

**Ecos en la escritura.
Tecnología y experiencia en la novela latinoamericana de
vanguardia**

Par
Humberto Medina

Études hispaniques
Département de littératures et de langues du monde
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de Ph.D. en Littérature,
option Études hispaniques

Décembre 2020

Humberto Medina Meza 2020

Université de Montréal

Département de littératures et langues du monde
Faculté des arts et des sciences

Cette thèse intitulée

**Ecós en la escritura.
Tecnología y experiencia en la novela latinoamericana de vanguardia**

Présentée par

Humberto Medina

A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes

Javier Rubiera

Président-rapporteur

James Cisneros

Directeur de recherche

Ana Belén Martín Sevillano

Membre du jury

Wolfgang Bongers

Examineur externe

Analays Álvarez Hernández

Représentante du doyen

RÉSUMÉ

Ecos en la escritura (Échos dans l'écriture) vise à explorer la représentation de l'expérience dans le roman d'avant-garde latino-américain. D'après les idées de Walter Benjamin, nous définissons « l'expérience » comme une façon de donner du sens, tant à une série de perceptions et affections corporelles, qu'au récit historique d'une culture. Depuis la fin du 19^e et le début du 20^e siècle, l'expérience est radicalement transformée par l'émergence des nouveaux médias et des nouvelles technologies d'inscription, telles que la photographie, le cinéma, le phonographe, la machine à écrire et la radio. Ainsi, en dialogue avec la théorie des médias de Friedrich Kittler et Katherine Hayles et, dans un contexte latino-américain, avec les œuvres de Rubén Gallo et Flora Süssekind, nous analysons un groupe des romans d'avant-garde pour montrer les effets des technologies d'inscription sur les modalités de représentation.

Le corpus comprend les romans suivants : *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931), de Roberto Arlt; *Cubagua* (1931) de Enrique Bernardo Núñez; *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán; *Un año* (1935) y *Ayer* (1935) de Juan Emar; *Débora* (1927) de Pablo Palacio; *Museo de la novela de la Eterna* (1925/1967) de Macedonio Fernández. Nous lisons les nouvelles modalités de représentation comme une manière de contestation des modes de représentation du roman réaliste du 19^e siècle. Afin de montrer les différentes façons dont ces romans reflètent les changements dans l'expérience, nous avons organisé les chapitres pour démontrer l'éloignement du réalisme et l'incursion progressive des technologies d'inscription. La technologie des médias apparaît, tout d'abord, représentée sous forme de thème ou de manière subtile dans les descriptions de la perception des personnages. Ensuite, la technologie apparaît de manière plus explicite, affectant

les modalités de la représentation et la qualité même de l'écriture, en accentuant le virage métanarratif par lequel le roman d'avant-garde dissout la diégèse du roman réaliste. Enfin, la préoccupation d'avant-garde pour les médias est dirigée vers le substrat matériel du roman, le livre imprimé, dont la disparition ouvre la possibilité à d'autres formes d'inspiration. Ainsi, par l'étude de l'avant-garde latino-américaine, nous réfléchissons aux effets de la technologie dans la formation de l'expérience, et aussi sur les relations entre l'expérience et les formes de représentation.

Mots-clé: avant-garde, roman, technologie d'inscription, médias, expérience.

ABSTRACT

Ecos en la escritura (Echoes in Writing) explores how the Latin American avant-garde novels represent a type of modern experience. Drawing from the ideas of Walter Benjamin, we define “experience” as a way of making sense of a series of perceptions and bodily affections, on the one hand, and of a certain historical discourse and historicity, on the other. From the 19th century and first decades of the 20th, experience is radically transformed as a result of the emergence of new media and inscription technologies, such as the photography and the cinema, the phonograph, the typewriter, and the radio. In dialogue with the media theorists Friedrich Kittler and Katherine Hayles, and, in Latin American contexts, with the writings of Rubén Gallo and Flora Süssekind, we analyze a group of Latin American avant-garde novels to show the effects of inscription technology on the modalities of literary representation.

The corpus includes the following novels: *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931) by Roberto Arlt; *Cubagua* (1931) by Enrique Bernardo Núñez; *La casa de cartón* (1928) by Martín Adán; *Un año* (1935) and *Ayer* (1935) by Juan Emar; *Débora* (1927) by Pablo Palacio; *Museo de la novela de la Eterna* (1925/1967) by Macedonio Fernández. We read the new modalities of representation as a contestation of the modes of representations embodied in the 19th century realist novel, still prevalent in the early 20th century. In our presentation of these novels’ representation of the profound shift in experience, we have organized the chapters to demonstrate the move away from the realism and the progressive incursions of inscription technologies.

Media technologies first appear as a theme or in a more subtle descriptions of perceptions for the characters, and are later shown to affect the modalities of representation, the very quality of writing, and to inspire a meta-narrative turn that effectively dissolves the diegesis typical of the popular realist novel. Finally, the avant-garde concern for media turns to the novel’s material

substratum, the printed book, whose disappearance allows for others forms of inspirations to appear. Throughout this research on the Latin American avant-garde we think about the effects of technology on the constitution and formation of experience, and about the relations between experience and forms of representation.

Key words: Avat-garde, novel, inscription technology, media, experience.

RESUMEN

Ecós en la escritura tiene como objetivo explorar la representación de la experiencia en la novela de vanguardia latinoamericanas. A partir de las ideas de Walter Benjamin, definimos “experiencia” como una manera de dar sentido tanto a una serie de percepciones y afecciones corporales como al relato histórico de una cultura. Desde finales del siglo 19 y comienzos del 20, la experiencia se transforma radicalmente con el surgimiento de nuevos medios y tecnologías de inscripción, tales como fotografía y el cine, el fonógrafo, la máquina de escribir y la radio. Así, en diálogo con la teoría de los medios de Friedrich Kittler y Katherine Hayles, y, en un contexto latinoamericano, con los trabajos de Rubén Gallo y Flora Süssekind, analizamos un grupo de novelas vanguardistas para mostrar los efectos de las tecnologías de inscripción en las modalidades de representación.

El *corpus* se delimita a las siguientes novelas: *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931), de Roberto Arlt; *Cubagua* (1931) de Enrique Bernardo Núñez; *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán; *Un año* (1935) y *Ayer* (1935) de Juan Emar; *Débora* (1927) de Pablo Palacio; *Museo de la novela de la Eterna* (1925/1967) de Macedonio Fernández. Leemos las nuevas modalidades de representación como una forma de contestación a los modos de representación de la novela realista del siglo 19, aún en vigencia en el siglo 20. Para mostrar las diferentes maneras en que estas novelas reflejan los cambios en la experiencia, hemos organizado los capítulos en función de demostrar el alejamiento del realismo y la progresiva incursión de las tecnologías de inscripción.

La tecnología de medios aparece, en primer lugar, representada como tema o bien de manera sutil en descripciones de la percepción de los personajes. Luego, en segundo lugar, la tecnología aparece de manera más explícita, afectando las modalidades de representación y la cualidad misma de la escritura, acentuando el giro metanarrativo con el cual la novela de vanguardia disuelve la diégesis propia de la novela realista. Finalmente, la preocupación de la vanguardia por los medios se dirige al sustrato material de la novela, el libro impreso, cuya desaparición abre la posibilidad de otras formas de inspiración. Así, a través de un estudio sobre las vanguardias latinoamericanas podemos reflexionar sobre el efecto de la tecnología en la formación de la experiencia y también sobre la relación entre experiencia y formas de representación.

Palabras clave: vanguardia, novela, tecnología de inscripción, medios, experiencia.

ÍNDICE

Résumé	i
Abstract	iii
Resumen	v
Agradecimientos	ix
Introducción	1
Consideraciones sobre la vanguardia latinoamericana	9
Vanguardismo, experiencia moderna y tecnología	15
Escuchar los ecos de la tecnología. La novela como representación de la experiencia	27
1. La ciudad y los sentidos en <i>Los siete locos</i> y <i>Los lanzallamas</i>	40
1.1 Roberto Arlt y la técnica	42
1.2 La experiencia de la ciudad como inscripciones en el cuerpo	47
1.3 La producción <i>mediada</i> de lo sensible	59
1.4 Medios y percepción en el lenguaje de Arlt. Escribir con la luz	66
1.5 La muerte de Erdosain. Tiros de cámara y gestos metanarrativos de Arlt	72
2. Cubagua. Una isla como medio para la recuperación de la experiencia histórica	76
2.1 Recepción crítica e historicidad en <i>Cubagua</i> . La <i>historia</i> en la historia	78
2.2 El presente de Leiziaga o el adormecimiento del sentido de la historia	82
2.3 Formas de recuperación de la historia: mapas, objetos, oralidad	87
2.4 Las ruinas como inscripción del pasado	94
2.5 De la inscripción sobre Cubagua al estilo de Cubagua. Los cardones de la isla	102
2.6 El regreso de Leiziaga y la historicidad del evento en <i>Cubagua/Cubagua</i>	106
3. Cosmopolitismo e identidad en <i>La casa de cartón</i>	112
3.1 Acercamientos críticos a <i>La casa de cartón</i>	113
3.2 El <i>collage</i> narrativo de una cámara	118
3.3 Ahora es siempre. Registros del tiempo	124
3.4 París en el barrio. Localización y registro de los espacios	130

3.5 Identidad y técnica en los <i>poemas underwood</i>	141
3.6 Coda. La comprensión final del tiempo	149
4. Juan Emar y Pablo Palacio, una escritura en los límites	151
4.1 La tecnología en el cuerpo. La <i>inervación</i> en Juan Emar	158
4.2 Registros de tiempo y espacio. Un <i>cronotopo</i> vanguardista	171
4.3 Los otros lugares de las novelas vanguardistas	180
4.4 El papel de la novela en <i>Débora</i> de Pablo Palacio	189
5. La novela sin libro de Macedonio Fernández	203
5.1 El no libro. Producción y circulación de <i>Museo de la novela de la Eterna</i>	208
5.2 La Estancia. El escenario de un escenario y la disolución de la novela realista	215
5.3 No-existente materia. La representación de los medios en Museo de la novela de la Eterna	219
5.4 <i>Performance</i> y cuerpo	227
5.5 Formas de la experiencia: la impresión, la vida cotidiana y el presente	232
5.6 <i>Museo de la novela de la Eterna</i> como archivo	242
Conclusiones	247
Bibliografía	259

AGRADECIMIENTOS

En esta investigación resuenan muchos ecos en su escritura. Ecos que representan la ayuda y el soporte necesarios para la culminación del trabajo que aquí presento.

Mi primer agradecimiento es a James Cisneros, asesor y guía de esta investigación. Gracias a sus minuciosas lecturas y siempre acertados comentarios pude construir de manera sólida el camino analítico que presento en estas páginas. Fue, sin duda, un gran recorrido intelectual que siempre agradeceré.

Agradezco también a los profesores de la sección de Estudios Hispánicos por el apoyo y soporte a lo largo mis estudios de doctorado. La tesis es solo una parte de la experiencia. Los cursos, el aprendizaje, las conversaciones y las actividades realizadas en el marco del programa son también parte importante de estos cinco años.

A Ana Milena, mi querida esposa. Sin su ayuda constante yo no habría sido capaz de concluir este trabajo.

Finalmente, agradezco al *Conseil de recherches en sciences humaines* por el apoyo recibido a través de la *Bourse de doctorat*, así como agradezco también el apoyo económico recibido por la *Faculté des études supérieures et postdoctorales*, el *Département de littérature et de langues du monde* y la sección de Estudios hispánicos.

*A Camila, a mis padres y hermanos,
a ustedes mis palabras*

*Pero su amor permanece, y aumenta con el dolor del verse rechazada,
y el sufrimiento que la mantiene en vela hace adelgazar su pobre cuerpo,
la flacura arruga su piel, y toda la frescura de sus cuerpos se evapora en el aire.*

*Sólo le quedan la voz y los huesos; la voz permanece;
dicen que sus huesos se transformaron en piedra.
Desde entonces se esconde en la espesura, y no se la ve en ninguna montaña;
todos la oyen; el sonido es lo que pervive de ella.*

Ovidio, Las Metamorfosis

INTRODUCCIÓN

EL LIBRO TRANSLÚCIDO

En las *Metamorfosis* de Ovidio, la ninfa Eco recibe el castigo de solo poder repetir las últimas palabras que otros han pronunciado. Ella se convierte así en medio de transmisión del mensaje de otros. Esto parece ser suficiente castigo, sin embargo, un segundo elemento viene a sumarse a la pérdida de voz propia: el cuerpo de Eco va desapareciendo hasta que de ella queda solo una voz que repite palabras. Así, toda materialidad necesaria para producir el sonido se hace invisible. Entonces, cuando Narciso se habla a sí mismo frente al espejo de agua y Eco repite sus palabras, la instancia que actúa como *registro y reproducción* de la voz es imperceptible. El mito de Eco me permite hablar, precisamente, de las dificultades que en ciertas ocasiones tenemos para reconocer y percibir las instancias materiales que funcionan como productoras de los signos, mensajes, discursos e información que circula por los medios.

