

Sandra Ximena Gallego Galvis*

*La estética espacial:
nueva tendencia de la actual narrativa latinoamericana*

El encuentro

Cuando los elementos chocan entre sí por todas partes

Lautréamont

“a estética espacial: nueva tendencia de la narrativa actual latinoamericana” es el concepto a través del cual se exploran las múltiples y complejas relaciones que se han venido estableciendo entre la literatura, las artes plásticas y las audiovisuales, a partir de *Terra nostra*, de Carlos Fuentes, los cuentos de *Cabeza de ángel*, de Octavio Paz, e “Instrucciones para leer tres pinturas famosas”, de Julio Cortázar. Parecería pretencioso afirmar esta estética como tendencia latinoamericana (y en realidad lo es) cuando tomamos apenas algunos elementos de tres textos que, aunque de autores bien reconocidos e incansablemente estudiados por la crítica, no serían suficientes para alcanzar la representatividad de una tal tendencia. A ello podría sumarse la apelación de algún conocedor que afirmara que se trata de una tendencia tan antigua como la literatura y las artes mismas y que, por ello, no habría en el estudio ninguna tendencia nueva, ni exclusiva de esta literatura.

Por ello, para no quedarnos en una exposición de alcances puramente negativos y para que podamos vislumbrar la actualidad de las relaciones entre literatura y artes

* Alumna de maestría en el Departamento de Literatura de la Universidad Javeriana, en Bogotá.

que presentan estas obras latinoamericanas, digamos que esta *actualidad*¹ no significa, al menos en nuestro caso, el reconocimiento de una nueva y exclusiva escritura, sino tan sólo (y esto es ya suficiente) la manera como se actualizan la iconotextualidad y la interexpresión en estas obras².

El primer hecho con que nos encontramos es que las narraciones parten y en cierto modo se realizan a partir de obras extraliterarias: la narración a través de la construcción de El Escorial, los movimientos y las acciones que se generan a partir de la contemplación de la pintura de tema cristiano traída de Orvieto, la abrupta aparición de *Las tentaciones de san Antonio* en el espacio vacío dejado por la pintura anterior y, en general, las innumerables transformaciones sufridas en los monumentos y las esculturas parisinas, en el caso de *Terra nostra*; los juegos entre nuevas visibilidades o nuevas formas de ver y nuevas decibilidades o nuevas formas de decir que se presentan a partir de las pinturas de Rafael, Holbein y Tiziano en las *Instrucciones para leer tres pinturas famosas*, en el caso de *Historias de cronopios y de famas*; la posibilidad de traspasar y de *habitar el lienzo*, rompiendo los límites del marco y alterando las relaciones entre espectadores y lectores, entre pintores y modelos, en el caso de *Cabeza de ángel*.

Ahora bien: estos hechos extraliterarios que permean y jalonan la narrativa estudiada muestran que, por tratarse de narraciones siempre en tránsito de habitar un arte y otro, esto es, en constante devenir y movimiento, se interexpresan gracias a principios cinematográficos y teatrales de actuación y movimiento. Por ello es necesario acudir a un espectro teórico que abarca tanto conceptos filosóficos contemporáneos como principios semióticos del teatro y del cine y a diversas corrientes estéticas que van desde la concepción clásica hasta las propuestas vanguardistas, pasando por el arte barroco y el neobarroco. Como este espacio es breve, rastremos de modo somero y mediante algunos ejemplos esta actualización.

El devenir espacial: lo virtual, el trazo, el pliegue

*Cuando estés en tu lecho y escuches los ladridos de los perros en la campiña, ocúltate
bajo tus mantas, no te burles de lo que hacen, tienen sed insaciable de infinito.*

Lautréamont

Digamos para comenzar que el acontecimiento literario encontrado se ubica dentro de las configuraciones espaciales modernas, según las cuales el mundo presenta una cur-

vatura variable e infinita y se expresa en general en relación con las leyes de la perspectiva³. Esta visión, ya se sabe, pone en cuestión la concepción premoderna del mundo, que lo entiende como espacio finito y cerrado sobre sí mismo (la figura que acompaña esta concepción es la de la esfera cerrada completamente sobre sí misma⁴).

La concepción moderna, en cambio, con su concepto de infinitud, permite pensar que si el mundo es en sí mismo ilimitado y deviene constantemente, si no es posible ya concebirlo como aquel espacio cerrado y fijo, igual acontece con aquellas cosas y seres que lo habitan; si se da una infinitización del espacio, resulta coherente pensar que las cosas que aparecen en él se expresan con nuevas características y con diversas posibilidades de movimiento.

