

# Los sentidos de la distorsión

Fantasías epistemológicas  
del neobarroco latinoamericano

Pablo Baler

ALMENARA 

CONSEJO EDITORIAL

Luisa Campuzano	Waldo Pérez Cino
Adriana Churampi	Juan Carlos Quintero Herencia
Stephanie Decante	José Ramón Ruisánchez
Gabriel Giorgi	Julio Ramos
Gustavo Guerrero	Enrico Mario Santí
Francisco Morán	Nanne Timmer

© Pablo Baler, 2019

© Almenara, 2019

[www.almenarapress.com](http://www.almenarapress.com)

[info@almenarapress.com](mailto:info@almenarapress.com)

Leiden, The Netherlands

ISBN 978-94-92260-37-6

Imagen de cubierta: Tibetan demon, anonymous, *circa* 1860.  
Wellcome images.

All rights reserved. Without limiting the rights under copyright reserved above, no part of this book may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the written permission of both the copyright owner and the author of the book.

Prólogo a la primera edición   David William Foster . . . . .	7
---	---

INTRODUCCIÓN

Señal de desajuste . . . . .	11
Curiosas perspectivas . . . . .	13
El encuentro de las paralelas . . . . .	20
Estética de la inestabilidad . . . . .	31
El sexto sentido de la distorsión . . . . .	45
I. METÁFORA. LA ORQUESTA TRÁGICA . . . . .	49
El Concepto: florecilla de los siglos. . . . .	50
Epistemología de la metáfora. . . . .	63
La Guardia post-romántica de la Vanguardia . . . . .	67
II. HIPÉRBATON. EL MUNDO COMO SINTAXIS . . . . .	87
La abducción: secuestro de la realidad . . . . .	96
La soledad del jardín. . . . .	107
La sintaxis alucinada. . . . .	118
Chinoiserie literaria . . . . .	124

III. ANÁFORA. POÉTICA DE LA LACERACIÓN . . . . .	129
Las fronteras de la piel . . . . .	129
Cien pedazos. . . . .	131
Los Ejercicios Corporales . . . . .	138
Tensión trágica. . . . .	142
Teatro del lenguaje. . . . .	151
La mueca horripilada . . . . .	156
EPÍLOGO. MUERTE AL ROJO VIVO . . . . .	157
Bibliografía . . . . .	163

## INTRODUCCIÓN

### SEÑAL DE DESAJUSTE

El título de este libro haría pensar que la *distorsión* constituye una categoría estética cuyos sentidos pueden ser rigurosamente deslindados. Sin embargo, una de las perplejidades de este concepto radica en que sólo adquiere significado en relación a otro parámetro igualmente fantástico, la *nitidez*; pues la distorsión, como recurso estilístico, replantea el problema de los límites de la opacidad expresiva a la vez que cuestiona la artificialidad de toda pretensión de transparencia.

Como ejemplos de distorsión podrían citarse los cuerpos contorsionados de Gian Lorenzo Bernini en contraste con las figuras estáticas del alto renacimiento; el hipérbaton exacerbado de Góngora contra la fluidez moderada de Garcilaso; la anamorfosis como desafío al espacio racional de la perspectiva albertiana; o los paisajes derretidos y atomizados de las vanguardias históricas en contraste con el costumbrismo mimético de espíritu positivista.

A pesar de manifestarse en una increíble variedad de formas y cristalizar, históricamente, distintas cosmovisiones, las obras que participan de este impulso *distorsionador* tienden a evocar un universo imaginativo que se conecta con la serie metonímica de desequilibrios, desfiguraciones, monstruosidades, caos e incertidumbres.

Si la *distorsión* implica una torsión/desviación en la cadena que conecta un centro de significación con su representación, la *nitidez* asumiría una identidad entre esos dos polos que se mantiene constante. En el campo de la expresión artística, en todo caso, las fronteras que dividen estas categorías no son siempre, y en todo sentido, precisas pues las propias nociones de «significación» y «representación» son puestas en suspenso y a veces de manera flagrante como en los casos puntuales del minimalismo o el hiperrealismo. Se impone así una

primera pregunta: si existe un fenómeno que puede describirse como *distorsión* (que coincidirá aquí aproximadamente con las categorías de barroco y neobarroco), ¿dónde comienza y dónde termina? Es este un interrogante doble que pretende sondear no sólo los límites sincrónicos de la *distorsión* en una expresión artística en particular sino también sus márgenes y respuntes transhistóricos. En ambos casos, en la medida en que puede concebirse toda producción simbólica como especulación acerca del «mundo», considero esta exploración estética de la *distorsión* en términos de la dialéctica que se establece entre elecciones formales y «fantasías epistemológicas»<sup>1</sup>.

En dicho contexto, este libro intenta dar sentido a un conjunto de expresiones artísticas que pueden ser abarcadas por el fenómeno

---

<sup>1</sup> Proponer la literatura como proyecto epistemológico requiere hacer la distinción previa entre el proyecto artístico y el filosófico. Ofrece Juan José Saer una distinción operativa entre la literatura y la filosofía: «Distinción que no se encuentra en el objetivo de reflexión sino en la fase del proceso de creación o de expresión en que ese objeto se halla ubicado: anterior en el caso de la filosofía; dentro, en alguna parte, en el caso de la narración. [...] La filosofía parte de un objeto de reflexión; la narración da con él o lo siembra en algún momento de su recorrido» (1997: 50). A pesar de la naturaleza seductora de esta idea, creo que la diferencia entre la literatura y la filosofía habría que buscarla no en términos de la ubicación del objeto de reflexión sino en el tipo de relación que con él se establece. La narración no siembra el objeto de su reflexión sino que este es inherente a su propia encarnación. Parafraseando la identidad que Henri Focillon propone entre forma y materia en *The Life of Forms in Art*, podría decirse que *la ficción, lejos de simplemente vestir una epistemología con una narración* (lo que se remitiría al género de la ilustración) o de articular una tesis (filosofía), *despierta narratividad en la epistemología*. Según Focillon, en ese proceso en que la forma pasa de la mente a la materialidad, la forma ya es materia en la intención: «En la mente, ya es tacto, incisión, faceta, línea, ya algo moldeado o pintado, ya un grupo de masas en materiales definidos» (1989: 122; mi traducción). De igual manera, es posible dilucidar en la coherencia misma de una obra, aquellas instancias en que esta soporta el peso de ilustrar una teoría (Zola, Sartre, Kundera, Eco), y aquellas en que ha secuestrado la imaginación de un autor y lo ha tomado de rehén a lo largo de ese proceso por el cual una visión de mundo se encorpa narrativamente.

expresivo de la *distorsión*. Enlazando el imaginario de la producción artística del siglo xx con la producción del barroco histórico, particularmente hispánico, pretendo iluminar tres instancias de reapropiación del barroco en Latinoamérica: la vanguardia, la Nueva Narrativa y el postmodernismo. Así, la desintegración del mundo y el sujeto en la poesía de Vicente Huidobro, la inasible plasticidad de los universos proyectados en la obra de Jorge Luis Borges, y los juegos de metamorfosis perpetuas que sufren el lenguaje y los cuerpos en Severo Sarduy, serán aquí abordados desde la perspectiva histórica más vasta de la problemática de la modernidad<sup>2</sup>. En resumidas cuentas, la línea central de esta investigación se remite a sondear la genealogía que conecta la dinámica de torsión y descentramiento del barroco áureo con la estética de inestabilidad y desgarro del siglo xx latinoamericano, sin dejar por ello de distinguir la singularidad de sus vislumbres y sensibilidades.

#### CURIOSAS PERSPECTIVAS

Antes de abordar, sin embargo, el estudio de estas obras, se impone explorar el problema de los límites tanto formales como históricos de la *distorsión*. Para tal objetivo, la historia de la perspectiva se ofrece como un marco teórico revelador, pues el dispositivo de la perspectiva renacentista y los experimentos en anamorfosis podrían concebirse como recursos emblemáticos de *nitidez* y *distorsión* respectivamente. Artificiales en diferente forma aunque en equivalente medida, estas categorías representacionales se contraponen en cuanto la geometría ilusoria de la perspectiva lineal tiende a disimular (o mejor: ignorar) su propio artificio mientras la anamorfosis tiende a desocultarlo y a poner esa *destrucción* en primer plano.

---

<sup>2</sup> Sigo, en versión libre, los tres instantes de reapropiación barroca en América Latina como lo hace Irlemar Chiampi (a su vez siguiendo a Rodríguez Monegal): los veinte, los cuarenta, los sesenta: vanguardia, Nueva Narrativa, postmodernismo.

Desde los tratados en óptica de Euclides, la perspectiva como ciencia se ha preocupado por fijar la dimensión y la posición exacta de un objeto en el espacio en relación a un punto de vista. Pero la conexión entre estas leyes geométricas y el arte de ilusión que recrea estas leyes en la representación visual se produjo recién en la primera mitad del siglo xv con los experimentos de Filippo Brunelleschi luego formulados por Leon Battista Alberti (*Della Pittura*, 1435) y desarrollados por artistas como Leonardo da Vinci, Dürer o Vignola<sup>3</sup>. Según Jurgis Baltrusaitis: «la perspectiva fue restaurada como una racionalización de la visión y como una realidad objetiva, preservando a la vez el elemento de simulación» (1977: 4; mi traducción).