Tanto el mito como la idea misma del *eco* –la repetición de un sonido producto de su resonancia en una superficie– me permite plantear una exploración en otro tipo de mediaciones y de efectos de resonancia; me permite, sobre todo, plantear la pregunta sobre la importancia de las instancias materiales de los medios que participan en la producción de los discursos y, sobre todo, en su sentido. Este tipo de reflexión es pertinente ahora que la expansión de los medios digitales y de ambientes virtuales de comunicación generan la percepción de que el sustrato material de la comunicación es cada vez menos determinante para la producción de la *realidad*. Sin más,

Inteligencia Artificial y Realidad virtual son términos que se han transformado en metáforas para la desaparición de lo material¹.

Si bien podemos hablar hoy de nuevas tecnologías y nuevos medios, el proceso a través del cual el individuo se acerca a los medios y transforma su experiencia de la realidad no es un fenómeno que ocurra solo con la tecnología digital. De hecho, resulta esclarecedor mirar atrás y ver cómo la literatura ha representado estas nuevas experiencias con el surgimiento de otros medios para conectar y entender los mecanismos literarios de hoy en día. En una serie de estudios sobre literatura y tecnología titulado *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas* (2013), Jesús Montoya y Ángel Esteban establecen que la literatura “tematiza las conexiones de la tecnología y los medios de comunicación con las transformaciones del sujeto observador y al *sensorium* perceptivo de los noventa y el nuevo siglo” (10, *cursivas en el original*). La mirada de la literatura sobre la materialidad de los medios y la experiencia perceptiva de la realidad que ellos producen no es nueva. Podemos ir atrás y ver cómo las vanguardias ya habían puesto en cuestionamiento las tecnologías de medios que surgieron desde finales del s. XIX –el fonógrafo, la fotografía, la radio, el cine, la máquina de escribir– y la manera en que ellas contribuían a construir diferentes experiencias. Solo para citar un ejemplo de las vanguardias europeas, Sven Spieker en *The Big Archive* (2008) establece que el uso de la máquina de escribir para los surrealistas podía compararse al de la cámara para los constructivistas rusos: “it was less an instrument for the depiction of reality than a means to reveal the subliminal principles of its

¹ En *How we Became Posthuman* (1999) Katherine Hayles explora el discurso de la cibernética alrededor de la corporalidad, un discurso que apunta a valorar el aspecto inmaterial de la información por encima de las experiencias ancladas en la materialidad y el cuerpo: “Embodiment has been systematically downplayed or erased in the cybernetic construction of the posthuman in ways that have not occurred in other critiques of the liberal humanist subject” (4). El estudio de la literatura digital, como en el que se embarca Hayles, se propone resaltar la importancia del soporte material y la relación constante con estudios sobre el soporte material tradicional de la literatura, el libro y la imprenta.

temporal and spatial organization” (89). Es decir, para los artistas de vanguardia el uso de la tecnología no tenía la función de representar la realidad a la manera de una *mimesis* sino para mostrar la manera en que la tecnología producía una organización particular del tiempo y el espacio. Tomando en cuenta estos caminos abiertos tanto por los estudios sobre literatura y tecnología y los estudios sobre vanguardia considero importante abordar una investigación sobre el vanguardismo latinoamericano, en especial la novela, y la manera en que esta narrativa no solo tematiza las tecnologías de su época sino que utiliza esta nueva experiencia para producir nuevas maneras de narrar.

En concreto, el objetivo de esta investigación es explorar la manera en que un grupo de novelas latinoamericanas vanguardistas representan estas transformaciones de la experiencia subjetiva derivadas del contacto entre sujeto y tecnología de inscripción. Aunque lo definiremos en detalle más adelante a través del trabajo de Walter Benjamin, adelanto que por *experiencia* quiero entender el resultado de una relación entre el sujeto y el mundo en términos de percepción y sensación, en un aspecto primordial, pero también en términos de comprensión del entorno y el mundo exterior. La experiencia es el *sentido* que damos a *lo que sentimos* y también el sentido que damos al cúmulo de vivencias que se traducen en una historia, tanto personal como colectiva. Si la experiencia se construye para dar sentido a las percepciones y a los estímulos que provienen del exterior, entonces las formas o canales a través de los cuales los estímulos llegan al sujeto son parte esencial de ella (registros de una cámara, documentos de archivo, transmisiones de radio, entre otras posibilidades de transmisión y almacenamiento de información). Por ello mi perspectiva de análisis de las novelas de vanguardia conjuga tecnología de inscripción (mediaciones) y las formas de representación de la experiencia en estas novelas como camino para entender su vanguardismo. Asimismo, quiero explorar cómo esta sensibilidad relacionada con ese

tipo de tecnología se inserta en la narración de manera que el efecto de la experiencia no se circunscribe solo a la representación sino que se extiende a las formas de la escritura y de producción del texto. Mi hipótesis propone que, entre las diferentes causas que produce el vanguardismo en estas novelas, una de ellas es el intento de registrar las experiencias producidas por las tecnologías de inscripción de medios que surgieron y se expandieron a comienzos del s. XX. Así, la novela de vanguardia no solo estaría en posición de desestabilizar las formas convencionales de la narración sino también los medios de producción del texto, es decir, la noción del libro como objeto inseparable del género de la novela.

Es importante expandir un poco las implicaciones de la relación entre experiencia y tecnología de medios porque es esta relación la que vamos a rastrear en las novelas de vanguardia. Parto de las investigaciones de autores como Friedrich Kittler, Katherine Hayles y Lisa Gitelman, entre otros teóricos de los medios, para explorar la influencia de las diferentes tecnologías de inscripción sobre las formas de la experiencia. Según Hayles (2002), las tecnologías de inscripción son aquellas que en ciertos artefactos producen un cambio en una superficie material con la finalidad de registrar códigos, símbolos o imágenes que pueden ser leídos posteriormente. La cámara fotográfica es un aparato que registra de una manera particular la luz para así registrar una imagen que puede ser almacenada y transmitida por otros medios. En este sentido, Kittler (1999) establece que la importancia de los medios es que ellos pueden registrar estos fenómenos –la luz con relación a la cámara o las ondas de sonido con relación al fonógrafo– a través de un mecanismo de inscripción que prescinde de la representación simbólica de la palabra o de un sujeto que debe describir o interpretar el fenómeno. Por ejemplo, con la fotografía no es necesario describir con palabras para representar un amanecer porque la fotografía lo mostraría “directamente”. Por supuesto –y esto es lo que estos autores resaltan– la tecnología de inscripción no “simplemente”

muestra el amanecer sino que las formas en que lo registra y la materialidad que se pone en funcionamiento para producir el registro influyen en la manera en que éste es recibido y leído. En otras palabras, la cámara *produce* una visión particular del amanecer que el espectador luego *ve* en una foto. El hecho de que la cámara se oculte o parezca desaparecer, tal como desaparece el cuerpo de Eco, produce la sensación de que, al ver la foto, estamos viendo el amanecer cuando realmente estamos viendo el amanecer que la cámara ha *re*/producido. Este ejemplo puede ser expandido hacia otros registros más allá de la imagen, por ejemplo, con la voz y el sonido si hablamos del fonógrafo o la radio.

Así como los surrealistas y constructivistas usaban la tecnología para mostrar la forma en que ésta organizaba el tiempo y el espacio, como dice Spieker, en la novela vanguardista podemos rastrear también elementos que muestran diferentes experiencias asociadas a la tecnología de medios. Podemos especificar algunas problemáticas sobre la experiencia que nos permiten reflexionar sobre el efecto del escenario tecnológico del s. XX y, asimismo, podemos asociar estas problemáticas con los autores y obras que analizaremos.

Tomando en cuenta los efectos de la tecnología de inscripción sobre la percepción vamos a evaluar la representación de la mirada subjetiva en función de su localización en el espacio, su temporalidad y la manera en que construye el entorno. Me propongo presentar esta investigación como un recorrido por diferentes novelas de vanguardia cuyas propuestas suponen un diferente ataque al estilo de la novela realista vigente en la época. Así, cada novela será un estadio cada vez más radical en este ataque al realismo, el cual va desde la representación de un tipo de experiencia que subvierte las convenciones de representación del realismo –pero que aún así mantiene cierta lógica de estas convenciones– hasta la disolución de la diégesis realista y, finalmente, la disolución del soporte material de la novela, el libro. Quiero precisar que la idea de “recorrido” se refiere más

al ordenamiento que hago de las novelas, un ordenamiento que busca mostrar diferentes intensidades en las maneras en que el vanguardismo se distancia de una estética realista. Este ordenamiento no indica que la historia de la vanguardia haya ocurrido de manera progresiva o que una mayor intensificación en los gestos vanguardistas indique una suerte de teleología en la aparición y desarrollo del vanguardismo. El vanguardismo debe ser visto más como una red, un momento en el que diferentes estilos y gestos de ruptura con la forma literaria que era percibida como tradicional ocurren en un tiempo relativamente breve. El ordenamiento de las novelas y el camino que nuestro tiene una finalidad metodológica. Es un continuo en el que podemos ver, de manera sistemática, las diferentes intensidades en la que, casi en un mismo tiempo, la novela vanguardista diluye la diégesis realista. La historia que vamos a contar es la aparición, en la representación de la experiencia en las novelas de vanguardia, de las tecnologías de inscripción. Aparición -o *visibilización*- que se va colando en las modalidades de representación y en la escritura de tal manera que va disolviendo las formas del realismo hasta hacer desaparecer incluso su soporte material *convencional* (el libro) y hacer aparecer otras mediaciones no convencionales de la palabra, como veremos en Macedonio Fernández.

En primer lugar, vamos a pensar en la experiencia representada dentro del mundo que las novelas construyen en su diégesis. *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Roberto Arlt nos van a ofrecer un retrato de la experiencia de la ciudad como territorio moderno que le impone a su protagonista, Remo Erdosain, una visión cargada de estímulos construidos desde la tecnología moderna. A través de Arlt vamos a entender la ciudad en un sentido material, como una imposición del espacio que transforma las subjetividades. En segundo lugar, las coordenadas espaciales pueden expandirse también para incluir la región latinoamericana como un territorio que permite localizarse en conexión con otros centros urbanos, y en este sentido veremos cómo la vanguardia

tiene una mirada distintiva de la experiencia de lo cosmopolita y del contraste entre América Latina y Europa. *La casa de cartón* de Martín Adán es un texto que muestra cómo la experiencia mediada por la fotografía, por ejemplo, permite construir una serie de “superposiciones” entre el territorio latinoamericano y centros culturales europeos y norteamericanos para construir identidades mixtas o, como Adán metaforiza en la novela, “trasplantadas” de una tierra a otra; por otro lado, la máquina de escribir usada por uno de los personajes para escribir los *poemas underwood* –en referencia a la máquina de escribir Underwood– le permite a Adán explorar la importancia de la inscripción en el proceso de diferenciación de la subjetividad para afirmarse frente al otro.

Otro plano de la experiencia que permite una ubicación del sujeto y la construcción de su subjetividad es el de la historia. Para este análisis recurriremos a la novela de Enrique Bernardo Núñez, *Cubagua*. En esta novela vamos a leer los efectos de la inscripción histórica en objetos arqueológicos que le permiten al protagonista establecer su posición dentro de un relato histórico. Aquí, la materialidad de los objetos, mapas, anillos, entre otros, traen del pasado una serie de imágenes que se superponen al presente creando un *collage* entre ambos tiempos.