Y aun radicalizando esta nueva visión, habría un momento en que las infinitas líneas de curvatura que definen el nuevo mundo y los objetos en él coinciden y se transforman entre sí: el mundo deviniendo objeto, el objeto deviniendo mundo. Así, pues, concluimos que, si no hay un límite estable y definitivo en el ser de las cosas y el mundo, los objetos definidos y el universo cerrado sobre sí mismo resultan para el mundo moderno impensables⁵.

Esto, en el plano de las artes y de la literatura, significa que, en el momento en que la literatura se inscribe *desde las artes*, al final deviene con ellas, se funde en ellas. Por ello concluimos, en este primer momento, que se trata de una literatura que se mantiene (en el sentido de cierta duración) en las transformaciones de su primaria y, según se desprende de esta literatura, siempre precaria materialidad.

Por ello, y para poder rastrear estas transformaciones, apelamos a tres conceptos. Uno, *el pliegue*, que, tomado de la filosofía contemporánea a partir de estudios sobre el barroco y con un carácter puramente teórico, nos permite situar y entender el fenómeno estudiado. Otro, *el trazo*, propuesto por nosotros, que con un carácter más técnico, nos permite pasar entre las diversas artes sin tener que respetar (léase reverenciar) la especificidad propia de cada una de ellas, haciendo así justicia al carácter interexpresivo que presentan las obras. Y, tres, *lo virtual*, que permite abstraernos de la determinación concreta de cada una de las artes⁶.

En últimas, tales conceptos posibilitan entender por qué se funden las materialidades de las distintas artes, permitiendo pasar libre y, quizás arbitrariamente, a través de la argumentación por unas y otras, sin dejar de reconocer que se trata de una paradójica fusión entre lo singular (de cada una) y lo diverso (entre ellas). Permiten aventurar lo que denominamos “la actualización de las artes en la literatura estudiada”.

El devenir arquitectónico de la escultura, el devenir turbulento de los cuerpos

Veamos unos de los principales registros que ofrece Fuentes del devenir arquitectónico de la escultura. Al comienzo de *Terra nostra*, un espacio parisino del siglo XX nos muestra las transformaciones que sufren los trazos escultóricos, convirtiéndose en arquitectónicos y pictóricos:

Las pacientes gárgolas, sin duda, habían esperado ocho siglos para abrir los ojos y tararear con las lenguas bífidas [...] nadie pareció incomodarse porque *La victoria de Samotracia* levitara sin aparente sustento; al fin justificaba sus alas. La duda volvió a apoderarse de los espíritus cuando se observó que, en virtud de su recién adquirida espesura en medio de tanta ligereza, la máscara del faraón se sobreponía, en la nueva perspectiva liberada, a los rasgos de *La Gioconda* y éstos a los del *Napoleón de David* [...]. Pasaron treinta y tres días y medio durante los cuales, aparentemente, el arco del triunfo se convirtió en arena y la Torre Eiffel en jardín zoológico [...]. Por lo que se refiere a la torre del señor Eiffel, su transformación sólo fue criticada por los suicidas potenciales, quienes al hacerlo revelaron sus insanas intenciones y debieron guardar compostura en espera de que se construyeran arrojaderos equivalentes [FUENTES, pp. 13–14].

Nos encontramos al principio de la novela en un París del siglo XX cuyas esculturas y cuyos monumentos sufren súbitas transformaciones; aparecen trazos que antes definían rostros escultóricos, como el del Faraón, prolongados en los trazos pictóricos de *La Gioconda*: una súbita simultaneidad (ni escultura ni pintura) en un nuevo trazo indefinido que participa simultáneamente de la materialidad de ambas; nuevo trazo que se mantiene en el *entre* de su propio devenir. Así mismo la Torre Eiffel convertida en jardín zoológico, burla las funciones por las que fue construida en un comienzo. El movimiento ascendente que hasta ahora caracteriza la Torre Eiffel se traduce, por efecto de las nuevas mutaciones, en un movimiento lineal a través del cual aparecen inesperadamente las líneas que van trazando un jardín zoológico. Estas transformaciones sitúan al lector en un ambiente de modernidad que se percibe en la súbita inestabilidad del espacio, en la abrupta ruptura una concepción de mundo estable y única. El lector habita, en el momento de la lectura, las fluctuaciones del nuevo espacio.

Otra de las múltiples maneras en que se expresa este hecho es la yuxtaposición de tiempos y espacios: el tiempo de París de 1999 resulta ser (en las transformaciones

de su propia virtualidad) el pasado de la España de 1521; los escenarios brumosos, como de pesadilla, por los que se narran los acontecimientos, por los que se pasean los personajes, aparecen en ese lugar en que se cruzan una película de Resnais, los sueños de uno de los personajes y la concurrida calle parisina que muestra a Polo Febo (uno de los personajes) anunciando los servicios de una cafetería; juego continuo y recurrente entre el ahí y lo cercano, entre el hoy y el hasia ahora, entre lo remoto y lo inmediato⁷.