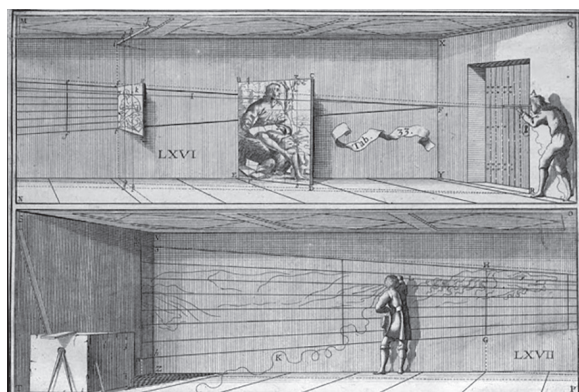
Aunque esta gramática de la verosimilitud (*costruzione legittima*) ofrece una técnica para representar convincentemente lo visible, corresponde de forma parcial a la realidad de la percepción. Su artificialidad no se reduce solamente al hecho palmario de traducir en un espacio de dos dimensiones una realidad tridimensional. El verdadero artificio radica en haber hecho del punto de vista monocular y estático la piedra de toque de la representación de la realidad. Así lo califica Karsten Harries en *Infinity and Perspective*:

La violencia que la construcción de Alberti ejerce sobre la manera en que realmente vemos es evidente: normalmente vemos con dos ojos en constante movimiento. [...] Con el objeto de dominar el arte de las apariencias, el pintor reduce la experiencia a una visión momentánea, monocular y nos ubica sobre una tierra plana. [...] *Pero no debiéramos perder de vista el estatuto doblemente problemático de un arte dispuesto a sacrificar la realidad en aras de su representación racionalizada, un sacrificio que anticipa el reemplazo, exigido por la ciencia en cierne, de la vida-mundo por su racionalizada representación.* (2001: 77-79; traducción y énfasis míos).

---

<sup>3</sup> Ya desde Giotto se ha trabajado en este sentido, pero no remitiéndose, sin embargo, a reglas de rigurosidad matemática sino a «recetas» caseras que anticiparon el método albertiano.





Jean-François Nicéron, estudio de anamorfosis en *La Perspective curieuse, magie artificielle des effets merveilleux de l'optique par la vision directe* (1638).

La correspondencia que subraya Harries entre perspectiva y mundo se establece al nivel de la conexión entre representación y epistemología. Pues a pesar del ilusionismo involucrado en la representación realista de la perspectiva albertiana, ella es manifestación de una atmósfera general (la del siglo xv y principios del xvi) marcada por la confianza del hombre en su capacidad epistemológica, compartiendo así, con el proyecto de la ciencia moderna que inaugura Descartes, la propensión a despojar la realidad hasta la médula de su soporte racional.

Por otro lado, los experimentos en «perspectivas curiosas» que conocemos como anamorfosis, han demostrado ser más afines al gesto de la duda metódica que a la representación racionalizada de la realidad. Aunque ya se pueden encontrar experimentos en anamorfosis en bocetos de Leonardo Da Vinci (dos dibujos en el *Codex Atlanticus*, 1483-1518), la teorización y proyección de este dispositivo surge recién en el siglo xvii, específicamente en la obra de Salomón de Caus y J. F. Nicéron. De manera que, si bien su génesis y diseminación ocurre en el siglo xvi, el interés renovado por la anamorfosis cunde

en el siglo XVII, cuando estos experimentos comienzan a adquirir un valor en sí mismos.

La mecánica de la anamorfosis no contradice los principios de la perspectiva lineal; exacerba sin embargo sus correspondencias espaciales al punto de producir un efecto paradójico, lleva las proporciones hasta sus consecuencias más absurdas, quebrando la ilusión de realismo; y más interesante aún, logra poner en cuestionamiento la propia premisa cognitiva del sistema albertiano: la confianza en que el mundo puede ser abarcado por la razón. En la anamorfosis (o como la llama Baltrusaitis, «el lado oscuro de la perspectiva»), las formas se proyectan en escorzo de manera que vistas frontalmente ofrecen apariencias ilegibles o monstruosas, y sólo vistas desde un punto de vista desplazado se vuelve a corregir la figura, recuperando su «sentido» primigenio y figurativo<sup>4</sup>.

Las anamorfosis que recurren a juegos especulares son aún más ilegibles debido a que a la distorsión matemática se añade la curvatura natural de la refracción lumínica; y dentro de este grupo, las anamorfosis cónicas producen las imágenes más aberrantes, puesto que la conicidad del espejo transforma el centro de la imagen original en periferia y viceversa. Refiriéndose al colapso de la significación que ocurre en una de estas anamorfosis, Baltrusaitis escribe en *Anamorphic Art*:

El mundo estalla en pedazos antes de reconstituirse. [...] Distorsionado en torno al espejo, la hermosa figura clásica [Venus y Adonis] asume un aspecto monstruoso. El joven heroe es dividido en dos, con su cabeza apuntando hacia abajo. Sus miembros hinchados se ven vol-

---

<sup>4</sup> Nicéron apunta 3 tipos de anamorfosis dependiendo del punto de vista. Óptico: cuando es horizontal a lo largo de una vasta galería. Anóptrico: cuando se ve desde abajo hacia arriba. Catóptrico: de arriba hacia abajo. Deben añadirse además las anamorfosis de tipo especulares: cilíndricas, las piramidales, cónicas, etcétera.

teados, sus pies en el aire. El cayado se dobla formando un arco. Los brazos de Venus parecen intestinos. El todo es un extraño remolino de piezas dispersas y amorfas ruinas anatómicas. (1977: 145; mi traducción)

La anamorfosis pone así de manifiesto el carácter artificial de la ilusión albertiana al revelar un hecho perturbador: es el punto de vista y no la representación misma lo que produce la ilusión de realidad. Y si los puntos de vista pueden multiplicarse *ad infinitum*, no sólo la representación sino la realidad misma se revela como una experiencia cuya infinita parcialidad es testimonio flagrante de su naturaleza ilusoria<sup>5</sup>.

La confrontación de estas dos formas de representación ilumina el conflicto entre *la ironía escéptica* inherente en el desplazamiento inscripto en la anamorfosis, por un lado, y *el mito racionalista* que sugiere la visión despojada, monocular de la perspectiva lineal por el otro<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Karsten Harries reconstruye la historia de la perspectiva remitiendo al «principio de la perspectiva», según el cual la conciencia de la perspectiva implica no sólo conciencia de lo que se ve sino además *conciencia de las condiciones que rigen la visión*. Así, Harries considera la *desconfianza al ojo* como uno de los rasgos distintivos de la emergencia de la visión moderna de la realidad, y la rastrea hasta Nicolás de Cusa (1401-1464), cuyo principio de la *docta ignorantia* revela que todo conocimiento se somete al poder distorsionador de la perspectiva en la medida en que no puede dar cuenta de la infinitud de centros posibles (2001: 43). El escepticismo que supone esta posición alimenta el proyecto idealista de Descartes, quien reconoce en Nicolás de Cusa un precursor. Es justamente a Nicolás de Cusa a quien se adjudica la secularización de la idea de dios, refiriéndose al universo como una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna.

<sup>6</sup> La anamorfosis constituye un arreglo espacial, fundado en las leyes de la perspectiva, pero cuyo centro organizador se encuentra estructuralmente postergado. De hecho, la dificultad en el Barroco ha sido cifrada como la consecuencia del mantenimiento de varios puntos de organización, y muchos han articulado esta *distorsión* en el contexto del descubrimiento del movimiento elíptico de las órbitas planetarias, la elipse como un círculo con dos centros. Al respecto, véanse

Queda así suficientemente sugerido que la brecha entre estas metáforas de la representación artística que suponen la *nitidez* y la *distorsión* (ilustradas aquí por las leyes de la *costruzione legittima* y la anamorfosis) no implica una cuestión de principio sino de grado. Ambas categorías constituyen instancias antitéticas del mismo espectro representativo, que si bien abarca desde la «transparente» legibilidad literalista a la «opaca» ilegibilidad hermética, asume tanto la preexistencia de un centro de significación (una «señal» de origen) como el horizonte de un límite expresivo más allá del cual caduca toda posibilidad comunicativa. Cualquier intento de alcanzar un «grado cero» de opacidad expresiva (como se manifiesta, por ejemplo, en el acromatismo abstracto de Ad Reinhardt) funciona sólo en el marco histórico de la innovación; apenas adquirimos distancia crítica, estas ilusiones de opacidad terminan revelándose tan expresivas y artificiales como el impulso opuesto hacia el «grado cero» de transparencia. El juego de la expresión sólo puede darse entre estos dos límites<sup>7</sup>. Alberti termina el tratado *Della Pittura*, anunciando un

---

particularmente los textos de Severo Sarduy (1974) y Omar Calabrese (1992). Por otro lado, la perspectiva albertiana supone una geometrización del espacio cuyo centro absoluto se puede ubicar matemáticamente entre dos límites: el punto de vista y el punto de fuga. En el sentido en que la perspectiva lineal prefigura el espacio del idealismo cartesiano (un mundo de realidades puramente geométricas derivadas del Yo), el punto de vista y el punto de fuga pueden concebirse avanzando conjuntamente hacia ese último límite al que aspira el mecanicismo de la ciencia moderna: la suma de todos los puntos de fuga lanzados como flechas metódicas hacia ese blanco total que constituye la última explicación de la naturaleza, el fin del conocimiento.