Las novelas mencionadas hasta aquí utilizan el lenguaje para representar diferentes experiencias de ubicación temporal y espacial que se inscriben tanto en el *sensorium* como en los discursos de la historia y de la identidad. Todas estas experiencias tienen un fuerte componente tecnológico en la manera en que son representadas, revelando así la importancia del medio que se *inscribe* en la formación de la subjetividad. Ahora bien, otras novelas nos ayudarán a ver la influencia de la tecnología en las modalidades de representación, esto es, en aquellos componentes de la escritura que determinan el género mismo de la novela. La experiencia del tiempo y el espacio es diferente en estos casos. En las novelas de Juan Emar, *Un año* y *Ayer*, veremos como su estructura produce una experiencia del tiempo que parte de la regularidad de un registro, de una

marca que funciona como la marca en un calendario. Así, el tiempo de la vida diaria y, sobre todo, la construcción del sentido, están subordinados al régimen de un mecanismo de inscripción. Esto puede provenir perfectamente de una experiencia en la que la “realidad” del tiempo puede manipularse en las inscripciones del fonógrafo o en una foto. Otro tipo de experiencia que analizaremos en Emar, y que quizás lleva a un extremo las experiencias sensoriales representadas en Arlt, es la del cuerpo atravesado de tecnología. Un cuerpo que, lo veremos, asume las funciones de un fonógrafo para mostrar aspectos de su propia identidad. Por su parte, Pablo Palacio en *Débora* nos muestra cómo la subjetividad se construye a partir de experiencias de registro e inscripción. Lo importante es que Palacio lleva esta reflexión al plano metanarrativo al convertir la novela en la inscripción que afecta, y finalmente borra, a su personaje principal. Este tipo de juegos metanarrativos del vanguardismo nos permite conectar con Macedonio Fernández y *Museo de la novela de la Eterna*, novela que pone en el lugar del sujeto –cuya experiencia está determinada por la inscripción– a la novela misma. Con este juego metanarrativo extremo, el libro que debería contener el *Museo de la novela de la Eterna* es un libro inexistente, de la misma manera que el protagonista de *Débora* se revela al final como un personaje inexistente. Así, Macedonio, al referirse directamente a la escritura de la novela, esto es, a su inscripción y a su materialidad, atenta contra la materialidad última de la novela: el libro. Esto es lo que doy en llamar la “paradoja de Macedonio”. Con esto Macedonio no hace sino abrir un discurso crítico sobre el género de la novela, transformando así su definición como género y llevando el texto a un territorio absolutamente inestable en el que incluso la seguridad del papel y la edición son puestos en duda.

En lo que sigue vamos a definir los conceptos teóricos que nos permitirán transitar el camino de la investigación que nos hemos trazado y que hemos esbozado muy brevemente. En primer lugar, vamos a establecer algunas delimitaciones en el campo de los estudios sobre vanguardia en

América Latina para justificar la escogencia de la *novela* vanguardista y veremos también cómo es importante abordar esta investigación tomando en cuenta las tecnologías de inscripción y la teoría de medios. En segundo lugar, vamos a explicar las nociones de experiencia y tecnología y la manera en que vemos que estas dos nociones se relacionan. Walter Benjamin será el autor que aportará el mayor peso teórico en este apartado. Finalmente, para entender que las coordenadas de tiempo y espacio son importantes tanto en la representación de la experiencia como en la construcción de un mundo novelístico vamos a recurrir al concepto de *cronotopo* de Mijaíl Bajtín porque este concepto será una base para ver cómo desde la vanguardia se puede hablar de un nuevo tipo de *cronotopo* que toma cuerpo en la novela misma, en formas de representación influenciadas por las tecnologías de inscripción.

CONSIDERACIONES SOBRE LA VANGUARDIA LATINOAMERICANA

En una primera revisión de la crítica a las vanguardias latinoamericanas podemos notar que los comentarios más extensos se refieren a la poesía más que a la narrativa. Incluso, en su estudio sobre el desarrollo de la novela en el s. XX, *La novela en América Latina* (1982), al referirse al vanguardismo Ángel Rama establece que es la poesía la que refleja en sus formas los cambios culturales de la época:

En 1922 la vanguardia entra oficialmente al continente con la Semana del Arte Moderno de Sao Paulo, que fue la réplica de los jóvenes a las fiestas del Centenario de la Independencia. Había allí músicos, pintores y sobre todo poetas, porque como siempre, la poesía permea con rapidez y certidumbre las modificaciones que se destacan dentro de una cultura estatuida y es en su producción donde deben buscarse los signos del cambio que todavía no se ha vuelto notorio para la mayoría de los ojos. (101).

Es como si la palabra poética tuviera una mayor libertad para transgredir sus propias convenciones, mientras que la palabra en la narrativa pareciera funcionar siempre desde la conciencia de ser un escenario para lo que Hadatty Mora en *Autofagia y Narración* (2003) llama *mimesis* realista², es decir, “la imitación o representación de la naturaleza y la vida a un primer nivel” (33). Por supuesto, esta diferencia entre poesía y prosa, puesta así, se relaciona con las convenciones de estilo de la narrativa, es decir, con el hecho de que se espera de ella un uso de la palabra directo y transparente con relación a sus referentes porque su función es narrar eventos entramados en el tiempo y en lugares específicos³.

En los años de las vanguardias se mantiene en la crítica la discusión alrededor del papel de la poesía como reformador del lenguaje y como espacio de experimentación⁴. A modo de ejemplo podemos citar el ensayo de Hugo Verani “Las vanguardias literarias en América Latina” (1997). Allí, en un recorrido panorámico a las vanguardias, se establece que principalmente la poesía es la que muestra al público un aspecto desconcertante (Verani, 10). “La lírica de vanguardia”, “la nueva poesía” son los apelativos que utiliza Verani al acercarse a las vanguardias. Para él la poesía “desecha el uso racional del lenguaje, la sintaxis lógica” en función de “imágenes insólitas y

² Es importante mencionar el ya clásico texto de Erich Auerbach, *Mimesis* (1996), en el que el autor presenta diferentes ejemplos de representación realista en textos clásicos de la literatura occidental. Auerbach aclara que la mimesis no es una categoría estable en el tiempo. En el s. 19 la mimesis o representación realista no mantiene las mismas características de la mimesis como la define Platón. El realismo del 19, que Auerbach llama el realismo moderno, se forma con la idea de representar personas cualesquier en su vida diaria como objeto de representación seria, trágica, y ajustada a su tiempo (Auerbach, 522).

³ Esta dualidad de la poesía y la prosa con relación a las vanguardias no se presenta solo en América Latina. En un ensayo titulado “Lyric and Modernity”, Paul de Man se refiere a las tensiones entre prosa y poesía al referirse a las vanguardias europeas: “in our own twentieth century, the social projection of modernity known as the avant-garde consisted predominantly of poets rather than of prose writers” (169). En: Paul de Man. *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of contemporary Criticism*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1983.

⁴ Esta discusión venía ya de los años del modernismo; como ejemplo podemos referir el comentario que ya en 1953 hacía Anderson Imbert en un artículo titulado “Comienzo del modernismo en la novela” donde denunciaba que los historiadores de la literatura latinoamericana “cuando estudian el modernismo se desvían de la novela, y cuando estudian la novela se desvían del modernismo” (515).

visionarias, asintactismo” (*Id.*). Incluso si pensamos en la relación entre las vanguardias y la tecnología podemos encontrar estudios en los que la poesía es el eje rector del análisis. En un artículo de Raúl Bueno titulado “La máquina como metáfora de modernización en la vanguardia latinoamericana” (1998) el autor establece:

Los poetas jóvenes -la mayoría de ellos- comenzaron a expresar directa o indirectamente, pero con vehemencia, su deseo de modernidad. Es así como se produce una verdadera explosión de enunciados tecnológicos y maquinarios -nombres de grupos y revistas, títulos de libros y poemas, contenidos de algunos manifiestos y miles de versos- que buscan no sólo enraizar las máquinas en estas tierras, sino conseguirlas ya mismo, disponerlas, domesticarlas y hacerlas parte del ambiente familiar, al menos en la realidad simbólica establecida por los signos de la vanguardia. (27).

Esta manera de entender la palabra poética como el espacio más próximo a la experimentación y a estar en sintonía con los cambios culturales puede producir un espacio en penumbra en los estudios sobre la vanguardia. Me refiero al espacio dedicado a la narrativa. Fernando Burgos en *Vertientes de la modernidad hispanoamericana* (1995) establece que la manera en que tradicionalmente se ha estudiado la vanguardia, en especial la separación en géneros literarios y la pretensión de establecer límites claros entre diferentes tendencias vanguardistas, relega a un “plano secundario” o sencillamente ignora “la existencia y extensión de una narrativa vanguardista en Hispanoamérica” (Burgos, 110). Ya en la introducción al libro *Prosa hispánica de vanguardia* (1986), Burgos alertaba: “los pocos estudios de conjunto existentes sobre la vanguardia se han dedicado preferentemente a la poesía, marginando la emergencia de una rica prosa vanguardista que habría de transformar completamente el curso y el modo narrativo de la literatura hispánica del siglo veinte” (11). Así, Burgos establece no solo la ausencia de la narrativa

en los estudios de vanguardia sino el lugar central que ésta tiene en la literatura latinoamericana del siglo veinte.

En años más recientes la crítica ha tomado caminos que permiten la inclusión de la narrativa en los estudios de la vanguardia. Sin duda, trabajos como el del propio Fernando Burgos y como el de Katherine Niemeyer con *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela de vanguardista hispanoamericana* (2004), y el de Hadatty Mora con su libro *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa iberoamericana de vanguardia, 1922-1935* (2003), son prueba de ello.

Ahora bien, desde la narrativa podemos plantear nuevas maneras de estudiar las vanguardias. El estudio de la novela es una de ellas, no solo porque la novela es un objeto de estudio aún más delimitado en la narrativa y menos estudiado como una forma de expresión vanguardista, sino porque la novela ofrece un particular acercamiento al problema de la experiencia. La experiencia implica necesariamente la relación del sujeto con un mundo exterior. La experiencia requiere también una manera de mediar con el mundo de manera que el sujeto pueda, efectivamente, construir una experiencia sobre algo. Si queremos ver cómo la literatura de vanguardia ha representado la experiencia en un contexto de nuevos medios de inscripción es importante entonces abordar aquellas expresiones que apelan a la relación del sujeto con el mundo. La novela que se constituye en el Realismo, estilo vigente en la época, es una de las formas de expresión literaria que mejor desarrolla un mundo (su diégesis), un sujeto (personajes) y una forma de relación entre ellos. Por esta razón, la novela vanguardista permite analizar una forma de expresión literaria que, como la realista, construye una diégesis, una experiencia y una forma de relación sujeto/mundo; pero a su vez, el vanguardismo lo hace buscando *transformar las maneras convencionales* para representar esta relación. Al hacer esto, la novela de vanguardia pone en evidencia que uno de los

aspectos que permite atacar con más fuerza la convención de la novela realista es la experiencia mediada por nuevos medios de inscripción. Medios que, por su forma de *inscribir* los fenómenos de la realidad, se dirigen precisamente a los sentidos, a la percepción, es decir, a los aspectos esenciales de la formación de la experiencia. Para ir delimitando la mirada tanto teórica como metodológica sobre esta problemática voy a recurrir a tres autores que me ayudarán a entender, en primer lugar, las vanguardias como un fenómeno regional y, en segundo lugar, la importancia de tomar en cuenta el papel de la tecnología en un estudio sobre vanguardias.

En *The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America* (2006), Fernando Rosenberg estudia las vanguardias como expresión crítica del espacio latinoamericano en un contexto mundial cambiante, es decir, la problemática es principalmente geopolítica⁵. La importancia de la investigación de Rosenberg estriba en su lectura de los proyectos vanguardistas más allá de la perspectiva de las literaturas nacionales. Para él los experimentos vanguardistas dirigen su atención a espacios contemporáneos con los que se identifican y que no pertenecían al espacio de las culturas nacionales, por lo que no podían reducirse a ellos (2006, 3). Así, a través de Rosenberg podemos hacer una lectura de las vanguardias que permite entenderlas como un fenómeno regional. Sin embargo, nuestra investigación se enfoca en un aspecto que Rosenberg menciona pero en el que no profundiza mayormente; me refiero a la influencia de la tecnología en la producción estética de los vanguardistas.