También la caracterización de los personajes explora esa curvatura que une, por efecto del pliegue, los mundos y las cosas y, como ocurre en los personajes, el cuerpo consigo mismo. En general encontramos en la novela personajes cuyos cuerpos, por efecto de pliegue, se vuelven sobre sí mismos como cuerpos en turbulento desenvolvimiento⁸. Si decimos que los trazos escultóricos terminan al final convertidos en trazos arquitectónicos —como, por ejemplo, un rostro que se prolonga en las escalinatas del palacio El Escorial hasta perderse en el infinito—, reconocemos en estas obras, en el orden de los cuerpos, que, al devenir turbulentamente sobre sí mismas, acaban por ser seres informes, sin trazo definido. Encontramos cuerpos chorreantes, babeantes, excrementales, de perfiles descomunales: cuerpos de diversos rostros, rostros de múltiples cuerpos. Cosidos, costuras, remedos y remiendos expresan la elaboración de complejas identidades:

[...] hasta el trono llevaron la señora y su enanín el cuerpo inerte de la momia de retazos reales, fabricada con la nariz carcomida del rey arriano, una oreja de la reina que cosía banderas con los colores de su sangre y de sus lágrimas [...] un ojo negro del rey fratricida y un ojo blanco de la infanta revoltosa, la lengua amoratada del rey cruel [...] los labios torcidos del Emplazado, asesino de sus hermanos [...] la sedosa cabellera de los infantes raptados y degollados [...] y los pies de la castísima reina que jamás mudó de calzado y al morir hubieron de arrancársela con espátula [...] coronala tú misma, así envuélvela en el manto real, eso es, abre sus adoloridos dedos [...] y en el acto, la momia real pestañeó, llenáronse de turbia luz sus ojos [...] movióse la amoratada lengua [...] la momia coronada hablaba atropelladamente, decía palabras contradictorias [FUENTES, p. 645].

Durante toda la narración aparecen personajes cuyos cuerpos están mutilados, tatuados, embalsamados, contruidos a partir de los desechos de otros cuerpos. No hay identidad plena de la materia. El mármol, el cuerpo o la piedra se vuelven maleables, se disuelven alcanzando nuevas materialidades en algunos casos indiferenciadas:

[...] vaciaría perfectamente las entrañas de mi marido y todos los demás órganos excepto el corazón [...] lavóle las cavidades e incisiones con un cocimiento de acíbar, alumbre, alcaparra, ajénjos y lejía que hirvió, según el arte, añadiéndole aguardiente de cabeza, vinagre fuerte y sal molida [...]. Después lo vació muy cumplidamente con polvos de ajénjos [...]. Rellenas las cavidades, el señor del Agua recogió los bordes de aquellas [...] y procedió luego a untar el cadáver [...] esparciendo con un hisopo el betún de sustancias derretidas. Seguidamente fajó toda la parte untada con vendas embebidas en un licor mezclado de reina, estoraque, cera, almáciga y tragacanto [FUENTES, pp. 119 y ss.].

Este devenir corporal hace que el lector dude permanentemente de la identidad de los personajes; éstos aparecen a un tiempo como figuras heroicas y como habitantes corrientes de cualquier ciudad europea o latinoamericana. Se confunde un personaje mítico con un personaje de alguna novela latinoamericana. Devenir que se expresa a partir de las categorías de lo paródico y lo grotesco: seres mofletudos desbordados y llenos de arabescos. Concluimos, pues, que los trazos de los rostros escultóricos, habiendo permanecido inmóviles por años, cobran vida y gesticulan inesperadamente hasta desfigurarse prolongándose en un nuevo trazo arquitectónico⁹. Así también los cuerpos de los personajes devienen desfigurando su propio cuerpo y configurándose a través de los trazos de otros personajes.

El devenir de lo pictórico a través de efectos teatrales y cinematográficos

El acontecimiento que más se puede constatar en la narrativa estudiada es, por supuesto, el acontecimiento pictórico, debido a que la principal actualización de las artes en la literatura de los tres autores estudiados se da a través de las obras pictóricas: el cuadro traído de Orvieto y el *Tríptico de las delicias*, en el caso de Fuentes; el cuadro que es observado por la niña, en el caso de Paz; y las pinturas de Tiziano, Rafael y Holbein, en el caso de Cortázar.