<sup>7</sup> Reinhardt concebía el negro como ausencia de color, libre de toda asociación. Como ejemplo de la pérdida de opacidad del minimalismo en el distanciamiento histórico puede leerse *Uncharted Space: the end of narrative*, donde Jennifer Jeffers, lejos de leer el acromatismo abstracto como un elemento negativo, descubre una puerta de entrada al espacio inexplorado de la «Imagen», en un viaje similar al que se aventura Lyotard en su lectura de Barnett Newman. En el capítulo «Negro, nada, infinito. *Vanitas* y cuadros metafísicos en la pintura del Siglo de Oro» en

futuro total para el arte: «Creo que si mi sucesor fuera más dedicado y competente de lo que soy yo, sería capaz de transformar la pintura en absoluta y perfecta» (1950: 98; mi traducción). No hubiera podido saber Alberti que ese sucesor más dedicado y competente existiría y que se llamaría Richard Estes (n. 1932); menos aún imaginaba que, como el mapa total que concibe Borges en «El rigor de la ciencia», la pintura «total» sólo alcanzaría la negación absoluta y perfecta de la representación. En *Symbolic Exchange and Death*, Jean Baudrillard parece expresar esta misma idea sobre la problemática «totalidad» hiperrealista:

Por medio de la reproducción de un medio en otro, lo real se vuelve volátil, se torna la alegoría de la muerte; pero también adquiere fuerza

---

*Barroco*, Fernando de la Flor analiza la significación del negro (particularmente el fondo en los bodegones tenebristas de Sánchez Cotán) como clausura de la representación, desde un punto de vista y con un lenguaje que parece coincidir con el enfoque aquí presentado: «[si] una representación se ofrece siempre como aislada de un *continuum* espacio-temporal, podemos inferir que las imágenes avanzan hacia el paroxismo de su límite final o, por el contrario, se minimalizan, se vacían, se desconstruyen, acercándose cuanto puedan a una escena en la que ya no son o, mejor, en la que todavía *no eran*. “Nacimiento” y “muerte”, pues, de la imagen, podríamos decir» (2002: 78). Sin embargo, en el caso de la polaridad blanco-negro ofrecida por de la Flor, estas categorías límite se muestran como límites de la existencia de la imagen; es decir, como expresiones metafóricas de una preocupación ontológica (origen y fin), y no como límites de la representación en un marco de análisis epistemológico. Ya el contraste entre los polos blanco-negro y los de transparencia-opacidad indica por sí mismo las diferencias de estos dos enfoques. Por mi parte, intento distinguir entre lo transparente como la ilusión de la articulación total (que incluye lo irrepresentable y lo infinito) y lo opaco como ilusión de relativización de ese proyecto, a veces rozando para ello los límites de la ausencia expresiva (ya sea negra o blanca). Para de la Flor, en cambio, más allá del blanco y el negro «nos espera la nada, lo inexpresivo, lo irrepresentable, lo infinito». Esta visión no puede ocultar una subrepticia religiosidad; tal como fue expresado por Pascal y significativamente citado por de la Flor: «nada puede fijar lo finito, entro los dos infinitos que lo contienen y le huyen» (2002: 109).

de su propia destrucción, transformándose en lo real por sí mismo, un fetichismo del objeto perdido que ya no es más el objeto de la representación sino el éxtasis de la negación y su propia exterminación ritual: lo hiper-real. (1981: 72; mi traducción)<sup>8</sup>

La negatividad de lo hiperreal remite a la idea de totalidad como ilusión. El intento de hacer coincidir absolutamente la representación con su objeto se equipara con la muerte del objeto, con un ritual de su muerte que, según la perspectiva distorsionada del propio Baudrillard, no está vaciado de contenida potencia extática.

El recurso estilístico de la *distorsión* debería entenderse, desde este enfoque, como manifestación de un desajuste (falla intrínseca en la sintonía) destinado a perturbar los mecanismos de la transmisión. Entre estos mecanismos pueden incluirse el ángulo, la distancia, el foco, la sintaxis, los puntos de vista, la iluminación, la legibilidad, la causalidad, la linealidad temporal, o la continuidad narrativa. Estas perturbaciones sugieren, como lo indican señaladas expresiones de la modernidad, el quiebre de las correspondencias que posibilitan o asumen el significado, desafiando así, transitivamente, la validez o la propia existencia de toda significación, y por lo tanto del mundo.

#### EL ENCUENTRO DE LAS PARALELAS

La apropiación del concepto de la anamorfosis, para ser aplicado en el campo de los estudios literarios, responde a una tradición que

---

<sup>8</sup> En este caso, el giro hiperrealista invertiría la propuesta de Alberti, alcanzando el polo de la negación, la muerte, la opacidad; de todos modos, todavía nos encontramos históricamente comprometidos con ese mecanismo de la volatilización de lo real que pone en marcha el hiperrealismo. Tendencias en la creación de realidades virtuales en el contexto del nuevo arte digital amenazan con quebrar, una vez más, esta ilusión de «total opacidad». He desarrollado estos temas en Baler 2002.

podría remontarse a la comparación que hace Galileo entre anamorfosis y alegoría en sus *Consideraciones a Tasso* (1589)<sup>9</sup>. Los poetas y teóricos del siglo XVII tampoco ignoraban la conexión entre las agudezas visuales y las textuales; particularmente Emanuel Tesauero, el teórico del manierismo, quien en su tratado sobre el «ingenioso escribir» (1654) propone la arquitectura ilusionista de la galería del Palazzo Spada como criterio literario<sup>10</sup>. En la actualidad, ya superando el hiato del siglo XVIII y XIX en que la anamorfosis no fue más que una «curiosidad de salón», se suele reconocer en Ernest Gilman a un iniciador de esta apropiación al haber recurrido, en *Curious Perspective* (1978), a los experimentos de las perspectivas curiosas (no sólo ana-

<sup>9</sup> Habría quizás que dar crédito a Galileo por esta apropiación. Ya en 1589, en sus *Consideraciones sobre Tasso*, hace suya esta interpolación de lo visual a lo textual cuando, criticando las «aberraciones» de la *Jerusalén Liberada*, condena la poesía alegórica como una perversión de la naturalidad del relato y equipara esa vocación con las perspectivas paradójicas que, según Galileo, «Muestran una figura humana al verlas de costado pero, observadas frontalmente (tal como lo hacemos de manera natural), no muestran sino un amasijo de líneas, colores y formas extrañas y quiméricas. [de igual manera, la poesía alegórica] insta a la narrativa lineal a adaptarse a un sentido alegórico, como si se la viera oblicuamente, obstruyéndola, de esta manera, con fabricaciones fantásticas y superfluas» (en Panofsky 1956: 4). Severo Sarduy, quien recupera esta conexión en *Barroco*, comenta perceptivamente sobre el hecho de que Galileo no sólo rechaza la polisemia que resulta de estos recursos «perversos» (alegoría-anamorfosis), sino también el propio desplazamiento (mental o visual) que requiere su percepción, pues en los márgenes de ese movimiento se revela flagrantemente el carácter igualmente convencional de los modos «naturales» de representación: «Si el reproche de Galileo a la alegoría y la anamorfosis constituye un rechazo formal de la polisemia –soporte del barroco–, su repudio a enderezar la imagen de la anamorfosis mediante un desplazamiento del punto de vista y la adopción de un segundo centro, lateral, revela una fobia del descentramiento» (Sarduy 1974: 49-50).

<sup>10</sup> La referencia se encuentra en Hocke (1961: 145), quien dedica muchas páginas al impacto de Tesauero en el pensamiento manierista. El título completo de la obra de Tesauero (1591-1667): *El catalejo aristotélico o la idea del ingenioso escribir... aclarado con ejemplos del divino Aristóteles* (1654). La ilusión arquitectónica a la que hace referencia fue creada por Borromini en 1635.

morfosis sino también juegos de espejos, lentes, telescopios y prismas para iluminar textos pertenecientes a la poesía inglesa del siglo XVII. En el ámbito de las letras hispanas, César Nicolás (*Las anamorfosis de Quevedo*, 1986), y David Castillo (*(A)wry Views*, 2001) se cuentan entre los pocos que han explorado este camino. En *(A)wry Views*, Castillo logra demostrar la afinidad estética e histórica que existe entre formas discursivas del siglo de oro español y el desarrollo de las perspectivas paradójicas. Según Castillo, obras como *El Quijote*, entre tantos otros textos de Cervantes en particular y del Siglo de Oro en general, «desafían creencias firmemente establecidas acerca del mundo en la misma manera que ciertas formas de perspectivas anamórficas revelan el carácter arbitrario e inacabado de toda visión total» (2001: 2; mi traducción).

Fernando de la Flor, en *Barroco*, recurre a lo que podría catalogarse como una distorsión teórica al desestabilizar la lectura maravalliana de la cultura del Barroco como *cultura dirigida*, recuperando «una visión de la *lógica cultural* del Barroco hispano en cuanto anomalía y desviación de un horizonte de racionalización productiva» (2002: 14), es decir, como fisura en la hegemonía de la razón moderna, y entiende la obra de arte barroca como «encarnando una “energía nihilificadora” (una fuerza radicalmente escéptica)» (2002: 13). Es en este marco que de la Flor localiza la «aberración» de las producciones simbólicas del arte barroco hispánico, las cuales:

Llevan en sí mismas los gérmenes de su desautorización, las semillas de su *destrucción*, y los elementos mismos de su desengaño, mostrándose intencionalmente en un *trompe-l'oeil*, y revelando, con suma destreza persuasiva y retórica, la estructura fatal de una *illusio*, sobre la que al fin todo se funda. (2002: 22)

Tomando como referencia el perspectivismo cervantino, vemos cómo la dinámica impuesta por la pluralidad de puntos de vista suprime la posibilidad de anclar el texto en el fondo de una adecua-



ción puntual entre la realidad y su representación. Esta desestabilización, que se destaca en *El Quijote*, se verifica no sólo por el legendario conflicto entre diferentes percepciones de la realidad (el suceso de los Molinos, el yelmo de Mambrino, etcétera) sino a un nivel más estructural por la inestabilidad de las fronteras que median entre ficción y realidad. Interpolados en el mundo de *El Quijote* experimentamos tanto la sublimación de nuestra realidad como la transubstanciación de todo estado ficticio. Uno de los caminos que conducen hacia esta experiencia *extravagante* es el desplazamiento fluido entre los puntos de vista del lector real y el lector ficticio: un corrimiento que produce una desorientación cercana a la de los juegos anamórficos. Como señala Américo Castro: «El tema y la preocupación de Cervantes giraban en torno a cómo afectase a la vida de unas imaginadas figuras el hecho de que el mundo de los hombres y de las cosas se refractara en incalculables aspectos» (1972: 84). Entre esas «imaginadas figuras» Castro debiera quizás haber incluido de manera más explícita a los lectores ficticios y a los lectores reales.