Concentrándonos en este aspecto, dos estudios nos ayudan a enmarcar esta perspectiva. El primero es el trabajo de Rubén Gallo en *Mexican Modernity. The Avant-Garde and the*

⁵ En *Decentering the Avant-Garde* (2014), sus editores Per Bäckström y Benedikt Hjartarson se refieren a la creciente tendencia en los estudios sobre la vanguardia a trabajar desde la perspectiva de la topografía y ver la manera en diferentes expresiones vanguardistas tenían relación con el espacio geográfico porque permite ver la manera en circulan los diferentes vanguardismos (relación de tiempo y espacio) y ver cómo las vanguardias aparecen en espacios más allá de los centros europeos. Bäckström y Hjartarson (Eds.). *Decentering the Avant-Garde*. Rodopi, Amsterdam, 2014.

Technological Revolution (2005), allí el autor estudia la relación entre los medios y las formas de representación en el arte de la modernidad mexicana. La postura de Gallo nos ofrece, en un contexto latinoamericano, la posibilidad de ver que la tecnología permite no solo la representación de lo sensible sino que también forma parte de lo sensible. Sobre este aspecto Gallo establece: “technological media are not mere tools at service of representation; on the contrary, they shape, define, and determine the possibility of representation” (2005, 20). Así, la escritura no solo se permite representar los medios sino que está afectada en su aspecto formal por la inscripción que hacen los medios.

En esta misma perspectiva Flora Süssekind en *Cinematograph of Words* (1997) quiere entender cómo la literatura brasileña del modernismo se ve afectada por las tecnologías y la modernización. Al igual que Gallo, Süssekind ofrece dos caminos de investigación: en el primero se pregunta cómo en la literatura son representados los artefactos modernos; en el segundo se pregunta cómo las formas de representación se ven influenciadas por esos artefactos: “we shall see how this close contacts with the technological world came to shape cultural production –that is, not how literature *represents* technique, but how literary technique changed as it incorporated procedures characteristics of photography, film, and poster art” (1997, 4, *cursivas en el original*). Como vemos, tanto Gallo como Süssekind ofrecen una mirada sobre la tecnología y sus efectos en los medios de representación aunque se concentran en literaturas nacionales, la mexicana y la brasileña. Por su parte, Rosenberg ofrece una mirada regional pero no toma en cuenta, o al menos no es su interés principal, el efecto de la tecnología sobre la producción artística.

La investigación que propongo asume una perspectiva regional por una razón que, entre otras, creo que es primordial. Si quiero relacionar el vanguardismo con la experiencia alrededor de la tecnología, considero importante hacer ver que las vanguardias surgen en un momento en el

que estas tecnologías empiezan a expandirse en América Latina –me refiero específicamente a las zonas urbanas– de manera más o menos uniforme. Es importante recalcar que el estudio de la novela de vanguardia permite no solamente analizar las formas en que la novela representa las tecnologías de inscripción –esto sería común a una novela que registra la realidad de su tiempo– sino que a través de ellas es posible analizar la manera en que las tecnologías de inscripción *afectan los modos de representación*, es decir, cómo afectan la manera en que la escritura construye el sentido de la trama de la experiencia de una realidad, vale decir, el tiempo y el espacio. Esto es lo verdaderamente importante de concentrarnos en el cruce novela/vanguardia, porque solo este cruce nos permite ver la forma en que la experiencia mediada por tecnologías de inscripción influye en los *modos* de representación –y no solo en la representación en sí– de estas novelas. Considero que el cruce de estos aspectos ayuda a explicar varias formas de expresión de las novelas de vanguardia porque, en primer lugar, ellas surgen del contacto con una acelerada modernización tecnológica, y también porque, en segundo lugar, es precisamente esta modernización la que implica un contacto abierto con otras experiencias similares en la región. Así, veremos cómo la experiencia derivada de la tecnología de medios puede encontrarse en novelas editadas en diferentes países de América Latina.

Considero ahora pertinente desarrollar un poco más el concepto de *vanguardismo* puesto en relación con el de *experiencia*. Esta relación es importante porque una parte esencial de mi argumento es entender que el vanguardismo está asociado a un tipo de experiencia que, a su vez, está inevitablemente atado a una serie de tecnologías de inscripción modernas.

VANGUARDISMO, EXPERIENCIA MODERNA Y TECNOLOGÍA

Definir la vanguardia, o vanguardias, es un asunto complejo. Primero que nada porque bajo el término vanguardia se reúnen una serie de movimientos artísticos de comienzos del s. XX que buscaban la renovación del lenguaje del arte, no sólo desde sus formas sino como medio para intervenir directamente en la realidad⁶. Peter Bürger, en *Theory of the Avant-Garde* (1984) explica que este giro en la institución del arte sólo es posible con el surgimiento del esteticismo en el s. XIX. A través del esteticismo la institución del arte adquiere autonomía, lo que permite efectivamente que pueda verse como sistema independiente a otros sistemas de vida sociales⁷. Esta independencia del arte redundaba en el hecho de que éste empieza a ser más un reflejo de su propio lenguaje y no meramente un medio para duplicar la realidad, es decir, más que *representación* de la vida el arte forma parte de su *producción*⁸.

Lo importante del concepto de esteticismo propuesto por Bürger es su relación con las formas de la experiencia en la recepción del arte. Bürger explica que, con la autonomización del arte, la experiencia también se independiza y se constituye en sí misma como una experiencia estética. La idea de experiencia supone la combinación y la relación entre la percepción individual y los conceptos y categorías colectivas sobre el arte que provienen de la tradición, puesto que las

⁶ Renato Poggioli, en *The Theory of the Avant-Garde* (1968), ofrece una mirada amplia de los movimientos de vanguardia para definir sus características esenciales sin perder de vista su historicidad. Uno de los primeros usos de la denominación *avant-garde* en arte se refería a aquellos artistas que, en el s. XIX, asumían una posición política “de avanzada”, de izquierda, incluso militantes del anarquismo. Es decir, antes de que *avant-garde* denominara al artista por su estética renovadora, el calificativo denominaba al artista por su posición política. El concepto de vanguardia nace entonces bajo el objetivo de intervenir en la realidad para transformarla.

⁷ Para un estudio profundo sobre la manera en que se constituye el *campo* literario y el arte, en particular la literatura, adquiere autonomía ver: Pierre Bourdieu. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Editions de Seuil, 1992.

⁸ En un estudio sobre las vanguardias y el cine, Malte Hagener (2009) establece: “The first step of avant-garde [...] activity is to break down those specialization and separations that bourgeois society has erected: between different art forms, between art and life, between theory and practice, between producer and consumer, between artist and audience”. En: Hagener. *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*. Amsterdam University Press, 2009.

vanguardias ponen en cuestión los valores de recepción de la clase burguesa. La relación entre la vanguardia y la experiencia estética pasa por el cambio en las formas de la experiencia modernas, derivado de la modernización industrial de las sociedades: “The aesthetic experience as a specific experience, such as aestheticism develops it, would in its pure form be the mode in which the *shrinking of experience* as defined above [a bundle of perceptions and reflections that have been worked through] expresses itself in the sphere of art” (Bürger, 33, *cursivas mías*). La idea asomada aquí por Bürger de que la experiencia estética tiene que ver con la disminución [*shrinking*] de la experiencia en general es una idea tomada de Walter Benjamin⁹, quien también analizó la formas en que se ve reducida la experiencia en la modernidad.

Como forma de expresión que produce, más que representa, fragmentos de la vida y la experiencia, la vanguardia se convierte en una especie de *archivo* de las nuevas experiencias de la modernidad. En su ensayo sobre el surrealismo ya Benjamin establecía que el surrealismo suponía ampliar la posibilidad de crear a partir de la experiencia de la vida cotidiana y no solo de teorías o de la herencia estética: “anyone who has perceived that the writings of this circle are not literature but something else –demonstrations, watchwords, documents, bluffs, forgeries if you will, but at any rate not literature– will also know, for the same reason, that the writings are concerned *literally with experiences*, not with theories or phantasms” (1999, 208, *cursivas mías*). Animados por el efecto del cine y la cámara fotográfica, los vanguardistas quieren abrir en sus obras una relación directa del espectador con la realidad industrial de su época y, sobre todo, con el soporte mismo de la obra. La vanguardia intenta “formular el mensaje del medio y así tematizar los soportes del arte que podrían soportar de igual modo signos artísticos diversos” (Groys, 2008: 258). La

⁹ Así también lo establece claramente John Schulte-Sasse en su prefacio a *The Theory of the Avant-Garde* (1984) de Bürger: “The concept of the shrinkage of experience *that he borrows from Walter Benjamin*, and that can be traced back to bourgeois society’s ever stronger division of labor and specialization of function, could be understood in the sense of the process of ‘abstraction’” (xliii, *cursivas mías*)

vanguardia podría considerarse un arte *medial* en el sentido de que pone de relieve su condición de mediación, pero al hacerlo subvierte su propia función puesto que al mostrar el medio y hacerlo el centro de la obra destruye la función *mediadora*, y lo hace, como diría Marshall McLuhan, en su propio mensaje¹⁰.

Establecida ya la idea de que la vanguardia es un movimiento que pone de relieve la materialidad y su propia condición de mediación, es importante ahora explorar ahora cómo la tecnología de medios afecta –y en buena medida produce– la experiencia, tal como lo establece Benjamin: “Technology has subjected the human sensorium to a complex kind of training” (*Selected Writings*¹¹, v. 4: 328). Dos ensayos de Benjamin nos interesan en particular¹²: “On some motif of Baudelaire” (1940), en el que el autor analiza las diferentes maneras de la experiencia en la modernidad; y “The Work of Art in the Age of Technical Reproducibility” (escrito entre 1936 y 1939, en su tercera versión), en el que Benjamin desarrolla la idea de inconsciente óptico, el efecto de modificación de la percepción por efecto de la captura y proyección de imágenes cinematográficas.

Para Benjamin, la modernidad produce una ruptura de la experiencia en dos formas. Existe un tipo de experiencia articulada en el tiempo [*Erfahrung*] y la historia del individuo que se va sedimentando en el cuerpo, de manera inconsciente, a partir de nuestras vivencias. Éstas no

¹⁰ En referencia a su análisis sobre los medios en ya clásico *Understanding Media* (1964): “In a culture like ours, long accustomed to splitting and dividing all things as a means of control, it is sometimes a bit of a shock to be reminded that, in operational and practical fact, *the medium is the message*. This is merely to say that the personal and social consequences of any medium –that is, of any extension of ourselves– result from the new scale that is introduced into our affairs by each extension of ourselves, or by any new technology” (9, *cursivas mías*).

¹¹ En los que sigue todas las citas de Benjamin de los volúmenes comprendidos en *Selected Writings* (2004) será abreviado *SW*.

¹² Los dos ensayos mencionados en esta sección serán la base de nuestro análisis. Sin embargo, también recurriremos a otros ensayos de Benjamin en los que también el autor recurre al concepto de experiencia, entre ellos: “Surrealism” (1929), “Little History of Photography” (1931), “Experience and Poverty” (1933), “The storyteller: Observations on the works of Nikolai Leskov” (1936). Todos en Benjamin, *Selected Writings*, Harvard University Press, Cambridge, 2004.

componen sólo una historia personal de vida sino también una historia social, colectiva, que se imprime en nuestra corriente vital: “it is experience [*Erfahrung*] that accompanies one to the far reaches of time, that fills and articulate time” (*SW*, v.4: 331). Así, este tipo de experiencia es la que permite situarnos en una tradición y en una historia colectiva. Es lo que podríamos llamar una experiencia larga o de memoria heredada que nos da un sentido del tiempo orgánico e integrado con nuestro sentido de la existencia. Miriam Hansen, en *Cinema and Experience* (2012), explica que este tipo de experiencia es “aquella inseparable de la memoria, la facultad que conecta la percepción sensorial [*sense perception*] del presente con aquellas del pasado y hace posible así que recordemos tanto los sufrimientos del pasado como los futuros olvidados” (81, *traducción mía*).

Ahora bien, la modernidad ha producido un nuevo tipo de experiencia que Benjamin caracterizaría como una experiencia [*Erlebnis*] que se produce a partir de un efecto de *shock*. La fuente de esta nueva experiencia es primordialmente la aceleración del industrialismo y la modernización en el siglo XIX; y dentro de ese proceso, un aspecto importante, entre otros, fue la transformación del panorama tecnológico de las ciudades. Ritmos acelerados en transporte y flujo urbano, proliferación de imágenes en prensa y en carteles publicitarios, iluminación nocturna, producción industrial y una nueva clase de trabajador: el obrero de la fábrica. Como fruto del encuentro entre el flujo de estímulos modernos y la herencia de una cultura tradicional cargada de otros ritmos temporales es que se produce este *shock* benjaminiano.