En cada obra ocurre un hecho pictórico paradójico y complejo. En *Terra nostra* ocurre que los personajes del cuadro dudosamente traído de Orvieto comienzan a hablar con los personajes que como espectadores los están observando. Al final, el cuadro desaparece como en un hoyo negro en cuyo espacio vacío aparece el *Tríptico de las delicias*, de El Bosco:

[...] el espacio vacío comenzó a llenarse de formas y colores y el señor se sintió paralizado por la maravilla: como hacia el triángulo de Julián huyeron las líneas, volúmenes, figuras, siluetas y colores hacia el espacio detrás del altar y allí combatían para organizarse, encontrar su sitio, desplegarse en concierto, integrar al fin un tríptico, de tres volantes [FUENTES, p. 629].

El cuadro traído de Orvieto, aunque contiene todos los elementos para ser una obra de características medievales y cristianas, muestra paradójicamente a un Cristo que no ocupa el centro del cuadro, que se encuentra en una plaza italiana contemporánea con unos cuerpos desnudos que lo están observando en el momento en que milagrosamente comienza a hablar a los espectadores. Los lectores espectadores sienten dudas de hallarse efectivamente en un espacio pictórico. La movilidad de los personajes, el diálogo entre ellos y los espectadores que los contemplan harían pensar más en un espacio teatral o cinematográfico que pictórico, ya que, si bien en éste se pueden producir efectos de movilidad, se trata de un tipo de movilidad mucho más cercana a la del teatro o el cine o en todo caso distinta de la que se produce, por ejemplo, en la pintura barroca o en la pintura de Degas¹⁰.

En el cuento "Cabeza de ángel", de Paz, hay una niña que se encuentra observando un cuadro con su madre en una sala de exposición. Inesperadamente atraviesa la tela y comienza a participar de los sucesos que se representaban, un segundo antes, inmóviles en el cuadro: "[...] y había un cuadro que me impresionó tanto que sin darme cuenta, como cuanto te ves en un espejo o como cuando te asomas a una fuente y te ves entre las hojas y las ramas que se reflejan en el agua, entré al paisaje con aquellos señores vestidos de rojo" (PAZ, p. 184). La narración continúa las hazañas de la niña con los moros que le cortan la cabeza. La niña entra en el paisaje del cuadro porque al parecer se ve en él. Atraviesa muchas veces la tela a través de la narración hasta alcanzar un espacio virtual que reúne el espacio del cuadro, el de la sala exposición y el de la ciudad de México. Como en el caso del espejo que atraviesa la Alicia de Carroll o el de los cristales que atraviesan las moscas de Cortázar, el lienzo y los cuerpos adquieren propiedades que permiten traspasarlo¹¹.

Desde el punto de vista de la narración, lo que permite atravesar esos espacios rígidos es la falta de puntuación y el uso de la preposición *y*, que se encuentra ciento treinta y tres veces en este corto relato. Como un cine con *travelling* descriptivo, sin cortes, mediante estos dos elementos, se les imprime a las imágenes narrativas un ritmo y una flexibilidad poco comunes. La ausencia de distribuciones bien delimitadas,

de cortes y fisuras a través de la narración, y la repetición de la preposición *y*, permiten un efecto cinematográfico a través del lienzo móvil cuya movilidad es también provechosa a los personajes que entran y salen de los distintos lugares.

Ahora bien, este espacio fluctuante se despliega en la actualidad del *mirar y ser mirado*. En “Cabeza de ángel”, distinto a lo que ocurre en *Terra nostra*, quien mira coincide con la cosa mirada. Es como si la niña que se reconoce en el cuadro llevara siglos pintada, petrificada por su propia imagen y, más que todo, el cuento transcurriera gracias a la actualización de miradas actuales y ancestrales; unos personajes que se miran unos en otros; Dios mirándolos a todos.

En las “Instrucciones para leer tres pinturas famosas”, de Cortázar, se plantea el problema de lo virtual en relación con lo visible y lo decible¹². El narrador se encarga de promover las múltiples relaciones que se establecen entre ambas formas. Lo decible en estos breves cuentos burla las pinceladas dadas por pintores como Rafael, Holbein y Tiziano. Así, por ejemplo, *El amor sagrado y el amor profano* (obra de Tiziano, fechada aproximadamente en 1515) aparece como esbozo de las instrucciones para leer una de las tres pinturas famosas. Las imágenes que aparecen inmóviles en el cuadro cobran movimientos inesperados con el acto instructivo escriturario: “Esta detestable pintura representa un velorio a orillas del Jordán. Pocas veces la torpeza de un pintor pudo aludir con más abyección a las esperanzas del mundo en un Mesías que brilla por su ausencia” (CORTÁZAR, p. 15).