En los capítulos que abren la segunda parte de la novela, el bachiller Sansón Carrasco da cuenta a don Quijote y a Sancho de sus propias aventuras (es decir, las de la *Parte I*) tal como han aparecido publicadas en el libro *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (es decir, la *Parte I*). Cuando Sansón Carrasco pide a Sancho que aclare la historia del «rucio» y de los cien escudos que había hallado en Sierra Morena, Sancho dice: «En acabando de comer satisfaceré a v. m. y a todo el mundo de lo que preguntar quisieren» (2.III). Cuando en el capítulo siguiente Sancho aclara ambos puntos se entrecruzan entonces los lectores ficticios con los lectores reales, pues coinciden en esa instancia dos tiempos paralelos: el tiempo interno de la ficción (Sansón Carrasco y «todo el mundo» como lectores anticipados de la ficticia segunda parte del Quijote) con el tiempo externo de la lectura real (nosotros como testigos rezagados de un texto que relativiza su existencia al ficcio-

nalizarse como previo a su propia escritura). Sancho asume que al contar la historia, esta va a escribirse (un primer distanciamiento irónico sobre la existencia patente del texto que estamos leyendo y que incluye dicho relato) y que todo lo que diga se incluirá en ella (al igual que la biografía «en tiempo real» de Gines de Pasamonte, la vida coincide puntualmente con la biografía, el decir con el escribir). Se ofrece así una escritura desdoblada que se revela simultánea a los lectores ficticios de un texto en potencia y a los lectores reales de un texto actual que se presenta como ficcionalización de su ausencia. Es esta una forma textual de anamorfosis en la medida en que somos testigos de un desdoblamiento temporal y ontológico que subraya la anfibia posición, entre el interior y el exterior, la ficción y la realidad, entre la metáfora y la literalidad, a que es proyectado el lector. Como escribe Castillo, la incorporación del lector real en el mundo ficticio del texto es uno de los aspectos centrales del artificio cervantino: «el lector cervantino (“lector mío”) es “construido” como un observador interno/externo que puede ser identificado como el verdadero poseedor de la mirada oblicua» (2001: 132; mi traducción). Como lectores ocupamos un punto de vista excéntrico, multiplicado: estamos leyendo simultáneamente lo que ya se escribió y lo que todavía se va a escribir. Somos el lector ficticio en actualidad y el lector real en potencia. Este distanciamiento crítico del estatus ontológico de la ficción que se ofrece como comentario irónico acerca del status ontológico de la realidad queda cabalmente ilustrado cuando, ya bien entrado el capítulo IV de la segunda parte, el propio protagonista pregunta «Y por ventura [...] ¿promete el autor segunda parte?»<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Esta «invaginación lógica» es típica del humor cervantino, que puede operar ya al nivel estructural, como en el ejemplo citado, o al nivel textual (satírico), como cuando en *El coloquio de los perros* el animal dice haber aprendido la moraleja de una fábula de Esopo (1972: 82). En «Magias parciales del Quijote», J. L. Borges, inquietado también por la magia que implica esta invaginación ontológica, cree

Intentar una lectura dadaista de *El Quijote* equivaldría quizá a una descomunal aventura crítica; sin embargo, anticipa este gesto cervantino aquella bufonada del poeta Philippe Soupault, quien en 1919, muchos años antes del advenimiento del «performance art», entraba a los edificios de París a preguntar si por casualidad vivía allí Philippe Soupault<sup>12</sup>. El origen Dada de esta acción surrealista se revela en una de las tantas divisas del *Manifiesto* de Tristan Tzara (1918), donde expresa su visión del arte pictórico con un lenguaje que remite no sólo a esta lógica de la imposibilidad dadaista sino, además, a la cuestión de las perspectivas paradójicas: «Un cuadro es el arte de hacer que dos líneas geoméricamente paralelas se encuentren, sobre una tela, delante de nuestros ojos» (2006: 14). El epígrafe con que Alfred Jarry abre *Gestes et opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien* (1898) ilustra, con fabulosa simpleza, esta dialéctica patafísica que hace de la tautología una travesía paradójica: «De París a París por la mer»<sup>13</sup>.

Recurriendo al legendario dibujo que puede interpretarse como un pato o como un conejo, E. H. Gombrich intenta demostrar en *Art and Illusion* la necesidad de anclar la interpretación en una figura con exclusión de la otra, es decir, la imposibilidad de una simultaneidad

---

encontrar la razón de esa inquietud: «si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios» (1974: 669).

<sup>12</sup> Citado por André Breton en una nota al pie de sus *Manifiestos del Surrealismo* (1985: 67).

<sup>13</sup> Macedonio Fernandez traduce esta lógica paradójica de Jarry al humor paródico que lo caracteriza: «El puente ya estaba concluído, sólo que había que hacerlo llegar a la otra orilla porque por una módica equivocación había sido dirigida su colocación de una orilla a la misma orilla» (1968: 61). Y continuando con este herbario de hallazgos paradójales habría que añadir el citado por Gracián en el Discurso XXX de su *Arte de Ingenio* (De las acciones ingeniosas por invención), donde se cuenta la anécdota de Diógenes el cínico, quien en pleno día prendió una antorcha y salió a la plaza diciendo: «estoy buscando a un hombre» (1998: 297).

de lecturas contradictorias en la decodificación de la representación pictórica:

*No podemos experimentar lecturas alternativas al mismo tiempo. Descubriremos que la ilusión es difícil de describir o analizar, porque aunque seamos conscientes, intelectualmente, de que toda experiencia dada deba ser una ilusión no podemos, estrictamente hablando, vernos a nosotros mismos experimentando una ilusión. (1961: 6; énfasis mío)*

Sin embargo, en el caso aquí considerado de la segunda parte de *El Quijote* (así como los ejemplos afines de las vanguardias), no solamente se nos inhibe todo anclaje en una interpretación unívoca, sino que además somos lanzados a una deriva equidistante entre dos interpretaciones contradictorias. Si bien los ejemplos provistos por Gombrich evidencian la imposibilidad óptica de mantener dos interpretaciones simultáneas, el tipo de ironía que me propongo explorar en *El Quijote* (como momento representativo del quiebre epistemológico que encarna la modernidad) se basa en la experiencia intelectual de esa simultaneidad, de esa superposición.

Esta divergencia entre lo óptico y lo literario no desafía, sin embargo, el paralelismo entre el arte visual y el verbal: la fluidez entre los puntos de vista interiores y exteriores en *El Quijote* puede compararse, y de hecho se ha insistido en ello, con el tráfico de perspectivas reales y ficticias que se plantea, por ejemplo, en *Las Meninas* (1656)<sup>14</sup>. Ocupado allí en retratar a Felipe IV y su mujer Mariana, Velázquez es transformado en protagonista tanto ante las miradas de

---

<sup>14</sup> La historia de esta apreciación es larga y comienza antes del análisis que de *Las Meninas* ensaya Foucault en *Les mots et les choses*. Orozco Díaz ya en 1943 publicó un ensayo «Sobre el punto de vista en el barroco» donde estudia «esta visión envolvente y de proyección hacia afuera del cuadro» (1965: 70) especialmente representada en *Las Meninas*, que luego desarrolla en *El barroquismo de Velázquez*. Allí señala Orozco Díaz como precursora la legendaria reacción de Gautier ante el cuadro de Velázquez: «Pero, ¿dónde está el lienzo?».

los reyes ilusorios como de los espectadores del cuadro concreto. El pintor mira hacia los reyes pero su mirada se dirige hacia el exterior de la tela, y el espectador, que ocupa ese espacio doblemente real y ficticio, se ve burlado una vez más al verse escamoteado en el espejo representado y al descubrir, en cambio, el reflejo de la pareja «real». El espectador, por otra parte, se reconoce parado frente a la tela, en el exacto lugar que ocupó Velázquez mientras se retrataba a sí mismo en pose de mirar hacia el exterior. *Las Meninas* desafía el sistema de la perspectiva lineal sobre el que, de hecho, se funda, no por cambiar el centro de organización de la imagen sino por multiplicarlo hasta la parodia, por la agudeza con que abre ese centro (la tela por detrás, el espejo biselado, la puerta abierta) hacia el exterior en que nos encontramos: la representación y la realidad se confunden al infinito como espejos enfrentados, revelándose como mutuas puestas en abismo, al filo del abismo de la ilusión que reflejan. Estos y otros tantos juegos de superposiciones y persecuciones de puntos de vista, estas porosidades que se extienden entre la interioridad ficticia y la exterioridad tangible en *Las Meninas* se han estudiado de forma exhaustiva (Maravall, Orozco Díaz, Foucault, Ernst Gilman); valga sólo mencionar que uno de los aspectos desestabilizadores tanto de *Las Meninas* como de *El Quijote* radica, justamente, en que suscitan un reconocimiento intelectual que es, a su vez, una vivencia práctica de la paradoja de la simultaneidad: experimentamos en estas obras lecturas alternativas de manera simultánea y por lo tanto, en contradicción con el axioma de Gombrich, somos capaces de vernos a nosotros mismos siendo protagonistas de una ilusión; siendo ilusión. Este es justamente el aspecto que rescata Ernest Gilman en su lectura de *Las Meninas*:

El asunto, por supuesto, radica menos en decidir cuál de estas posibilidades es la correcta, que en reconocer que el artista nos propone todas simultáneamente; y que nuestro asombro, la sacudida a nuestros confortables supuestos sobre la posibilidad de descubrir y juzgar la

verdad de las cosas de manera inequívoca o decidirse por una interpretación única en un mundo de dobles, es sin lugar a dudas, una parte del significado de la obra maestra de Velázquez. (1978: 213; mi traducción)

Es cierto que en los experimentos de perspectivas paradójicas debemos reacomodar el punto de vista para leer la imagen en términos de su legibilidad figurativa; sin embargo, ya frontalmente ellas remiten a la simultaneidad de lecturas en la medida en que sugieren la coexistencia intrínseca de la aberración y el orden; y de hecho, es en esa simultaneidad y no en el reacomodamiento sucesivo donde radica el poder desestabilizador de la ambigüedad anamórfica. Un poder desestabilizador que se manifiesta de manera mucho más sutil en la ambigüedad de obras como *Las Meninas* o *El Quijote* y en el que se cifra ese tipo de ironía inestable<sup>15</sup> que, como diría Schlegel, se encarna en la paradoja: «La Ironía es la forma que toma la paradoja»<sup>16</sup>.