Podríamos entender entonces los dos tipos de experiencia como, en la primera, *Erfahrung*, hablamos de experiencia como experticia –en el caso del artesano– y como la experiencia adquirida a través del tiempo. El sentir está conectado con la historia, con lo que se ha asimilado en el cuerpo como herencia. Mientras que la segunda, *Erlebnis*, es la experiencia del evento, es experimentar

una afección presente que produce un efecto de *shock* en la experiencia sensorial y que, al contrario de la primera, produce un corte que separa el presente del pasado. Es la experiencia que no se puede articular –al menos no fácilmente– de manera simbólica, que no se procesa discursivamente y que no permite, al menos en una primera instancia, producir un sentido.

Benjamin entonces se pregunta sobre la relación entre la forma de experiencia moderna y las nuevas tecnologías de inscripción como la cámara o el fonógrafo. Estos medios abren la posibilidad para que la percepción de la realidad, a través de una inscripción, nos ofrezca detalles y fenómenos que no ha sido posible percibir directamente¹³. Benjamin dice, refiriéndose a la cámara, que hay aspectos del original que solo el lente nos permite percibir (*SW*, v. 4: 254). La imagen captada por la cámara puede ofrecer ángulos que sólo la cámara puede adoptar, podemos descubrir detalles que no pudimos ver en el momento, en el caso del cine podemos repetir una escena varias veces y detallar diferentes espacios de la imagen, es decir, podemos expandir las dimensiones *del ver* a través del registro de una tecnología de inscripción. A partir de este tipo de experiencia, Benjamin propone el concepto de *inconsciente óptico*.

Inspirándose en el concepto psicoanalítico de inconsciente, Benjamin establece que la imagen que percibimos en una pantalla de cine o una fotografía puede producir una reacción y una afección en el espectador que proviene de la captura misma de la realidad por el aparato y no por el fenómeno mismo que es capturado por la cámara, es decir, la cámara de cine permite abrir al consciente aquello que, sin la cámara, no podría percibirse: “it is another nature which speaks to the camera as compared to the eye. ‘Other’ above all sense that a space informed by human

¹³ En la introducción a su traducción del ensayo “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica, Luis Miguel Isava (2015) establece que allí Benjamin identificó lo que Isava llama “protocolos de la experiencia”: “con esto quiero enfatizar el hecho de que, contrariamente a la manera en que se ha pensado tradicionalmente la experiencia, ésta no surge en el contacto directo entre el sujeto de la experiencia y el objeto de la misma, sino que se cumple de acuerdo a protocolos de recepción y valoración históricos que se conforman y se afianzan en una cultura hasta hacerse inconspicuos” (13).

consciousness gives way to a space informed by the unconscious” (266). Esta “otredad” a la que apela la cámara aparece en la inscripción misma. Puede ser efecto de la contingencia de una captura de imagen, ese azar en la disposición de la imagen que se produce en el momento de accionar el mecanismo, que Miriam Hansen relaciona también con el concepto de *punctum* de Barthes¹⁴, o por efecto de la propia técnica (cámara lenta, *close-ups*, *flares*). Esta cualidad “azarosa” de la cámara es un efecto producido por su mecanismo: el efecto del instante detenido, la fracción en la que el obturador de la cámara deja entrar la luz y en el que todos los elementos enmarcados en la foto se fijan definitivamente produciendo en sí la composición fotográfica. Ya Benjamin había reparado en este efecto cuando en su ensayo de 1931 “Pequeña historia de la fotografía” (2002) establece:

No matter how artful the photographer, no matter how carefully posed his subject, the beholder feels an irresistible urge to search such a picture for the tiny spark of contingency, of the here and now, with which reality has (so to speak) seared the subject, to find the inconspicuous spot where in the immediacy of that long-forgotten moment the future nests so eloquently that we, looking back, may rediscover it. (*SW*, v. 2: 510).

La manera en que damos sentido a nuestras percepciones y las hacemos parte de nuestra experiencia depende, en buena medida –y sobre todo en la modernidad–, de los mecanismos a través de los cuales recibimos una impresión. Y no solo del mecanismo como tal –el aparato que, como la cámara, registra un fenómeno– sino también de la materia misma sobre la que se registra tal fenómeno. Volvemos entonces al cuerpo y la materialidad como sustratos esenciales de la

¹⁴ “Like Roland Barthes *punctum*, such moments of contingency and alterity may act as a hook that arrests, attracts, and jolts the later beholder” (Hansen, 2012: 156). El concepto de *punctum* aparece en Barthes, *La chambre claire* (1980): “Le *punctum* d’une photo, c’est ce hasard qui, en elle, *me point*” (Barthes. *Obras completas* V, p. 809). El *punctum* es una propiedad de la foto que, más allá de lo técnico o del referente, actúa por efecto del azar de la captura fotográfica y el tiempo detenido y atraviesa la imagen hacia el espectador y lo *punza*, lo captura.

experiencia. Ahora el cuerpo y la materia, atravesados de un tipo de percepción que no puede dejar de lado la tecnología de inscripción, están en el centro de una reflexión sobre la experiencia. Vemos, escuchamos y sentimos a través de tecnología de inscripción porque, cada vez más, vemos constantemente imágenes en fotografías, carteles de publicidad, pantallas, y escuchamos a través de parlantes, radios y sistemas de grabación de audio. Es decir, toda la estructura y el contexto de mediación de la percepción son tan importantes como el contenido mismo del estímulo.

Este tipo de exploración, en años más recientes, ha sido desarrollada por diferentes teóricos de los medios que entienden la tecnología más allá de los cambios culturales que producen. Ellos la entienden como un sustrato esencial en la conformación de las subjetividades y la experiencia. Entre estos autores, Friedrich Kittler nos puede ayudar a expandir la relación entre tecnología y cuerpo, entre medios y experiencia.

En una serie de lecturas recogidas en un volumen titulado *Optical Media* (2010), Kittler se apoya en el trabajo de McLuhan para establecer la relación entre medio técnico y cuerpo, definiendo *technical media* como “intersecting points or interfaces between technologies, on the one hand, and bodies, on the other” (29). Este primer concepto es aún muy amplio porque implica cualquier objeto técnico que sirve como mediador o canal de comunicación entre la emisión de un estímulo y su recepción, por ejemplo, los anteojos como aparato que “media” entre el ojo y el objeto. En *Gramophone, Film, Typewriter* (1999), Kittler especifica que los medios deben entenderse como aparatos que permiten el registro de información física (sonidos, imágenes, movimientos), su inscripción en una superficie material (lo que permite su almacenamiento) y su posterior “proyección”, como vemos no solo es importante que haya una instancia mediadora – como el lente del antejo– sino que el artefacto permita el registro, almacenamiento y posterior retransmisión o proyección de lo que se registra. De esta manera la variable del tiempo de registro

y proyección puede ser manipulable. El tiempo se convierte así en objeto del mecanismo de inscripción.

El momento histórico en el que surge este tipo de tecnología es importante porque evidencia uno de los hechos que puede ser determinante en el cambio de la experiencia en la modernidad y, por lo tanto, para el surgimiento de los posteriores movimientos de vanguardia. Kittler menciona, en primer lugar, la presentación que hace Edison del primer prototipo del fonógrafo en diciembre de 1877. En segundo lugar, también por Edison, en 1892 la presentación del kinetoscopio, precursor de la cámara de cine. Finalmente, tres años más tarde, los hermanos Lumière hacen la presentación del cinematógrafo, definitivo nacimiento del cine¹⁵. Kittler entonces añade lo siguiente:

Ever since that epochal change we have been in possession of storage technologies that can record and reproduce the very flow of acoustic and optical data. Ears and eyes have become autonomous. And that change the state of reality more than lithography and photography, which (according to Benjamin's thesis) in the first third of the nineteenth century merely propelled the work of art into the age of its reproducibility. Media "define what really is"; they are always beyond aesthetics. (1999, 3).

Tenemos entonces una definición más compleja de tecnología de inscripción –aparatos que registran, almacenan y reproducen información– y tenemos también un emplazamiento histórico que permite entender la historicidad misma de estos aparatos porque ellos no solo registran fenómenos de la realidad sino que también son ellos una marca de su propio tiempo. Esta es

¹⁵ Por supuesto, el nacimiento de la fotografía es también un evento importante que resuena en el desarrollo de las tecnologías del s. XIX. Joseph Niepce (1765-1833) y Louis Daguerre (1787-1851) fueron los primeros en perfeccionar un sistema de captura de imagen y registro en una placa cubierta de plata. Niepce realizó la primera captura de una imagen entre 1826 y 1827. En: Walter Benjamin, "Little History of Photography", *SW*, v. 2: 2004.

precisamente la tesis que defiende Lisa Gitelman. Ella percibe que, en los estudios sobre la tecnología de los medios hay un énfasis en la imprenta como la más importante tecnología de inscripción que abre paso a la modernidad, y luego una especie de salto hacia las que parecen superar la lógica de la imprenta, es decir, las tecnologías digitales. Sin embargo, dice Gitelman, hay que reparar en una variedad de tecnologías de inscripción que se produjeron luego de la imprenta y que muestran toda una serie de prácticas y de historias que conforman nuestros sistemas de representación. Dice Gitelman: “I see mechanized inscription as integral (though certainly not unique) to the climate of representation that emerged toward the end of the nineteenth century and has dominated the twentieth” (1999, 2). En concreto, Gitelman define inscripción como: “a form of intervention, into which new machinery continues to interpose” (3). ¿De qué manera ocurren estas interposiciones? Gitelman lo ve de dos maneras: la primera es la imposición del mecanismo sobre la superficie, es una imposición material: la tinta sobre el papel, los químicos que imprimen la luz sobre el papel fotográfico. La segunda es sobre las prácticas: la pluma impone sobre la mano una cierta práctica, la fotografía impone una mirada y un uso determinado de la fotografía. Hay un componente eminentemente material y técnico, por un lado, y hay un componente subjetivo en el que la tecnología encuentra sus usos en las prácticas culturales que suscita.

Para completar las ideas relacionadas a los medios y tecnologías de inscripción, quiero referirme a dos conceptos que Katherine Hayles define en *Writing Machines* (2002) y que nos ayudarán a relacionar estas tecnologías con el texto literario, que es finalmente el objetivo de esta investigación. Hayles establece que, al igual que lo ha hecho la crítica en otras artes como la plástica, la crítica literaria debe tener conciencia del sustrato material del texto literario. Históricamente, dice Hayles, el estudio de diferentes artes se ha dedicado a su materialidad, sin

embargo, la literatura ha sido tratada como si su producción estuviese enteramente determinada por la imaginación¹⁶:

By and large literary critics have been content to see literature as immaterial verbal constructions, relegating to the specialized fields of bibliography, manuscript culture, and book production the rigorous study of the materiality of literary artifacts. Even cultural studies, refreshingly alert to the importance of materiality in cultural productions, has made only incremental difference, largely because it usually considers artifacts outside the literary text rather than the text itself as a material object. (2002, 19).

Hayles establece que la noción de materialidad debe ser un foco de análisis en la crítica literaria, no solo por los cambios que se han producido en el soporte material del texto sino porque la literatura es parte de un lenguaje que nombra y construye la experiencia relacionada con los avances tecnológicos: “Materiality of the artifact can no longer be positioned as a subspeciality within literary studies; it must be central, for without it we have little hope of forging a robust and nuanced account of how literature is changing under the impact of information technologies” (19). Para ello, Hayles recurre a una serie de conceptos que sirven para delimitar el campo de estudio del análisis enfocado en la materialidad y en el medio. Uno de ellos es “metáfora material”, un concepto en el que no solo busca resaltar la idea de metáfora como una transferencia de sentido asociada a las palabras sino acentuar también el soporte material sobre el cual la metáfora se inscribe, es decir, resaltar el “tráfico entre palabras y artefactos” (Hayles, 2002: 22, *traducción*

¹⁶ Podríamos pensar también en la idea elaborada por Derrida de que la escritura se entiende desde la metafísica en el sentido de que la palabra escrita es el cuerpo que contiene una esencia, esa esencia es la voz misma, el aliento, la oralidad. La escritura no sería más que la transposición del habla. Sin embargo, ya en *De la Gramatología* Derrida quiere llamar la atención sobre la importancia de la materialidad de escritura y cómo ésta, de hecho, se supone desde un principio en el concepto mismo de lenguaje. Es lo que Derrida llama la “archi-escritura”. Derrida. *De la Grammatologie*. Les Éditions de minuit, Francia, 1967.

mía): “We are not generally accustomed to think of a book as a material metaphor, but in fact it is an artifact whose physical properties and historical usages structure our interactions with it in ways obvious and subtle” (*Id.*). Así, es posible pensar de manera conjunta el trabajo textual de la palabra como vehículo simbólico y de la materialidad del texto como soporte a las palabras. En este sentido, no solo nos referiremos al libro sino también a la manera en que el texto define y construye la relación entre el sujeto y las máquinas de inscripción, esa interfaz entre cuerpo y aparato que muy bien podría determinar la manera en que la literatura de vanguardia quiere innovar en sus formas.