El destino que en un momento dado cumplían las imágenes del cuadro *Dama con unicornio* (obra de Rafael, fechada entre 1505 y 1506): Maddalena Strozzi sentada, ocupando el centro del cuadro, con la mirada fija y un unicornio en su brazo derecho, se va revelando, mediante las decibilidades del narrador, en una dama muerta por un unicornio. Éste tiene, por efectos de lo decible, la capacidad de contaminar y dar muerte a su dueña. Por arte de la narración (de las decibilidades respecto de lo visible), vemos (lo que Rafael no nos había mostrado) que es la copa y no el unicornio lo que se halla entre las manos de la dama. Y en ella, en la copa, que no muestran las visibilidades del cuadro, pero sí las decibilidades de la narración, confluyen las acciones inmemorables de los hombres: “Lo que esta mujer sostiene en sus manos es la copa misteriosa de la que hemos bebido sin saber, la sed que hemos colmado por otras bocas, el vino rojo y lechoso de donde salen la estrellas, los gusanos y las estaciones ferroviarias” (CORTÁZAR, p. 16).

Se podría decir que la escritura, o al menos la que se lee en este cuento, transforma las imágenes del cuadro de Rafael en otras que se mueven, a través de capas de

decibilidades caracterizadas por el comentario y la crítica. Esta superposición de capas, unas decibles y otras visibles, terminan por desviar el destino inicial impreso por Rafael en el cuadro: nos hallamos ante un nuevo cuadro *dibujado* por Cortázar y *dicho* por Rafael. Con-fusión de lo decible (los autores) y lo visible (los pintores). Narraciones que esbozan cuadros ya pintados, cuadros que esbozan narraciones ya narradas.

El carácter *instructivo*, que define la relación icono-intertextualidad en estos cuentos de Cortázar, permite ver los distintos lugares que ocupa el espectador y, con ellos, los que la obra en apariencia representa. El espectador, a su manera, penetra la obra alterando sus trazos originales. Los espectadores, los personajes, los autores, tanto como las obras en las que se encuentran, siempre de manera eventual, según los juegos literarios alcanzados por Cortázar, se actualizan en cada nueva lectura, en ese espacio virtual literario que se realiza en los laberintos de las imágenes en movimiento.

Ahora bien, reconocemos principalmente en *Terra nostra*, además de los efectos cinematográficos mencionados, efectos teatrales en tres niveles¹³. Primero, cuando los personajes que hacían parte de la pintura pasan a ser personajes de escena, pues dialogan con los personajes literarios que pueblan El Escorial, convirtiendo lo narrado literario en narrado escénico¹⁴:

Mira cómo se mudan las formas, mira cómo giran y avanzan y salen y entran las figuras, como por un lujoso retablo [...] mira el fluyente y ardoroso río que ahora cruza, de extremo a extremo, el cuadro que miramos, Guzmán [...] mira su pérfido ojillo triangular allá arriba, en el centro superior del cuadro que contemplamos y nos contempla [...]. Todo se mueve o vuela, nada es evitable, nada es ya lo que aparenta ser, las fronteras entre la realidad y el teatro se borran en un perpetuo intercambio de ilusiones y la única realidad que permanece es el raudal de apariencias cediendo frontera a otras apariencias [FUENTES, p. 205].

Segundo, cuando Juana La Loca decide coronar reyes a Barbarica y al joven náufrago, parodia del reinado de España en decadencia. Tercero, finalmente, cuando la obra toda de *Terra nostra* deviene expresión de lo que ocurre en el teatro de la Memoria: *Terra nostra* en tanto que teatro del mundo. Estos tres niveles que se despliegan ampliamente en la novela permiten afirmar que la escritura de Fuentes (más que otras) despliega ampliamente este devenir pictórico en devenir escénico. Encontramos así representaciones teatrales ironizadas, representaciones del teatro dentro del teatro, puesta en cuestión del teatro mismo hasta verlo desaparecer en los trazados del mundo, en

las visiones que tiene Felipe en el teatro de la Memoria: “Mira la cueva de Platón inundada por el río de Heráclito, mira las bodas de Dante y Beatriz, mira lo máximo y mira lo mínimo [...] bastó un mínimo giro de este gran círculo sobre el cual se asienta mi teatro, la gran trama de los triángulos equiláteros dentro de una circunferencia” (FUENTES, p. 567).

La escritura, en tanto que espacialidad escénica, vuelve sobre sí como en un movimiento en espiral, rescribiendo la primera frase de la novela, al mundo originario donde las concepciones platónicas y heraclíteas alcanzan el caos primigenio. Decimos que nos hallamos frente a planteamientos escénicos en la medida en que los personajes que se encuentran inmóviles y petrificados gesticulan y dialogan. El lienzo se vuelve lugar habitable —escenario— donde actúan los personajes, un segundo antes petrificados en el lienzo.