Si bien el tipo de irresolución que se encuentra en la arquitectura misma de *El Quijote* ha instado a Schlegel a asociar la elusividad de la ironía cervantina con la movilidad de la «ironía romántica», se vuelve forzoso distinguir entre el escepticismo que subyace al universo barroco (el hispánico en particular) y el idealismo de la cosmovi-

---

<sup>15</sup> En *A Rethoric of Irony*, Wayne Booth hace una distinción entre ironías estables (que pueden ser reconstruidas) e ironías inestables que eluden una interpretación razonablemente definitoria. Véase Furst 1984: 5.

<sup>16</sup> «Three core strands of Schlegel's thought on irony, i.e. the role of consciousness, the assent to mobility, and the notion of paradoxicality, are united in a key aphorism often cited as Schlegel's definition of irony: [...] ('Irony is clear consciousness of eternal mobility, of the infinite fullness of chaos') This can only be understood holistically within the web of Schlegel's theory as a summation of his belief that the infinite world is contradictory and can therefore be mastered only through the conscious floating of an ironic stance. Puzzling though that dictum may seem [...], it contains a view of irony illuminating for a Kafka, a Beckett, or Cervantes. Irony is transformed into a way of seeing the world, of embracing within one's consciousness paradox and chaos» (Furst 1984: 27).

sión romántica (particularmente germánico). Por esa razón, aunque el concepto de «ironía romántica» sea esclarecedor, recurriré (a los efectos de la dimensión expresiva que pretendo articular) al término más general de «ironía moderna», o mejor, «ironía barroca», como forma de evitar esa asociación con el romanticismo concebida más a nivel de sensibilidades poéticas que de afinidades epistemológicas<sup>17</sup>.

La acepción clásica de la ironía remite a una forma de *inversión* mientras la ironía moderna plantea una «indefinida indecibilidad». En *Fictions of Romantic Irony*, Lilian Furst desarrolla esta distinción:

Como un medio de expresión literaria, el potencial de [la ironía moderna] excede largamente la inversión elemental de significado sobre

---

<sup>17</sup> En contraste con la ironía retórica basada en la *inversión*, esta ironía moderna, fundada en la *superposición*, enfrenta la apariencia y la realidad en una perplejidad mutua que la afilia con esa ironía que, a partir, de los escritos de Schlegel, se ha dado en llamar, con desacierto, ironía romántica. De hecho, el término ironía romántica no fue comúnmente utilizado por Schlegel o, para el caso, por ninguno de los teóricos contemporáneos a él (Tieck, August W. Schlegel, Solger o Adam Muller). Para una detallada historia de la evolución del concepto de ironía romántica se puede consultar el trabajo de Furst, *Fictions of Romantic Irony* (1984), y en particular las primeras 30 páginas. Allí Lilian Furst misma se apura en reconocer las limitaciones de la lectura que los románticos hicieron de *El Quijote*: «lo sacaron de contexto, pasaron por alto el propósito satírico y las técnicas burlescas de la novela, idealizaron al héroe y cargaron a la obra con un simbolismo que reflejaba su propia ideología, estética y sensibilidad» (1984: 20; mi traducción). Las diferencias entre todas las obras que pueden ser consideradas como operando en el ámbito de la *ironía romántica*, de Dante a Shakespeare, de Cervantes a Goethe, de Stern a Diderot, de Kafka a Borges o Beckett, deberían ser abordadas como objetivo de un trabajo crítico no sólo destinado a ahondar en los alcances del concepto de «ironía romántica», sino además comprometido a detallar una historia de la imaginación epistemológica. En todo caso, tal proyecto supera el marco del tema de este trabajo. En el capítulo primero, «Metáfora: La orquesta trágica», que orbita en torno a la agudeza barroca y la metáfora modernista y de vanguardia, abordaré, sin embargo, el contraste entre la ironía barroca y la romántica en el contexto del espíritu que preside todo proyecto modernista.

la que se basan la mayoría de las definiciones. [...] En lugar de una inversión directa, [la forma más sutil] de la ironía prefiere *la refracción oblicua* [...] En este sentido, la ironía representa un tremendo enriquecimiento para la expresión literaria, *una sutil energía interna* que da acceso a nuevas dimensiones al extender el rango de las referencialidades de un texto. (1984: 12; traducción y énfasis son míos)

La ironía moderna transforma así un tropo retórico en una estética, una filosofía: expresa opuestos sin neutralizarlos, contiene e inspira un sentido del antagonismo indisoluble entre lo absoluto y lo relativo, entre la universalidad y lo indeterminado. La ironía moderna encontró su expresión en esa paradójica actitud de construcción y destrucción simultánea que, si bien no implica el fin del Mito, lo mantiene en perpetua vacilación al borde del agotamiento: «Todo este mundo que nos rodea está en un tris, tanto si se trata de un yelmo como de la noción del bien y el mal» (Castro 1972: 83).

Por supuesto ambos tipos de ironía (la clásica y la moderna) se encuentran en *El Quijote*; no obstante, muchos se han concentrado en la ironía cervantina en términos de ironía retórica; en su carácter contradictorio, de inversión: el sueño visto como realidad, la locura como cordura, lo sublime como lo soez, lo heroico como necesidad, el honor como una forma de perversión. Sin embargo, en la medida en que se intente resaltar la dimensión epistemológica de las expresiones artísticas, habría que privilegiar el alcance de los mecanismos de la «ironía barroca» como desafío al mito racionalista de la legibilidad del universo.

Ortega y Gasset contrapone el estilo de Velázquez al de Rafael. El naturalismo de Velázquez<sup>18</sup>, escribe Ortega, se limita a reproducir la entidad visual de la realidad, prescindiendo de toda alusión táctil; el

---

<sup>18</sup> Ortega define con el siguiente giro filosófico la vocación de pincelada rápida de Velázquez: «es todo lo contrario de un romántico, de un afectivo, de un tierno, de un místico. No le importa nada de nada. Por eso *toma* el objeto,



idealismo de Rafael, en cambio, corrige la realidad para proyectar en ella una perfección que no le pertenece. De aquí el carácter *inacabado* con que se ha descrito la pintura de Velázquez que es, según Ortega, su aporte radical: «Había hecho [Velázquez] el descubrimiento más impopular: que la realidad se diferencia del mito en que no está nunca acabada» (1965: 479). Esta distinción entre lo *inacabado* y el *mito* profundiza la dinámica entre la *distorsión* y la *nitidez*. Lo inacabado recrea la precariedad e inestabilidad del conocimiento del mundo; el mito, la ilusión de un absoluto tan definido en sus contornos como inaccesible en su trascendentalidad. La irresolución que produce la *ironía barroca* apunta hacia ese desocultamiento del mito como ilusión de trascendencia.

#### ESTÉTICA DE LA INESTABILIDAD

Si acaso se puede atisbar en Velázquez o en Cervantes el «momento» en que, como manifestación del escepticismo que subyace al quiebre epistémico de la modernidad, se desarrolla esta ironía de lo inestable, J. L. Borges marca un momento en que esa dialéctica del sentido y el sinsentido otorga expresividad al renovado y festivo nihilismo que más tarde definirá un aspecto central de la sensibilidad postmoderna. Ese momento no se encuentra en la prosa iridiscente de Martí o en el simbolismo de Ruben Darío, sino en la distorsión categorial (espacial, temporal, lógica) que asoma en las primeras décadas del siglo xx y de manera particular en la obra de Borges. Y si fuera excesivo identificar ese momento con la obra de Borges, no lo es, sin embargo, ver su obra como una representación destacada de ese momento, particularmente en Latinoamérica,

---

no va a él, no lo prende ni toca, sino que lo deja estar ahí –lejos– en ese terrible “fuera” que es la existencia fuera de nosotros» (1965: 478).

donde su invención logra sintetizar la transición del neomanierismo modernista (rubenista) al neobarroco postmoderno<sup>19</sup>.

No faltará quien reproche toda sugerencia de afinidad entre la escritura de Borges y la estética barroca<sup>20</sup>. Sin embargo, la defini-

---

<sup>19</sup> En el prólogo a la edición de 1954 de su *Historia universal de la infamia*, Borges escribe: «Yo diría que barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura [...] Es barroca la fase final de todo arte, cuando este exhibe y dilapida sus medios» (1974: 291). Ese comentario, que contrabandea una visión más próxima a la actitud neoclásica del siglo XVIII y XIX, teñida del enfoque evolucionista de Henry Focillon (*Les vie des formes*, 1934), dice más sobre la evolución de la noción de «barroco» que sobre el descrédito en que Borges podría tener a ciertos autores del Siglo de Oro, cuyo impacto es fundamental en su producción desde el principio, más allá de su incapacidad para prever el alcance de esas influencias en términos del barroco. Para rastrear la evolución de Borges en torno al culteranismo y al rubenismo se pueden comparar las siguientes instancias de su crítica. En *Inquisiciones*, Borges escribió: «el gongorismo fue una intentona de gramáticos a quienes urgió el plan de trastornar la frase castellana en desorden latino, sin querer comprender que el tal desorden es aparental en latín y sería efectivo entre nosotros por la carencia de declinaciones» (1925: 45). En la edición de 1955 de *Evaristo Carriego*, al pie de una crítica a Darío, Borges escribe una nota apologética que nos permite espiar el vuelco crítico: «Conservo estas impertinencias para castigarme por haberlas escrito. En aquel tiempo creía que los poemas de Lugones eran superiores a los de Darío. Es verdad que también creía que los de Quevedo eran superiores a los de Góngora» (en Rodríguez Monegal, «Borges lector del barroco español», 1978: 467).