A la manera de Kittler, Hayles también define las tecnologías de medios como tecnologías de registro o de *inscripción*. Esto es importante porque delimita lo que llamaremos en esta investigación las tecnologías de medios, aquellos artefactos que, como dice Hayles, “initiate material changes that can be read as marks” (24). Lo importante en la definición es la interposición del artefacto en la producción de una marca que es leída como un fragmento o una representación de la realidad.

Tecnologías de inscripción entonces se refieren a artefactos que inscriben información en una superficie material y que luego, dicha información, es percibida por un receptor y produce unas ciertas prácticas. En esta investigación nos referiremos más frecuentemente a la cámara fotográfica y de cine, al gramófono y la máquina de escribir porque estas tecnologías representaron una verdadera transformación en la percepción de la realidad y de la manera en que se entendía el *sensorium*.

Una nueva experiencia sensorial y corporal se abre al individuo a partir de su relación con las tecnologías de inscripción. Con ella también se abre la posibilidad de una nueva manera de representación artística en la que el registro de estas tecnologías puede ser citado y usado como

parte de la obra. Las vanguardias pueden tomar muchos caminos y definiremos aquellos que pongan en relación la obra con su propia materialidad y en los que el propio concepto de representación se pueda ver subvertido por el acto de presentar el medio –o la mediación y su inscripción– como parte integral de la obra vanguardista.

ESCUCHAR LOS ECOS DE LA TECNOLOGÍA. LA NOVELA COMO REPRESENTACIÓN DE LA EXPERIENCIA

Nos enfocamos en las novelas de vanguardia con el objetivo de explorar cómo se registra la experiencia cuando se ve atravesada de nuevas tecnologías de inscripción. El cruce de vanguardismo y novela nos permite ver cómo la búsqueda de nuevas formas para representar la experiencia mediada por nuevos medios de inscripción se dirige a una transformación de la novela, a una disolución de la diégesis realista. Los ejes más importantes que nos permiten entender esta transformación son los del tiempo y el espacio. La representación del tiempo y del espacio constituyen las bases de la construcción de una diégesis novelística. En el realismo debe haber una coherencia y una lógica en la manera en que se expresa tanto el flujo del tiempo como la ubicación espacial. Veremos en nuestra investigación cómo se trastocan las convenciones de representación de los ejes del tiempo y del espacio. Para abordar estos conceptos teóricos de manera precisa acudiré al trabajo de Mijaíl Bajtín porque es uno de los teóricos que trabaja con particular atención dos problemas que me interesan: uno de ellos el *dialogismo* en la novela, vale decir, la particularidad que tiene la novela para adoptar lenguajes utilizados en contextos sociales. Esto es importante porque justifica precisamente nuestra escogencia del género de la novela. Es ella la que refleja mejor las experiencias en su contexto social. Aún si estudiamos las vanguardias porque son ellas las que atacan un tipo de convención realista, es precisamente desde esta condición de la

novela –la de reflejar las experiencias en su contexto social– que se abre la posibilidad de dislocar estas convenciones. Es entendiendo la manera en que *convencionalmente* se ha representado la trama de la realidad que el vanguardismo puede *destejer* esta trama. Esto lleva al segundo concepto de Bajtín, el de *cronotopo*. A través de este concepto, que define la manera en que la novela conjuga tiempo y espacio, como podemos entender y explorar la manera en que las nuevas formas de representación del vanguardismo permiten construir nuevos *cronotopos vanguardistas*. Una nueva manera de conjugar tiempo y espacio a través de registros de los medios de inscripción nos va a abrir la posibilidad de explorar experiencias en contextos de la ciudad, por ejemplo, o la experiencia alrededor de un sentido de la historia o bien la experiencia cosmopolita, muy propia de a mirada vanguardista por su relación con el vanguardismo europeo, entre otros.

Para Bajtín la literatura, y la novela en particular –tal como lo desarrolla en varios de sus ensayos recogidos en *The Dialogic Imagination*¹⁷ (1981)– es producto de una red de relaciones entre diferentes registros técnicos de la realidad, como fronteras, culturales y técnicas, que se tocan. En este sentido, debemos profundizar también en la novela como género y la perspectiva desarrollada por Bajtín nos puede ayudar a entenderla como género del que también se ocupan las vanguardias.

Bajtín analiza la manera en que la novela puede adaptarse y transformarse en función de la adopción de diferentes voces y discursos que se entretajan en la realidad. Para él la novela es un género siempre en transformación, por lo tanto, siempre incompleto en el sentido de que no se puede asirla de manera completa porque la novela tiene una estructura “plástica”, siempre adaptable (Bakhtin, 1981: 4). Es desde estas reflexiones sobre la novela que podemos comprender

¹⁷ Nos referimos principalmente a los ensayos: “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel” y “Discourse in the Novel”. En: Bakhtin. *The Dialogic Imagination*. University of Texas Press, Texas, 1981.

las posibilidades que ella tiene para asumir formas y estilos que en principio le parecerían ajenos y transformar así sus propios límites genéricos.

Uno de los aportes más importantes de Bajtín en el estudio de la novela es su atención en las formas del lenguaje que se construyen desde diferentes experiencias sociales y culturales, por lo tanto, el marco teórico de estudio de la novela debe ir más allá del estilístico. En *Teoría y estética de la novela* (1989), Bajtín propone que la novela construye su lenguaje desde un emplazamiento temporal y espacial particulares, es decir, la novela no es sólo expresión del autor sino eco de los lenguajes sociales y estructuras culturales que son propias a la época en que ella se produce. Bajtín intenta romper con un tipo de análisis “abstracto” en el que el lenguaje en la novela responde sólo (o primordialmente) a un esteticismo abstracto. Al contrario, el lenguaje de la novela es “plurilingüístico” y recibe la influencia de diferentes lenguajes sociales: “Esas relaciones y correlaciones espaciales entre los enunciados y los lenguajes, ese movimiento del tema a través de los lenguajes y discursos, su fraccionamiento en las corrientes y gotas del plurilingüismo social, su ideologización, constituyen el aspecto característico del estilo novelesco” (Bajtín, 1989: 81).

Esta idea abre la posibilidad para entender la escritura novelística, sus lenguajes, desde la relación que ella tiene con una compleja estructura de discursos que están allí en el sustrato de la realidad social. En su análisis sobre la obra de Dostoievski (*La poétique de Dostoievski*, 1998) Bajtín construye el concepto de *novela polifónica* para explicar la estructura de una novela que no asume un sólo punto de vista o perspectiva de valores, sino que se despliega en una variedad de perspectivas, de puntos de vista y de tomas de posición. Diferentes voces se despliegan en ella y no hay, por lo tanto, una guía maestra o una voz principal que guíe al lector en una sola postura de valores o en una sola posición social. Estas diferentes voces y posturas dialogan entre ellas, no sólo en un diálogo de personajes sino entre valoraciones y tomas de posición. Este *dialogismo*,

como llama Bajtín a esta dinámica polifónica, es necesario para el objetivo de la novela de mostrar en diferentes perspectivas el panorama de las relaciones humanas: “le phénomène dialogique dépasse de très loin les relations entre les répliques d’un dialogue formellement produit ; il est quasi universel et traverse tout le discours humain, tous les rapports et toutes les manifestations de la vie humaine, d’une façon générale, tout qui a un sens et une valeur” (Bakhtine, 1998: 82). La novela es, en este sentido, un receptor de las reverberaciones que emite la dinámica social y cultural.

El *dialogismo* que percibe Bajtín en la novela puede perfectamente recoger la manera en que los cambios sociales y culturales de comienzos del s. XX afectan de manera general tanto el espectro de las relaciones sociales como la experiencia individual. Al marco teórico general de Bajtín debemos darle una vuelta más para entender que, en un sustrato material y externo, el funcionamiento técnico del sistema de registro de información, de datos de la realidad, de imágenes y sonidos, opera sobre los discursos de la cultura. Y este sustrato tecnológico forma parte del componente temporal e histórico que Bajtín ve en la prosa novelística. La tecnología se pronuncia, es decir, produce huellas, marcas, ordenamientos y recortes de la realidad que los individuos perciben y desde los cuales elaboran sus discursos sobre una realidad ya mediada. Es en este aspecto que el lenguaje de la novela se hace eco de la experiencia tecnológica. Pongamos esta idea en relación con otro concepto de Bajtín, el del *cronotopo*. Otra característica particular de la novela es que ella es capaz de representar de manera imbricada el tiempo y el espacio. En palabras de Bajtín: “We will give the name chronotope to the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature” (1981, 84). El tiempo y el espacio asumen “corporalidad” [*takes on flesh*], es decir, adquieren visibilidad. Si la novela se caracteriza, entre otras cosas, por su representación y organización del tiempo y el espacio, queremos preguntarnos

aquí por el impacto que pueden tener las formas de organización del tiempo y el espacio producidas por otros medios en las formas cronotópicas de la novela de vanguardia.

En las novelas vanguardistas vamos a encontrar el cruce ideal entre, por un lado, dialogismo y cronotopo Bajtiniano –por ser novelas– que reflejan un contacto del sujeto con el entorno y, por otro lado, una exploración de las formas propias de la experiencia estética autónoma del vanguardismo. Esta tensión entre lo *representativo* y lo *productivo* de la creación nos permite ver la importancia del aspecto material, de las formas de inscripción de la tecnología, tanto en el sujeto como en la escritura de las novelas.

Las obras que hemos escogido son novelas cuyo estilo supone, en diferente grado, una subversión del género, o lo que llamaba Niemeyer el “código novelístico y los discursos socioculturales vigentes” (2004, 11), por lo que debemos tomar en cuenta también su estilo experimental, sus aspectos formales y su recepción crítica. Dos preguntas guían la selección del *corpus*: ¿Cuáles son los años de la vanguardia? y ¿Qué obras consideramos vanguardistas?

Los años de la vanguardia latinoamericana han sido fijados de manera más o menos estable por la crítica en varios estudios recientes. Jorge Schwartz (1991), por ejemplo, analiza diferentes propuestas de periodización de las vanguardias. Si bien se pueden tomar en cuenta hechos importantes, por ejemplo, la publicación del *Manifiesto Futurista* en 1909, como eventos concretos que podrían determinar el comienzo de la vanguardia, no es claro aún que a partir de esa fecha haya, en América Latina, una clara intención de producción literaria vanguardista, sobre todo porque aún las ondas del modernismo se sentían en el campo literario, de hecho, comenta Schwartz, es Ruben Darío quien primero escribe una crítica sobre el Manifiesto Futurista (Schwartz, 36).

Para Hugo Verani (1990) los límites temporales de la vanguardia deben estar, aproximadamente, entre 1916 y 1935, sin embargo, es a partir de 1922 que “las inquietudes renovadoras canalizan [...] en una acelerada sucesión de manifiestos polémicas, exposiciones y movimientos encaminados por propósitos distintos” (10). Ese año de 1922 ve la publicación de una serie de obras que podrían considerarse como importantes puntos de partida de las vanguardias. José Emilio Pacheco, en “Notas sobre la otra vanguardia” (1979) las enumera: “*Ulysses, The Waste Land, Trilce, Desolación*, el año de la Semana de Arte Moderno en Sao Paulo, el nacimiento de *Proa* en Buenos Aires y del Estridentismo con *Actual, hoja de vanguardia*.” (327). De aquí que los primeros años de la década del veinte son, efectivamente, los años en los que comienza la producción vanguardista en América Latina y los que tomaremos como frontera temporal.