La obra como esbozo

...y así sucesivamente, durante las demás horas de su eternidad.

Lautréamont

De todo lo anterior se desprende la concepción de la obra como esbozo: la escultura como esbozo de la arquitectura, y ésta a su vez como esbozo de la pintura. Final y paradójicamente, *Terra nostra*, “Cabeza de ángel” y las “Instrucciones para leer tres pinturas famosas”, son esbozos de obras famosas: el *Tríptico de las delicias*, la *Dama con unicornio*, la *Monalisa*, la Torre Eiffel. El ejercicio de crítica literaria supone, entonces, mantenerse en ese punto intermedio en el que cada arte se encuentra deviniendo en otro. La tarea que queda a la crítica la dejamos aquí planteada mediante la pregunta: ¿cómo abordar el estudio de un arte que se encuentra deviniendo otro?

La estética de la espacialidad: la vida del arte por las arterias de la vida

La *estética de la espacialidad* se encuentra en general atravesada por la pregunta: “¿cuál es la relación entre diversas expresiones artísticas, aparentemente incomunicables entre sí, ya que cada una de ellas conserva su propia especificidad y es desde ella desde donde se comunica con las otras, hasta alcanzar la resonancia interior de la realidad,

de la vida?”, o también: “¿de qué manera la transgresión del límite entre las artes permite alcanzar la resonancia misma de la vida?”¹⁵.

Esta pregunta muestra que no se trata de una estética planteada como “arte por el arte”. En primera instancia, es cierto que la pregunta por la estética se plantea al nivel de las artes. Parte de ellas y vuelve a ellas en un devenir que pasa por el barroco, el neobarroco y las vanguardias, con sus conceptos de pliegue, infinitud, desviación, curvatura, visible, legible, punto de vista, parodia, la supresión del contorno y la conexión de los objetos en lo fugaz y lo casual, la abolición del objeto para hacer aparecer la vida, etcétera¹⁶. También aquello de que un arte se prolonga en otro¹⁷. En los términos de Kandinsky, es la expresión de la resonancia del mundo a través de la estética.

Estas estéticas que promueven la disolución de los objetos artísticos revienen al final en la expresión de la vida. Se trata de una estética con un *final vital*: lo estético trazando la vida. Así como las artes se bordean entre sí mediante el espacio virtual literario, así también ella respecto de la vida.

Por eso encontramos en Cortázar, Paz y Fuentes que las obras clásicas del arte se encuentran atravesadas por escenas y personajes propios de ciudades argentinas y mexicanas. Se ven aparecer las calles de las ciudades latinoamericanas por entre los retablos cristianos. Los personajes que habitan los cuadros “clásicos” son ciudadanos anónimos de alguna ciudad latinoamericana, ese ciudadano corriente que entra en los respetables recintos de las artes. Por eso, en Cortázar, la *Dama con unicornio* deviene estrella, gusano y estación ferroviaria. Por eso, en Fuentes, se confunden las voces de Carlos V con las de Aureliano Buendía y con las del lector encargado de terminar la novela¹⁸. El lector “tal” deviene espectador mexicano, argentino... latinoamericano habitante del mundo no sólo tal como es, sino como será.

La risa es uno de los elementos que en estas obras hacen reunir el arte y la experiencia de la vida. Por la risa nos reímos de nosotros mismos, de nuestro pasado y de nuestro porvenir. La risa aparece como dinamizadora de nuevas formas de vida. Las narraciones estudiadas se inscriben casi siempre mediante un gesto burlón e incisivo.

Así pues, el devenir de las artes en la literatura alcanza la vida. La obra de arte se deshace en la vida misma y, en un movimiento de pliegue, ésta se rehace en el arte: “Aléjate del cuadro y lo veras sonreír poco a poco, porque *está hueco*, está relleno de aire, atrás lo sostienen unas manos secas, como una figura de barajas cuando se empieza a levantar el castillo y todo tiembla” (CORTÁZAR, p. 10).

Notas

1 El concepto de “actualidad” se entiende como aquel movimiento a través del cual lo virtual se hace presente. A través de la literatura estudiada, lo virtual de las artes plásticas se hace presente en la narración.

2 Tomamos de Ottmar Ette el concepto de “iconotextualidad”. Este concepto permite mostrar los elementos paratextuales de carácter no escritural que se presentan en las obras y asimismo permite pensar que el texto va más allá de la expresión escritural-alfabética. También el concepto de “interexpresión” de Deleuze posibilita pensar las prolongaciones de las artes: cada arte se prolonga y se realiza en la siguiente, desde un punto de indiferenciación que disuelve las formas.

