158
1.2 Cuatro novelas y un sólo proyecto narrativo.....	166
2. Tres escritores y una escritura.....	172
3. La escritura neobarroca y la contextualidad del barroco.....	180
NOTAS.....	190
Bibliografía de Sergio Fernández.....	197
Bibliografía General.....	202