Con relación a la clausura del período, si seguimos la propia producción literaria asociada a ella, es evidente que a comienzos de los años treinta empieza a notarse una fatiga en el impulso renovador vanguardista. Para Schwartz, una de las razones que puede explicar su declive es el giro político que toma Europa, el surgimiento y expansión del fascismo, y en América Latina la intensificación de las luchas sociales y políticas a través de la organización de movimientos y partidos socialistas. Las experimentaciones formales parecían estar siendo desplazadas por las preocupaciones de la lucha social. Schwartz expone: “En ese mismo año [1930] Vallejo ‘entierra’ el surrealismo con el virulento artículo ‘Autopsia del surrealismo’. Pocos años antes, en 1927, la vanguardista *Martín Fierro* había cerrado su ciclo como consecuencia de diferencias políticas internas. Es período muestra un cambio general hacia las preocupaciones de orden ideológico” (2002, 39). Si bien en esos últimos años de la década del veinte y primeros de la del treinta la vanguardia entra ya en sus últimos años, todavía obras importantes se siguen produciendo en los

años treinta, como *Los Lanzallamas* de Arlt o las novelas de Juan Emar. Por esta razón los años en los que nos fijamos el análisis de la producción novelística de vanguardia se situarán entre 1922 y 1935.

Si nos limitamos al género de la novela, 1922 también marca el inicio de la vanguardia. Niemeyer (2004) señala que en ese año se publica en México *La señorita etc.*, una novela “vanguardista por su novedad y su actitud de ruptura frente al código novelístico vigente en su contexto, y por demostrar en esta ruptura correspondencias temáticas y escriturales evidentes con el programa del Estridentismo” (20). Desde ese momento, para Niemeyer, hay una proliferación de novelas que, bien sea por la crítica o porque ellas mismas se anuncian como vanguardistas, son consideradas como propuestas radicales de renovación estilística y temática. Entre ellas Niemeyer menciona *Escalas melografiadas* (1923) de César Vallejo, *El café de nadie* (1926) de Arqueles Vela, *El juguete rabioso* (1926) de Roberto Arlt, *Debora* (1927) de Pablo Palacios, *¡Ecué-Yamba-O!* (primera versión de 1927) de Alejo Carpentier, *La casa de cartón* (1927-1928) de Martín Adán, entre otras. El estudio de Niemeyer es importante para la fijación del *corpus* porque es uno de los pocos estudios dedicados exclusivamente a la novela. Hay estudios importantes en cuanto a la narrativa, como la antología de Hugo Verani y Hugo Achugar o el estudio de Hadatty Mora *Autofagia y Narración*, que toman en consideración también el cuento, la prosa poética y la novela, pero hay pocos estudios que se dediquen en particular al género de la novela. Por ello usaremos la premisa de Niemeyer, escoger novelas que se consideran de vanguardia “por su novedad y actitud de ruptura frente al código novelístico”, y su estudio en general, como base para la selección del *corpus* de esta investigación.

Una característica importante de las vanguardias, y por la que el *corpus* debe ser pensado regionalmente y no nacionalmente, es el de su trans-nacionalidad. Lo vimos más arriba con

Rosenberg, quien establece precisamente que una de las características de las vanguardias es su posicionamiento en un espacio que trascienda lo nacional en un intento por insertarse globalmente. Más aún si queremos plantear un análisis desde el discurso tecnológico debemos entonces leer el corpus desde la expansión tecnológica que se vio en América Latina en los primeros años del s. XX. Si bien aún con retraso con respecto de Europa y Estados Unidos, y aún con diferentes velocidades dentro de la región, hay sin duda cierta homogeneidad en el crecimiento del fenómeno urbano y una presencia tecnológica sobre todo en medios como la radio, la imprenta, y la introducción de tecnologías como la cámara, el cinematógrafo, el fonógrafo, la máquina de escribir y la expansión del uso del carro. Por esta razón la selección tiene un carácter regional, es decir, no nos concentramos en una explicación de la literatura en su ámbito nacional.

La selección también toma en cuenta la poca presencia, o falta de ella, de ciertos autores en los análisis sobre narrativa de vanguardia. Tal es el caso de un autor como Juan Emar, de quien Pedro Lastra, en “Rescate de Juan Emar” (1977), dice que ha sido un desconocido tanto en su país como en el extranjero y Niemeyer se refiere a él como uno de los “más y mejor recordados de los escritores ‘olvidados’ de la época” (413). Y casos también como el de Enrique Bernardo Núñez, cuya novela vanguardista *Cubagua* (1931) es importante para la literatura venezolana pero figura sólo como mención en las antologías y estudios de la narrativa de vanguardia. Tomar en cuenta estas novelas “menos leídas” sirve para mostrar un punto importante: que la experiencia de la tecnología es un telón de fondo de la experiencia en general, que atraviesa toda la literatura de la vanguardia, y que por ello no sólo en las “novelas ejemplares” –mencionadas por Niemeyer– debe registrarse esta experiencia, sino también en otras novelas más escondidas para el ojo de la crítica. Enfocándonos en la representación de la materialidad de los medios de inscripción y en la materialidad del cuerpo las novelas de vanguardia recurren a una serie de metáforas que funcionan

como una analogía entre cuerpo y escritura. Esta metáfora, veremos, refieren a un nivel de materialidad con el que los personajes tienen que enfrentarse y entrar en contacto y construir su experiencia, pero también con el que el lector se enfrenta en la lectura del texto, sobre todo por el efecto autorreferencial de estas novelas.

La reflexión sobre la materia y el cuerpo lleva a pensar sobre la escritura y el texto como materia misma de la novela. Este tipo de reflexión “intra-novela” supone un giro que hace visible a la novela misma, a su escritura, rompiendo así con la ilusión de un mundo imaginario que se construye desde las palabras. La diégesis novelística es una manera de hacer desaparecer el texto para hacer aparecer un mundo simbólico. Ahora bien, la autoconsciencia de la novela de vanguardia de la que habla Niemeyer rompe con esa ilusión y trae a la realidad el libro, el texto, la novela como objeto. Así, el camino que haremos lo haremos para mostrar diferentes intensidades de los gestos vanguardistas de las novelas. Es un camino en el que mostramos una gradación a partir de ciertas características de las novelas; una gradación que, por supuesto, no se da en la realidad como una cronología progresiva. Al subvertir las convenciones del género, un sustrato material referido a la propia escritura, incluido el papel y la letra, aparece como realidad de la novela. Empiezan entonces a resonar ecos que convencionalmente estarían fuera de la novela, ecos de su materialidad, por un lado, y de la tecnología de inscripción que conforman en parte la experiencia de la modernidad.

Ese camino –que es solo una propuesta de lectura– nos mostrará cómo la representación de las formas de la experiencia, influenciadas por las tecnologías de expresión, van transformando las modalidades de representación de manera que, dichas transformaciones, hacen desaparecer el estilo realista en función de un vanguardismo cada vez más radical. Ordenaremos el análisis en

función de diferentes momentos o estadios en el camino. Cinco momentos en los que la representación adquiere una expresión vanguardista más radical y se aleja del realismo.

1. El primero de ellos se dedicará a las novelas de Roberto Arlt, *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. Veremos cómo estas novelas representan *la ciudad* como un tipo de mediación que afecta la sensibilidad de sus personajes. Recurriremos al concepto de experiencia de Walter Benjamin para ver cómo la ciudad impone una experiencia de shock en su personaje principal, como la ciudad se inscribe en el cuerpo de Erdosain. Rubén Gallo y su análisis sobre la ciudad de cemento y la modernidad nos ayudarán a entender como el sustrato material de la ciudad se convierte en parte del cuerpo de Erdosain. Las novelas de Arlt se mueven entre el realismo y el vanguardismo, lo que permite observar la tensión entre la representación realista y la expresión vanguardista de ciertos fragmentos, descripciones y personajes (que pueden llegar incluso al surrealismo). Por ello considero que Arlt es un ejemplo de ese primer estadio en el que las convenciones del realismo aún funcionan en la representación.

2. En el segundo capítulo nos dedicaremos a *Cubagua* de Enrique Bernardo Núñez. El carácter realista de *Cubagua* es más inestable con relación a las novelas de Arlt. En *Cubagua* se construye una diégesis y un mundo reconocible pero, a la vez, recurre a un estilo en el que se cruzan lo mítico y lo real, diferentes tiempos históricos, poniendo siempre en cuestión la realidad de sus personajes. Con ella trataremos de analizar la influencia del registro tecnológico, en especial la materialidad de la superficie de la isla de Cubagua y diferentes objetos arqueológicos para la construcción de la memoria. En este sentido la novela es una ventana para el análisis de la experiencia moderna en términos de experiencia del tiempo y en la manera en que los registros tecnológicos ayudan a conformar el recuerdo y la memoria. Recurriremos a la noción de ruinas de Benjamin para entender las formas de recuperación del pasado ancladas en la materialidad de los

restos del pasado. En términos de forma, veremos que esta novela libera la narración, las descripciones y las transiciones entre diferentes tiempos, de la necesidad de representar la diégesis de manera estable. Las coordenadas de tiempo y espacio se difuminan en las imágenes metafóricas del autor, haciendo que la solidez de la diégesis se pierda. Aún así, la referencia a las tecnologías como influencia de la experiencia no está presente. Por tanto, esta novela representa un segundo momento en nuestro camino.

3. En el tercer capítulo nos dedicaremos a *La casa de cartón* de Martín Adán. Con ella veremos la problemática del espacio y de la posición de la vanguardia desde un espacio geopolítico. En este sentido, el texto de Fernando Rosenberg sobre el carácter espacial de las vanguardias nos ayudará a entender cómo las vanguardias trabajan también para hacer de América Latina un lugar que contrasta con Europa y otros centros de poder. Para ello, la forma fotográfica y las tecnologías de registro serán importantes para la superposición de tiempos y lugares. Veremos cómo se empiezan a introducir en las formas narrativas las formas de experiencia que se construyen a partir del contacto con el medio fotográfico. Finalmente, daremos especial atención al fragmento de la novela *poemas underwood* como una referencia directa al medio de producción del texto: la máquina de escribir. *La casa de cartón* tiene un gesto vanguardista aún más radical en el sentido de mostrar de manera más evidente cómo las formas de representación se ven afectadas por la experiencia y los medios de inscripción. No solo el narrador es menos confiable para representar las coordenadas de tiempo y espacio en las que ocurre la narración sino que los medios de inscripción aparecen de manera más evidente como un elemento influyente en la representación de la experiencia, por esta razón *La casa de cartón*, aunque estilísticamente similar a *Cubagua*, representa un tercer momento del camino.

4. En el cuarto capítulo los gestos vanguardistas se van intensificando en las novelas de Pablo Palacio, *Débora*, y de Juan Emar, *Ayer* y *Un año*, alejándose aún más de la representación realista para mostrarse a sí mismas, en un gesto crítico, como textos novelísticos. El concepto de *inervación* de Benjamin nos ayudará a ver cómo la tecnología se representa en el cuerpo de los personajes, entramando así la tecnología de inscripción y el cuerpo en una sola imagen, esto lo veremos en Juan Emar. Pablo Palacio, por su parte, hace más evidente el “afuera” de la novela haciendo que su personaje se salga de ella. Consideraciones sobre la borradura de los límites entre el afuera y el adentro de la novela para construir lo que llamaré un *cronotopo* vanguardista, recurriendo al concepto de Bajtín, surgirán en este capítulo como categorías de análisis de los gestos vanguardistas más radicales. Tanto la inervación de la tecnología en el cuerpo como la manera en que Palacio recurre a lo autorreferencial en la novela para mostrarse ella, la novela, en su sustrato material, hacen que estos autores sean ejemplo del cuarto momento en el camino que lleva a la “disolución” del libro.

5. Finalmente, en el quinto y último momento, analizaremos una novela que ataca de manera tan frontal el género que el objeto mismo sobre el que se apoya –el libro– desaparece para mostrar un gesto totalmente paradójico: el de revelar el sustrato material de la escritura –el hecho de existir sobre el papel– haciendo “desaparecer” ese mismo sustrato en el gesto quizás más vanguardista al que Macedonio Fernández pudo recurrir: la no publicación de su *Museo de la Novela de la Eterna*, la novela sin libro de Macedonio. Nos tenemos que preguntar hasta qué punto la novela de Macedonio es una novela performativa, es decir, que implica un movimiento del cuerpo alrededor de ella como una manera de representar el libro y el cuerpo que lo manipula y se deja impresionar por ella. No es un performance en sentido clásico pero sí lo implica en su constante reflexión sobre los lectores que deben entrar en contacto con su novela. Las consideraciones de Macedonio llevan

sobre todo a reflexionar sobre la novela sin hacer de ella una novela desde el punto de vista convencional, lo que lleva finalmente a desestabilizar completamente el género. *Museo de la novela de la Eterna* es una novela no-novela, ella en sí misma es una paradoja.