3 “El laberinto del continuo no es una línea que se disociaría en puntos independientes, como la arena fluida en granos, sino que es como un tejido o una hoja de papel que se divide en pliegues hasta el infinito o se descompone en movimientos curvos [...]. Ya no se trata de la posibilidad de determinar un punto anguloso entre otros dos por próximos que estén, sino de la libertad de añadir siempre un rodeo, convirtiendo todo intervalo en la necesidad de un nuevo plegamiento” (DELEUZE, *El pliegue*, pp. 14 y 28).

4 Innerarity recuerda que la visión premoderna se caracteriza por una experiencia del afuera que, si bien podía ser traspasado por el abandono del orden profano, no puede nunca eliminarlo. Para la cosmología aristotélica, por ejemplo, el cosmos y sus partes integrantes tienen la forma esférica perfecta. Igual sucede con Parménides, para quien el ente es un confín perfecto semejante en todo a una “esfera bellamente circular hacia todo lugar, desde el centro, en alto equilibrio” (PARMÉNIDES, en: *Los presocráticos*, p. 45).

5 El concepto de “devenir” según Deleuze es éste: “No se está en el mundo, se deviene con el mundo, se deviene contemplándolo. Todo es visión, devenir. Se deviene universo. Devenires animal, vegetal, molecular, devenir cero” (DELEUZE y GUATTARI, *¿Qué es la filosofía?*, p. 171).

6 El concepto de “lo virtual” no se opone a “lo real” ni a “lo posible”. En este sentido, decimos con Deleuze que lo virtual, siendo un real siempre posible, puede o no actualizarse. Lo virtual es la idealidad por excelencia.

7 El *entre* de los distintos espacios y tiempos resulta ampliamente trabajado por Michel Sérres en su libro *Atlas*: “Espacio inquieto, suspendido como en equilibrio en su movimiento. Espacio inexplorado que contiene la proposición *entre*, que se en-

tiende a lo largo de un eje o se sumerge en una extraña esclusa alrededor de la cual deben girar las diferencias del mundo”.

8 Deleuze habla del *devenir sensible* como del acto a través del cual algo o alguien incesantemente se vuelve otro, sin dejar de ser lo que es.

9 Esto es posible porque, como dice Innerarity, “la línea del horizonte convierte en algo ilusorio la idea de un mundo de ampliación limitada y de un punto de vista fijo en el mundo. El horizonte se modifica cuando nos acercarnos a él. El mundo ofrece un mundo infinito de panorámicas finitas. El horizonte sólo se presenta como un límite firme e insuperable a quien no avanza, a quien no ha puesto en marcha el proceso infinito de ampliación de la mirada mediante el movimiento” (INNERARITY, p. 5).

10 “[...] un encajamiento de marcos, cada uno de los cuales se ve superado por una materia que pasa a través. Esta unidad extensiva de las artes forma un teatro universal que transporta el aire y la tierra e incluso el fuego y el agua. En él las esculturas son los verdaderos personajes y la ciudad es un decorado en que los espectadores son ellos mismos imágenes pintadas o esculturas. El arte, en su totalidad, deviene *socius*, espacio social público, poblado de bailarines barrocos [...] entre la pintura y la escultura, entre la escultura y la arquitectura, para llegar a una unidad de las artes como *performance*, y atrapar al espectador en esa misma *performance*” (DELEUZE, *El pliegue*, p. 157 y ss).

11 Esto nos recuerda a Alicia tras el espejo, cuando ella cuenta al gatico sus ideas sobre la casa que se ve al otro lado del espejo, el que, finalmente, atraviesa para comenzar su aventura. En Carroll, las cosas al otro lado del espejo se encuentran al revés. Para Alicia, la imagen virtual que se proyecta en el espejo se convierte en real cuando comienza a habitarlo: “[...] juguemos a que existe alguna manera de atravesar el espejo; juguemos a que el cristal se hace blando como si fuera una gasa de forma que pudiéramos pasar a través [...] y, en efecto, el cristal del espejo se estaba disolviendo, deshaciéndose entre las manos de Alicia, como si fuera una bruma plateada y brillante. Un instante más y Alicia había pasado a través del cristal y saltaba dentro del cuarto del espejo” (CARROLL, p. 41).