<sup>20</sup> Néstor Perlongher examina, en *Prosa plebeya*, la relación entre el barroco áureo y su transposición al neobarroco americano, pero a partir de una concepción que descansa más sobre la gestualidad artificiosa del manierismo que sobre la turbulencia sistémica del barroco; y lo hace a través de una lectura tendenciosa de Lezama Lima, Severo Sarduy y Michel Foucault que le permite enfocar el barroco desde su propio neo-manierismo rioplatense. Remitiendo más al efectismo colorista de Jacopo da Pontormo que al dramatismo claroscuro de Caravaggio, Perlongher entiende el barroco como «Poética del éxtasis: éxtasis en la fiesta jubilosa de la lengua en su fosforescencia incandescente» (1997: 94). Y desde esta perspectiva, concibe como neobarroca la promiscuidad metonímica, rizomática de Lamborghini, en tanto que el universo narrativo de Borges es visto como un

ción general de barroco aquí sostenida en términos de inestabilidad promovida por el mecanismo de la ironía moderna, permite abarcar tanto las poéticas de la exuberancia (Góngora, Lezama Lima) como las de la concentración (Quevedo, Borges). En este sentido, la obra de Borges, tempranamente inspirada en Quevedo, se presenta como expresión emblemática de lo neobarroco. Como bien señala Rodríguez Monegal en su artículo «Borges, lector del barroco español», lo que desde un principio atrae a Borges de Quevedo, y así lo registra en *Inquisiciones*, es el interés por el acto mismo de pensar como acto de lenguaje:

El «ritmo del pensar» es lo que, según Borges, interesaba a Quevedo, y de aquí que hable del «quevedismo» como «psicológico». [...] Para Borges, la psiquis abarcaba mucho más [que cambiantes estados emocionales, caprichos de la sensibilidad y la fantasía, aventuras de la memoria o la voluntad] y no excluía, sino que instalaba en su mismo centro los mecanismos más sutiles de la percepción, la comprensión, la intelección, etcétera. (1978: 465)

Esa trayectoria que va de las «figuras de lenguaje» a las «figuras de pensamiento» (un contraste que a su vez recuerda la distinción entre ironía retórica e ironía barroca) es esbozada proféticamente en el artículo «Después de las Imágenes» (*Inquisiciones*), donde Borges traza, ya en 1925, una hoja de ruta para su propia evolución narrativa cifrada en el salto de la metáfora ultraísta a la creación de realidades alternativas. Según Borges, la metáfora «fue el conjuro mediante el cual desordenamos el universo rígido» (1925: 27), pero esa «travesura» (o en el mejor de los casos «hechicería») debe ser trascendida

---

impulso contrario, producto de «esos salones de letras rioplatenses, desconfiados por principio de toda tropicalidad e inclinados a dopar con ilusión de profundidad la melancolía de las grandes distancias del desarraigo» (1997: 97).

por la aventura heroica que supone «añadir provincias al Ser, alucinar ciudades y espacios de la conjunta realidad» (1925: 28):

Ya no basta decir, a fuer de todos los poetas, que los espejos se asemejan a un agua. Tampoco basta dar por absoluta esa hipótesis y suponer, como cualquier Huidobro, que de los espejos sopla frescura o que los pájaros sedientos los beben y queda hueco el marco. [...] hay que mostrar un individuo que se introduce en el cristal y que persiste en su ilusorio país [...] y que siente el bochorno de no ser más que un simulacro que obliteran las noches y que las vislumbres permiten. (1925: 29)<sup>21</sup>

Esa *voluntad de otra ley* define en la obra de Borges el interés metafísico por la creación demiúrgica de universos alternativos, ya estén regidos por la realidad pluridimensional de «El jardín de senderos que se bifurcan», por el caos dilatado y periódico de *La biblioteca de Babel* o por la intriga de eterna regresión onírica de *Las ruinas circulares*. Bárbara Mujica también ha visto en el lábil universo borgeano la conexión con el Siglo de Oro, aunque establezca esa conexión con el Borges de *Ficciones* y no con el temprano Borges ultraísta, para quien los experimentos retóricos ya estaban cargados de impulso metafísico:

La subjetividad de Borges, su cuestionamiento de la realidad externa, su refutación del tiempo y su evolución, como la llama Ronald Christ, «de la metáfora lírica hacia el concepto metafísico», de «figuras de

---

<sup>21</sup> Un año después, en *El tamaño de mi esperanza*, Borges reconoce que la propia metáfora ultraísta no fue simplemente un desorden sino ella misma «la voluntad de otra ley» (1993: 70). De todos modos, así fuera posterior o se encontrara prematuramente en la experimentación vanguardista, esa *voluntad de otra ley* define la distorsión en la obra de Borges. Aquí la cita completa: «El ultraísmo, que lo fió todo a las metáforas y rechazó las comparaciones visuales y el desaparecible rimar que aún dan horror a la vigente lugonería, no fue un desorden, fue la voluntad de otra ley» (1993: 70).

lenguaje» a «figuras del pensamiento», encuentra paralelos remarcables en el Siglo de Oro. Estas similitudes no son gratuitas. Los escritores del Siglo de Oro proveyeron a Borges de modelos de expresión literaria que reflejaban la visión escéptica que caracterizó el tiempo de ellos así como el suyo propio. (1997: 194; mi traducción)<sup>22</sup>

Es esta veta metafísica la que ha unido a Borges y al polímata de la vanguardia Xul Solar: ambos ensayan utopías, conscientes de que dedicarse a la construcción minuciosa de un mundo sin existencia, desde los peces a la poesía, exhibe soslayadamente la precariedad de toda realidad. De la misma forma en que la anamorfosis revela el ilusionismo de la perspectiva lineal, los mundos alternativos, al desplazar las convenciones más elementales (a veces un desplazamiento mínimo como el cambio del sistema decimal al duodecimal que practica Xul Solar) revelan la relatividad intrínseca de todo sistema, sobre todo, los propios.

En el prólogo a una exposición de Xul Solar, Borges escribió: «Xul abrazó el destino de proponer un sistema de reformas universales. Quiso recrear las religiones, la astrología, la ética, la sociedad, la numeración, la escritura, los mecanismos del lenguaje, el vocabulario, las artes, los instrumentos y los juegos» (en Anaya 2002: 197). Inspirado sin duda en estos desproporcionados proyectos de Xul Solar, Borges concibió «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», donde una secta secreta asume la colosal misión de inventar un país<sup>23</sup>. Signi-

---

<sup>22</sup> Debería hacerse aquí una salvedad. Según Ronald Christ, la aparente crítica que Borges lanza a la metáfora en «Otra vez la metáfora» (*El idioma de los Argentinos*), «muestra a Borges en el acto mismo de transformar una metáfora retórica, elemento básico del período ultraísta, en una proposición metafísica, el elemento básico de su arte de madurez» (1969: 14). Y aunque reconozca Christ que ambas preocupaciones se intercalan desde temprano en su carrera, no alcanza a ver la dimensión metafísica de la metáfora ultraísta, como se verá en el capítulo siguiente.

<sup>23</sup> En lo que podría leerse como una suerte de parodia *avant la lettre* al impulso grandilocuente del Boom que recupera las grandes narrativas americanas

ficativamente, el punto de partida del cuento es «la conjunción de un espejo y de una enciclopedia» (1997: 13): desde el principio se superponen los emblemas de la ilusión y la Ilustración. «Desde el fondo remoto del corredor, el espejo nos acechaba» (1997: 14). Ese espejo, que nos refleja inversos y distantes de nuestros propios cuerpos, es el pretexto, como en Lewis Carroll, para ensayar otras combinaciones de existencia; en este caso, la región de Uqbar registrada elusivamente en una enciclopedia. Pero en una de esas puestas en abismo que llevan la marca del humor borgeano, en tanto desafían la frontera que divide la ficción de la realidad, somos nosotros mismos, como improvisados personajes, quienes debemos recorrer junto al autor, transformado en narrador y luego en lector, una oblicua topografía bibliográfica, un circuito de continuos corrimientos para alcanzar, finalmente, la descripción de esa realidad desplazada. El texto que describe la fantástica región de Uqbar no se encuentra en la *Encyclopaedia Britannica* de 1902 sino en «una reimpresión literal, pero también morosa» (1997: 13) falazmente llamada *The Anglo-American Cyclopaedia*, de 1917; aunque tampoco en todas las copias de esta obra: ni en las últimas páginas del volumen XLVI ni en las primeras del volumen XLVII. Es el volumen XXVI, de otro ejemplar de la obra, que debía contar con 917 páginas, el que ofrece, desbordando los límites alfabéticos que promete el lomo y entre las páginas añadidas 918-921, una breve reseña de Uqbar. En un nuevo juego de regresiva autoreflexividad, aprendemos aquí que la literatura de Uqbar no se refiere jamás a la realidad, sino a las dos regiones imaginarias de Mlejnas y Tlön. Al encontrarse, más tarde, con un tomo de la *First Encyclopaedia of Tlön* (primera irrupción textual de la realidad fantaseada en la realidad objetiva), Borges (el

---

y europeas, el narrador comenta la posición de uno de los afiliados americanos a la empresa de Tlön, Ezra Buckley, según quien «en América es absurdo inventar un país y [...] propone la invención de un planeta» (1997: 35).

autor, el narrador, el lector)<sup>24</sup> se introduce en ese cristal y descubre ya no simplemente un ilusorio país sino:

Un vasto fragmento metódico de la historia total de un planeta desconocido, con sus arquitecturas y sus barajas, con el pavor de sus mitologías y el rumor de sus lenguas, con sus emperadores y sus mares, con sus minerales y sus pájaros y sus peces, con su álgebra y su fuego, con su controversia teológica y metafísica. (1997: 20)

A través de la geometría (cervantina) de Tlön, que «desconoce las paralelas y declara que el hombre que se desplaza modifica las formas que lo circundan» (1997: 30), revela Borges, anamórficamente, la clave del recorrido propuesto por «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius». A medida que nos desplazamos en esta lectura hacia otra posible actualización de la existencia es la realidad la que se va modificando, enfrentándonos ante la arbitrariedad y fragilidad de nuestros propios significados y de nuestra propia, infundada interpretación del universo.