12 Seguiremos las categorías filosóficas de *decibilidad* y *visibilidad* expuestas por Foucault y reelaboradas más tarde por Deleuze, pues vemos que ellas iluminan el problema de la estética que se plantea en esta narrativa. De hecho, las filosofías de Foucault y Deleuze vuelven de distintas maneras sobre la problemática de la filosofía en relación con el arte, especialmente con la pintura y la literatura. En este sentido, el hablar y el ver se verán más desde categorías filosóficas que desde la narratología,

que también estudia la focalización, desde las relaciones hablar y ver. Para estos autores existen dos formas irreductibles: lo decible y lo visible. No se habla (al menos en sentido estricto) de lo que se ve, ni tampoco se ve lo que se habla. Sin embargo, sabemos que ambas formas, aunque irreductibles, entran siempre en contacto. Piénsese en la obra de Kandinsky *De lo espiritual en el arte*. Las visibilidades de la pintura de Kandinsky mostrarían por sí solas ¿a qué la necesidad de una obra que diga lo visible? Este breve ejemplo, como el de las obras estudiadas, muestra las relaciones necesarias entre lo decible y lo visible, así sean formas irreductibles. En el caso del cine y, para nosotros, el de la literatura estudiada, la imagen no sólo se ofrece a la visión. Resulta legible, tanto como visible: “La imagen visual tiene una función legible, más allá de su función visible” (DELEUZE, *La imagen-tiempo*, p. 32).

13 El teatro es, para De Toro, un discurso literario impuro.

14 Para De Toro, uno de los componentes fundamentales del discurso teatral es la relación locutor-allocutor, esto es, la estructura de diálogo. Resulta claro, como lo muestra este autor, que hay una diferencia entre el discurso literario y el dramático. Para el primero reserva la distinción de espacio y tiempo de la enunciación y el enunciado; para el segundo, la convergencia entre ambos. Nosotros, sin embargo, nos atrevemos a ver en estas partes de la obra de Fuentes acciones escénicas en el momento en que los personajes cobran vida al salir de los cuadros y actúan al modo escénico.

15 En la concepción del arte abstracto, al menos desde Kandinsky, el objeto pierde cada vez más su apariencia exterior para alcanzar su resonancia interior, que coincide con la resonancia de la naturaleza. Esta concepción pone en cuestión la belleza convencional para liberar la resonancia interior de las cosas: “[...] cuando el elemento estético se halla reducido al mínimo, el alma del objeto se manifiesta precisamente con la mayor intensidad a través de esta apariencia. La belleza exterior y halagüeña ya no viene a disuadir el espíritu” (KANDINSKY, p. 21).

16 En términos de Deleuze: “Las combinaciones de visible y legible constituyen los emblemas o las alegorías tan del gusto barroco. Siempre nos vemos sometidos a un tipo de correspondencia o de expresión mutua, ‘interexpresión’, pliegue según pliegue” (DELEUZE, *El pliegue*, p. 46).

17 Y esto por aquel “encajamiento de marcos” del que habla Deleuze. Véase la nota 10.

18 En cierta medida, los lectores pueden identificarse con los personajes de los cuentos. Pero no se trata de una identificación total ni pasiva, porque, por un lado, se vuelven productores o creadores de la obra, pues, como mostraba Fuentes, el lector

debe continuar la obra; por otro lado, se identifican no al modo de verse en una fotografía, sino que su identificación está mediada por la crítica que alcanza realidades sociales. Brecht, refiriéndose al teatro épico, dice: "La nueva dramática llega también a su propio terreno, imprevistamente a un violento contacto con la realidad" (BRECHT, p. 59). Esto mismo puede aplicarse a la literatura estudiada. No hacemos tanto énfasis en si se trata de un contacto violento, como sí en que hay contacto con la realidad.

Bibliografía

- BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1970).
- CARROLL, Lewis. *Alicia a través del espejo y lo que Alicia encontró al otro lado* (Madrid: Alianza, 1981).
- CORTÁZAR, Julio. *Historias de cronopios y de famas* (Barcelona: Edhasa, 1970).
- DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine I* (Barcelona: Paidós, 1984).
- DELEUZE, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el barroco* (Barcelona: Paidós, 1988).
- DELEUZE, Gilles, y GUATTARI, Felix. *¿Qué es la filosofía?* (Barcelona: Anagrama, 1993).
- DE TORO, Fernando. *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena. 2* (Buenos Aires: Galerna, 1987).
- ETTE, Ottmar. *Lateinamerika Studien*, 36 (Nüremberg: Nüremberg Universität – Zeral Institut, Sektion Lateinamerika).
- FUENTES, Carlos. *Terra nostra* (México: Joaquín Mortiz, 1975).
- INNERARITY, Daniel. *Estética del límite. Transformaciones en la configuración literaria del horizonte*. Conferencia dictada en las Terceras Jornadas de Actualización de Filosofía, Universidad de la Sabana, junio de 1993.
- KANDINSKY, Wassily. *La gramática de la creación* (Barcelona: Paidós, 1987).
- PARMÉNIDES. "Poema", en: *Los presocráticos* (México: Fondo de Cultura Económica, 1944).
- PAZ, Octavio. *Poemas* (México: Seix-Barral, 1985).