El inesperado revés fantástico operado en este cuento ocurre, sin embargo, ante la posibilidad de que Tlön (una realidad urdida por una secta de excéntricos y solipsistas con delirios de divinidad) sustituya al mundo de los personajes (casualmente autores de mundos fantásticos: Borges, Bioy Casares, Xul Solar). La perspectiva de someterse a una realidad ordenada *a priori* con meticulosidad enciclopédica es infinitamente tentadora; según Borges (el narrador), el caos que constituye la realidad obedece a «leyes divinas –traduzco: a leyes inhumanas– que no acabamos nunca de percibir» (1997: 39),

---

<sup>24</sup> Aunque el nombre de Borges se omite en este cuento, lo reconocemos no sólo por los ubicuos personajes que lo rodean sino, sobre todo, por la estudiada referencia a sí mismo a través de otra, paralela, travesía bibliográfica. En la Postdata de 1947 a la historia de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» Borges se reconoce como el autor, aludido allí como Borges, que publicó esa misma historia en la *Antología de la literatura fantástica* (1940), editada justamente con Bioy Casares.

en tanto que Tlön conforma un oasis de legibilidad: es «un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres» (1997: 39).

Paulatinamente, Tlön invade la realidad: el idioma de Tlön se enseña en las escuelas, su historia ya reemplaza en la memoria a otro pasado ficticio. «Han sido reformadas la numismática, la farmacología y la arqueología. Entiendo que la biología y las matemáticas aguardan también su avatar» (1997: 40). El reemplazo de este mundo ilegible por un mundo legible comienza a cristalizarse. Cuando todo el mundo sea Tlön continuaremos viviendo en un laberinto pero se tratará finalmente de un laberinto descifrable, que obedecerá a «un rigor de ajedrecistas, no de ángeles» (1997: 39).

Si el cuento terminara aquí no tendría más interés que el de la simple tensión entre la legibilidad y la ilegibilidad con la cándida resolución hacia el polo de la esperanza «racional». Pero en tal caso no sería un cuento escrito por Borges. El final de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» resignifica, desconstruye y transforma el relato en una nueva *distorsión* borgeana:

Si nuestras previsiones no erran, de aquí a cien años alguien descubrirá los cien tomos de la Segunda Enciclopedia de Tlön.

Entonces desaparecerán del planeta el inglés y el francés y el mero español. El mundo será Tlön. Yo no hago caso, yo sigo revisando en los quietos días del hotel de Adrogué una indecisa traducción quevediana (que no pienso dar a la imprenta) del *Urn Burial* de Browne. (1997: 40)

Este final, abrupto y ostensiblemente desprendido de la estructura general del cuento, nos confunde al punto de parecer un remate precoz, vacilante. Sin embargo, se articula allí la profunda distorsión que define la fantasía epistemológica en Borges, basada en la simultaneidad irónica de la totalidad y el derrumbe, de la transparencia y la degradación. Como en tantos otros cuentos, Borges desconstruye el logro fugazmente alcanzado de la legibilidad, recurriendo esta vez al *topos*



particularmente barroco del *memento mori*. Una vez atisbada la intrusión de Tlön en el mundo real, vislumbrada la utopía de un mundo ordenado (incluso alfabéticamente) en todas las esferas de su realidad, el narrador, impávido, sólo se ocupa de revisar la traducción de un tratado funerario: el *Urn Burial* de Sir Thomas Browne. Ya en *Inquisiciones*, Borges había publicado esa original traducción quevediana. Valga citar un fragmento para revelar también el *pathos* que evoca esa meditación a la vez melancólica y punzante sobre la mortalidad:

En los cielos buscamos incorrupción y son iguales a la tierra. Nada conozco rigurosamente inmortal, salvo la propia inmortalidad: aquello que no supo de comienzo, puede ignorar un fin; todo otro ser es adjetivo y el aniquilamiento lo alcanza... Pero el hombre es bestia muy noble, espléndida en cenizas y autorizada en la tumba, solemnizando natividades y decesos con igual brillo y aparejando ceremonias bizarras para la infamia de su carne. (*Urn Burial* -1658) (1997: 36)

En el capítulo «Emblemas de melancolía. Nihilismo y desconstrucción de la idea de mundo» del ya mencionado *Barroco*, Fernando de la Flor explora el motivo de la calavera no sólo como metonimia de muerte sino también como símbolo emergente del nihilismo y la melancolía que caracteriza el pensamiento del Siglo de Oro español en el contexto más general de una época de «expansión cognitiva»<sup>25</sup>. Respetando esa dialéctica de la construcción y la ruina, la calavera hace ostensible la noción de la contingencia y la caducidad y deshace «cualquier trabajo del sentido que el texto o el mundo hayan podido sugerir antes a sus lectores (2002: 54):

---

<sup>25</sup> Fernando de la Flor explora particularmente el alcance y la significación históricos de la divisa de Juan de Borja, «recuerda que eres hombre», ilustrada en sus *Empresas Morales* de 1580 por una calavera. Compartiendo una visión similar a la que intento articular en este trabajo, de la Flor concibe los textos como fantasías epistemológicas. Desde ese punto de vista define las *Empresas Morales* como «aparatos semiológicos para la conquista simbólica de la realidad» (2002: 53).

En esa drástica supresión del conjunto natural al que la calavera pertenece, debe verse el sentido de una propuesta igualmente radical: *la evidencia de que ninguna mathesis universalis puede ya reordenar y reunir los disjecta membra de la realidad* [...] de todas las representaciones que el concepto de la muerte ha puesto en circulación, la calavera supone la más eficaz y última. Y ello debe relacionarse con el sentimiento de una época obsesionada por el temor del acabamiento y, dicho en términos benjaminianos, por el «pensamiento de la caducidad», que lleva a ver en todo fragmento propuesto la alegoría de la ruina histórica y de la catástrofe total del proyecto de lo humano. (2002: 57-59; el énfasis es mío)

«Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» parece constituir así una traducción postmoderna del *topos* de *Vanitas* tal como se muestra, acabadamente, en *Los Embajadores* de Holbein (1533). Los enviados franceses de Enrique VIII custodian, altivos, los instrumentos que simbolizan las esferas del conocimiento (astronomía, aritmética, geometría y música), mientras irrumpe a sus pies, desde una perspectiva anamórfica, una calavera que amenaza, como infalible símbolo de muerte, los alcances de todo saber temporal y espiritual. En *Curious Perspective*, E. Gilman subraya esa fluctuación entre perspectivas, como amenaza a la autoridad del observador a la vez que como conciencia de los alcances y limitaciones de su propia percepción: «En la medida en que Holbein celebra y niega a los dos embajadores, la misma ambigüedad se extiende hacia la pintura misma, que afirma tanto el poder de la perspectiva para crear la ilusión de realidad como el vacío, el *vanitas* de esa ilusión» (1978: 104; mi traducción).

En «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» la referencia al *Urn Burial*, como epílogo a esa fantástica enciclopédica de Tlön, funciona como la proyección anamórfica de la calavera al pie de los orgullosos *Renaissance men* de Holbein. Sin embargo, el *Vanitas* de Holbein irrumpe en la ilusión de legibilidad que subyace al optimismo de la ciencia y el mundo renacentista, profundamente anclada en la fe religiosa; mientras en Borges el *Vanitas* perturba la ilusión de una legibilidad



Hans Holbein el joven, *Los embajadores* (1533).

provisoria, profana, que no sólo ha remplazado la ilegibilidad divina sino que se exhibe como el mero artificio de una sociedad secreta cuyo más ambicioso afiliado (Ezra Buckley) pretende «demostrar al Dios no existente que los hombres mortales son capaces de concebir un mundo» (1997: 35). Esta inversión revela una discontinuidad significativa: en el barroco la superposición entre la trascendencia y la corrupción conlleva una profunda tensión dramática; en el neobarroco la tensión, llevada al límite, termina por extinguirse («Yo no

hago caso»), la *mathesis universalis* y los *disjecta membra* se confunden en un juego de reflejos y transparencias irresolubles aquí ilustrados por el acto de la traducción. No es casual que, hacia el final del cuento, Borges se dedique simplemente a traducir. Si existe algún concepto que sintetice este juego de inestabilidades que evocan las «fantasías epistemológicas» de Borges es, justamente, el de la traducción. Sólo podemos aspirar a la traducción, al desplazamiento continuo. Esta idea coincide con la categoría postestructuralista de la *proliferación* (desplazamiento, traslado, tropo) propuesta en la codificación del barroco que hace Sarduy en «El barroco y el neobarroco»:

La proliferación, recorrido previsto, órbita de similitudes abreviadas, exige, para hacer adivinable lo que oblitera, para rozar con su perífrasis el significado excluido, expulsado, y dibujar la ausencia que señala, esa traslación, ese recorrido alrededor de lo que falta y cuya falta lo constituye. (1972: 172)

De todos los ecos y contraecos aquí analizados entre los horizontes históricos del siglo XVI/XVII y el XX, esta dinámica de la *proliferación* apunta a un vínculo fundamental también sugerido en este cuento de Borges: el de las grandilocuentes construcciones mitopoéticas relacionadas a las «escrituras exóticas». No es de ningún modo inocente la declaración, deslizada en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», en cuanto a que «la espléndida historia» de Tlön comenzó «A principios del siglo XVII» y que «en el vago programa inicial figuraban los “estudios herméticos”, la filantropía y la cábala» (1997: 34). Los juegos lingüísticos, con su referencia a la lengua primordial de Tlön, y «los cien tomos de la Segunda Enciclopedia de Tlön», aparecen vinculados a la tradición alegórica, jeroglífica, a que pertenecen la Emblemática y las Enciclopedias Simbólicas que, en el barroco (y especialmente en el barroco hispánico) se contraponen al proyecto de la ciencia experimental<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Sigo, en el análisis de estas dos epistemes enfrentadas que atraviesan el saber barroco, el desarrollo de Fernando de la Flor. En contraposición a la episteme

Borges enhebra en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» los proyectos de creación de lenguas universales, relacionando así la episteme analógica del barroco con la *proliferación* postmoderna. Pues la lengua primigenia de Tlön recuerda las re combinaciones sintácticas típicas de las invenciones lingüísticas que superpoblaron, coincidentemente, la edad barroca y la era de las vanguardias<sup>27</sup>. En un desplazamiento que transcurre, con toda naturalidad, del idioma de Tlön al español, del español al neocriollo y del neocriollo al inglés, Borges explica esa *Ursprache* que ha sustituido «los sustantivos por verbos impersonales adverbiados o ha desplazado al verbo como célula primordial por el adjetivo monosilábico» (1997: 23):

Por ejemplo: no hay [en la *Ursprache* de Tlön] palabra que corresponda a la palabra luna, pero hay un verbo que sería en español *lunecer* o *lunar*. *Surgió la luna sobre el río* se dice *hlör u fang axaxaxas mlö* o sea en su orden: hacia arriba (upward) detrás duradero-fluir luneció. (Xul Solar traduce con brevedad: upa tras perfluye lunó. Upward, behind the onstreaming, it mooned.) (1997: 23)<sup>28</sup>

---

de la ciencia moderna, que rechaza la metáfora y reivindica la inducción como método para alcanzar la *mathesis universalis*, la tradición hispánica privilegió una episteme poética, todavía conectada con el aristotelismo, basada en la analogía como método para descifrar ese jeroglífico que constituye el mundo.

<sup>27</sup> Con sospechosa precisión, Alfredo Rubione refiere la siguiente estadística: «de las casi cuatrocientas lenguas artificiales que se inventaron en cuatro siglos, ciento cuarenta y cinco se idearon entre 1880 y 1914, es decir, el cuarenta por ciento se creó en solamente treinta y cinco años» (1987: 38). El ideal de una lengua prebabilística como el Esperanto inspiró también la superproducción de lenguajes y escrituras universales surgidos en el siglo xvii. Además de los proyectos de A. Kircher y John Wilkins, Madeleine David (1965: 40) cita los de Francis Lodowick (1657), Cave Beck (1657), Henry Edmunson (1658), y el de George Dalgarno (1661) —este último, casualmente, afiliado a la secta que concibió Tlön.

<sup>28</sup> Las conexiones entre el lenguaje de Tlön y el *neocriollo* son palmarias, especialmente la base monosilábica y la recurrencia de sufijos y prefijos en ambos sistemas, que a su vez es rasgo característico de todos los lenguajes utópicos (sobre la estructura de los lenguajes utópicos véase Rubione 1987). Ideado por Xul para

Entendido «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» como una referencia soslayada y como una encarnación de esa naturaleza paradójica (lenguaje universal/proliferación) de toda construcción mitopoética, la referencia a Xul Solar adquiere todavía mayor dimensión. Tanto el neocriollo como la panlengua, idiomas inventados por Xul Solar, se basaban en criterios de contracción, amplificación y recombinación de palabras que, aunque se presentaban rigurosamente, obedecían a reglas personales y arbitrarias más adecuadas a la polisemia desenfrenada que a la comunicación eficaz. En estos super-proyectos lingüísticos Xul Solar interpola la mecánica postergadora y proliferante de la traducción al interior mismo de la producción de significado. Este gesto lo conecta, por un lado, con la tradición analógica del barroco (en la medida en que el formato aparentemente racional oculta un proyecto que reivindica la episteme poética como forma de comunicación universal), y por otro prefigura la sensibilidad postmoderna, pues ya en el marco de ese heroísmo y de esa ambición modernista se atisba el germen de una insatisfacción y una autoinfidelidad que lo asocia con una lucidez postnuclear. Xul Solar transforma su devoción por el lenguaje en desmenuzamiento de sí mismo, desplazando el foco de atención de la expresión a la condición de posibilidad de toda comunicación.

En *Papeles de reciénvenido*, Macedonio Fernández llamó a Xul Solar «estrellador de cielos, y de idiomas» (1968: 54), recurriendo al doble sentido de estrellar: el de iluminar y el de destruir, pues el *neocriollo* se trataba de un idioma tan mundial como ininteligible. Xul Solar hace del fracaso parte integral de su arte, hace de la imposibilidad una grandilocuencia<sup>29</sup>. Así, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius»

---

facilitar la comunicación entre los seres humanos, el neocriollo funde el español, el portugués, el inglés y el alemán, y se amplifica mediante la utilización de prefijos, infijos y sufijos añadidos a palabras monosilábicas (más sobre el neocriollo y la panlengua en Lindstrom 1980).

<sup>29</sup> En 1951, en una entrevista en la Galería Guión, Xul Solar se presenta de la siguiente manera: «Soy el creador de un idioma universal, la 'panlengua', sobre

no es, como pretende López Anaya, «un homenaje paródico a las invenciones lingüísticas de Xul» (2002: 24); por el contrario, es una celebración de la original y pionera invención de Xul donde coexisten el mito y la ironía, revelando un impulso destinado a suscribir con idéntica y apasionada indiferencia la legibilidad y la ilegibilidad del universo.

#### EL SEXTO SENTIDO DE LA DISTORSIÓN

Varios gestos estilísticos que se asocian con el barroco histórico, como el retruécano (Quevedo, Gracián), el hipérbaton exacerbado (Góngora), el perspectivismo (Velázquez), la autoreflexividad potenciada (Cervantes), o el *contrapposto* (Bernini), han sido considerados como instancias fundamentales en el contexto de la realidad dramática, gesticulante y arbitraria del siglo xvii. En los capítulos que siguen me ocuparé de tres manifestaciones de la distorsión en sus respectivos avatares históricos: la metáfora, el hipérbaton y la anáfora. Aunque artificial y esquemática, esta categorización me ha permitido desarrollar tres instancias de la distorsión cargadas de obvias implicaciones epistemológicas: (1) la resiliencia de la realidad, (2) caos y pluralidad de órdenes, y (3) la búsqueda perpetuamente desplazada

---

bases numéricas y astrológicas, que contribuiría a que los pueblos se conociesen mejor. Soy creador de doce técnicas pictóricas, algunas de índole surrealista y otras que llevan al lienzo el mundo sensorio, emocional, que produce en el escucha una suite chopiniana, un preludio wagneriano o una estrofa cantada por Beniamino Gigli» (en Anaya 2002: 213). Es difícil no percibir en estas declaraciones ecos de los delirios megalomaniacos de los locos que encuentra Pablos en *El Buscón*: los arbitrios absurdos que propone el «loco repúblico» para ganar la Tierra Santa y Argel y el modo de ganar Ostende con sólo chupar todo el agua del Tajo con esponjas, o el «loco poeta» dedicado a escribir a las once mil vírgenes «adonde a cada una he compuesto cincuenta octavas» (1970: 59), o una comedia que resultaba tener «más jornadas que el camino de Jerusalén» (1970: 59) y que sin embargo sólo le llevó dos días escribirla.

entre la presencia y la ausencia. A su vez, estas tres instancias pueden ser entendidas, en el marco de una estética de la *proliferación*, como otras formas de traducción. La metáfora como desciframiento del jeroglífico del mundo; el hipérbaton como traducción al nivel de la sintaxis, de ritmos y cosmovisiones, de órdenes y desórdenes; y la anáfora, en el contexto de las liturgias ascéticas y sadomasoquistas, como repetición teatral y retórica, como representación destinada a la perpetuación del desplazamiento.

Como se ha podido entrever, el concepto de la *distorsión* apunta claramente a un problema epistemológico que incluye a todos los demás: apariencia y realidad, perspectivismo, escepticismo, los límites de la identidad, la confiabilidad de los sentidos, y la eficacia del lenguaje. En fin, el título de este libro, *Los sentidos de la distorsión*, no constituye, sin embargo, una referencia de espíritu neoclásico a los *sinsentidos* del barroco. Esta vaguedad, que aspira al retruécano, aprovecha la multiplicidad semántica del término «sentido» como:

a) capacidad perceptiva, b) significado, c) orientación.

Me remito a esas tres acepciones con el objetivo de abordar, en los capítulos que siguen, una serie de preguntas que enmarcan teóricamente esta exploración de la dialéctica entre el barroco y el neobarroco, a saber: ¿qué implica la sensibilidad que se abre hacia (y desde) la experiencia de lo distorsionado? ¿cuáles son los significados que subyacen a la distorsión como elección formal? y ¿hacia dónde conduce la distorsión?

En último término, «los sentidos de la distorsión» puede referir también a quienes, históricamente, han resistido (resentido) el impulso distorsionador; pero sobre todas las cosas, se intenta contrabandear aquí una licencia poética, una prosopopeya epistemológica. Tal como el concepto de la «perspectiva curiosa» puede sugerir la «curiosidad» con que nos acechan las monstruosidades anamórficas, «los *sentidos* de la distorsión» pueden sugerir también la atribución de una perceptividad a lo inestable. Así, la poesía que pretendo deslizar



consiste en concebir la *distorsión* misma como dotada de sentidos capaces de percibir frontalmente una imposibilidad cuyos límites sólo nos son dados atisbar desde los márgenes.