La novela de Macedonio nos ubica, entonces, al final del recorrido de esta investigación. Un recorrido hacia la desaparición del libro convencional pero la aparición de la novela por otros medios materiales. No preguntaremos entonces luego de este recorrido si esta manera de desacomodar un género y de, al menos, mostrar otras maneras de construirlo podría abrir la posibilidad para una reflexión sobre los caminos de la novela bajo otras premisas tecnológicas, como la era digital, por ejemplo. En todo caso, el *corpus*, conformado así, nos permitirá navegar entre las obras según los temas y problemáticas que la investigación nos imponga para ofrecer así un panorama amplio de las relaciones entre la tecnología y la escritura en las novelas de vanguardia.

1. LA CIUDAD Y LOS SENTIDOS EN *LOS SIETE LOCOS* Y *LOS LANZALLAMAS*

Uno de los objetivos más claros de las vanguardias es el de constituir nuevas formas tanto de representación como de intervención en la realidad. En buena medida, la vanguardia quiere pensar el arte para construir una nueva realidad. Esta nueva realidad parte de las experiencias surgidas en el contexto de la modernización, entre ellas la experiencia del sujeto alrededor de nuevos medios y contextos de vida. Entre ellos, por supuesto, la ciudad. En este primer capítulo vamos a abordar las dos novelas más conocidas de Roberto Arlt, *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931). Como hemos mencionado en la introducción, las novelas constituyen una importante forma de expresión literaria que permite acercarnos a una experiencia moderna anclada en su contexto histórico –y tecnológico– y nos permiten también ver cómo el vanguardismo influye en las formas de representación mismas, es decir, en la escritura en sí. Este gesto, el de hacer visible y transformar las formas de representación, es propiamente el gesto vanguardista que muestra la manera en que la tecnología moderna ha afectado la experiencia subjetiva.

Nos hemos planteado el análisis de las novelas como un camino que muestre, de manera progresiva, las varias intensidades en la radicalidad de los gestos de vanguardia. El alejamiento de la novela realista convencional –uno de los objetivos de la vanguardia– se da incluso en novelas que en un primer momento parecieran apelar a estas convenciones. Por ello hemos escogido la obra de Arlt para comenzar estos análisis. Sus novelas mantienen una diégesis coherente en el tiempo y en el espacio; sin embargo, la experiencia representada en sus personajes, en especial su protagonista, Remo Erdosain, apuntan a una transformación en la constitución del mundo alrededor de ellos. Esta manera de representar la realidad está imbricada con la experiencia

sensorial que los medios producen. En el caso de Arlt lo veremos principalmente en la experiencia que Erdosain tiene de la ciudad. En este sentido, la ciudad es el medio que produce la experiencia.

Para argumentar esta posición debemos abordar la relación entre algunos conceptos de la teoría de los medios, en especial la idea desarrollada por Kittler de que la ciudad puede ser leída como un medio. Veremos, además, cómo diferentes medios, como el cine y la fotografía, actúan también a través de Erdosain y permiten ver aspectos de la ciudad que influyen en su subjetividad, como la manera en que la luz se proyecta sobre él y estimula, por ejemplo, la memoria o bien algún tipo de alucinación.

El plan del capítulo nos permitirá ver cómo el vanguardismo de Arlt, en su particular “realismo”, empieza a transformar las formas de representación y nos abre el camino para otras novelas en las que la disolución de la novela realista se hace más evidente. En concreto analizaremos en el primer apartado la relación de Arlt con la técnica, un tema tratado por la crítica por el conocido interés que tenía Arlt en la tecnología y la mecánica. En el segundo apartado haremos los primeros análisis de sus novelas alrededor de la ciudad como medio, tanto Kittler – por su propuesta de que la ciudad puede ser leída como un medio– como Benjamin nos ayudarán a entender la manera en que Arlt representa la formación de la experiencia de la ciudad. Luego, en el tercer apartado veremos más en detalle la relación entre el cuerpo, la percepción y lo sensible, sobre todo para ver cómo la tecnología de inscripción le ofrece a Arlt una forma de representar esta relación. En el cuarto apartado nos dedicaremos al lenguaje de Arlt con relación a los medios y, en el último apartado, la dimensión metanarrativa será una clave para ver cómo la relación entre experiencia y tecnología le permite a Arlt representar la muerte de Erdosain y explorar el giro metanarrativo en su texto.

1.1. ROBERTO ARLT Y LA TÉCNICA

Clasificar a Roberto Arlt como vanguardista requiere algunas precisiones. Arlt no escribe con la expresa intención de producir una novela cuyas exploraciones formales signifiquen una ruptura en la tradición del género novelístico. Al contrario, Arlt más bien quiere reflejar las realidades urbanas de su época, sobre todo el lenguaje y la vida del bajo mundo de la ciudad.

Si leemos sus propias palabras en la introducción de *Los Lanzallamas*, Arlt comenta: “Me atrae ardientemente la belleza. ¡Cuántas veces he deseado trabajar una novela que, como las de Flaubert, se compusiera de panorámicos lienzos...! Más hoy, entre los ruidos de un edificio social que se desmorona inevitablemente, no es posible pensar en bordados” (2000, 285). Los modelos formales que menciona Arlt –Flaubert, belleza como “panorámicos lienzos”– apuntan a la estética de realismo del s. XIX, que José Miguel Oviedo define, en términos generales, como una “convicción casi ilimitada en el poder de la *representación literaria* de la realidad circundante; es decir, en la capacidad *mimética* que el texto tiene no solo de sugerirla, sino de confundirse con ella y dar una sensación total de verosimilitud” (1997, 140). La representación de la realidad responde a una convención literaria en la que el adjetivo juega un papel ilustrativo. El hecho de que Arlt relacione este tipo de novela del s. XIX con “bordados” caracteriza ya el estilo como un extra, un añadido, un ornato o un excedente en la escritura. La realidad literaria de Arlt se impone otros caminos.

¿Cuál es el ambiente en el que Arlt se ve a sí mismo? “entre los ruidos de un edificio social que se desmorona”. Hay allí una unión de varios elementos que apelan a la experiencia moderna, no solo desde el punto de vista de la cohesión social –o falta de ella– sino de la experiencia perceptiva también: el edificio como construcción moderna, propiamente de ciudad, y el ruido como percepción auditiva. Si bien las novelas de Arlt construyen un mundo reconocible y

desarrollan una trama que mantiene una continuidad cronológica, elementos propios del realismo, veremos que su lenguaje está cargado de metáforas sensoriales que se relacionan con la experiencia tecnológica de la modernidad y en particular con la ciudad. Este uso del lenguaje acerca a Arlt al vanguardismo. Noé Jitrik (2000) ahonda en este aspecto de Arlt:

Digamos, como corolario, que su ciclo novelesco, apreciado por él como vigorosa denuncia de la decadencia y la degradación de una época, puede ser visto al mismo tiempo como una expresión muy audaz de experimentación narrativa, con tantas quebraduras sintácticas o más que se advierten en el *Ulysses*, después de todo bastante lineal en su desarrollo (669).

En este sentido, Roberto Arlt no estaba alejado de la intención expresiva de otros vanguardistas de América Latina de retratar las experiencias alrededor de las novedades tecnológicas. Como lo establece Rubén Gallo, la tendencia de los artistas latinoamericanos alrededor de los años treinta, desde los Estridentistas mexicanos a los modernistas brasileños, era la de creer que “la tecnología transformaría inevitablemente no solo el proceso artístico sino la vida en general” (Gallo, 2005: 8, *traducción propia*). Allí radica la importancia del lenguaje y las descripciones de Arlt en su proceso artístico, que si bien puede ser leído como un intento de retratar la realidad de la vida en la urbe, su lenguaje, descripciones y metáforas apuntan a la construcción de imágenes desconcertantes para representar los efectos de la tecnología sobre los individuos. Estas imágenes rompen con las convenciones narrativas propias de las novelas de la época¹⁸.

¹⁸ En un análisis sobre la estructura narrativa de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, Aden Hayes establece que estas novelas son un asedio a la realidad, no solo la realidad representada sino a la forma de la representación: “Los niveles múltiples de la obra se reflejan por las visiones de los personajes, por el comentario y las explicaciones del narrador, y por las notas e intervenciones del autor. Estos niveles nunca están completamente unificados ni reconciliados, excepto en el caso de que el lector los reúna, los yuxtaponga y los entienda. ... El resultado es una obra que toca muchos más problemas de representación, de organización y de arte” (Hayes. *Roberto Arlt. La estrategia de su ficción*. 1981: 41-42)

El llamado expresionismo¹⁹ de Arlt puede muy bien provenir de este intento de darle expresión a la sensibilidad que se deja afectar por la ciudad moderna y por los medios de inscripción de comienzos del siglo XX que no encuentran cabida en los espacios literarios de la época. Tal como sugiere Castañeda (2016) con relación a su posición en el panorama de las vanguardias argentinas, Arlt guarda distancia tanto del grupo de Boedo, cercano “al realismo social, de tendencia anarquista y base social inmigratoria” y el grupo de Florida, mucho más “esteticista, asociado al vanguardismo criollista y moderado del grupo *Martín Fierro*” (320).

La definición de Castañeda de la narrativa de Arlt nos puede ayudar a entender el lugar desde donde queremos leer *Los siete locos* y *Los lanzallamas*:

Estéticamente distante tanto del realismo social, como del criollismo de figuras como Borges y el autor de *Don Segundo Sombra* (Gnutzmann 22-24, Romano 343, Rosenberg 49), Arlt produce un tipo de novela urbana en el que se puede reconocer, transfigurado y violentado, el llamado a fusionar arte y vida, pero desde una singularidad creativa que se intersecta con lo más radical del arte europeo sin caer en una subordinación de la periferia al centro. (2016, 320)

Castañeda resalta la independencia de Arlt con relación a los movimientos literarios de la época y su intención de retratar la vida urbana desde una “singularidad creativa”, lo que nos sugiere un tipo de exploración literaria que parte de la propia experiencia del autor, es decir, una reflexión sobre los efectos de la modernidad desde la propia afección sensible.

Acercarse a la tecnología desde la reflexión interior, como en una especie de proyección “hacia adentro”, es lo que hace de la literatura de Roberto Arlt un espacio para el análisis de la

¹⁹ Sobre el expresionismo en Arlt ver: Giordano. “Roberto Arlt: escritura expresionista” *Revista de Estudios Hispánicos*. Número 19. 1985: pp. 55-70. También César Aira ha comentado el carácter expresionista de Roberto Arlt en: *Paradoxa* 7. Beatriz Viterbo Editora. 1993.

impronta tecnológica en la construcción de la mirada subjetiva. En Arlt tenemos a un cronista de la experiencia de la ciudad desde un impulso del registro de las sensaciones del cuerpo que suscitan una reflexión dirigida al problema central de la medialidad²⁰: el de la experiencia escindida por la técnica, el del sujeto que cuestiona la capacidad de las palabras de transmitir la información y que, por ello, presiona al lenguaje para encontrar nuevas formas de describir la experiencia. De este intento por trabajar la imagen “mediada” o tecnificada surge el Arlt vanguardista. Como lo establece Corral (2000) en su estudio sobre Arlt: “El contacto con Buenos Aires y sus gentes provee al escritor de motivos, situaciones, atmósferas, imágenes, o sea de un abundante material que, apenas esbozado en las breves notas periodísticas, reaparece transformado en la ficción” (615). De esta apreciación vemos que Arlt efectivamente hace de la experiencia de la ciudad, de la experiencia urbana y moderna la fuente de su escritura. Arlt era sensible a la dinámica de la ciudad, pero también al tejido medial propio de la época. Como reportero había asimilado bien la manera en que los ritmos de vida se acomodan y se producen en la dinámica de los medios de comunicación²¹. Si bien en este caso la asociación de la actividad de Arlt como reportero se relaciona con el medio de la prensa como institución social, pensamos también en las tecnologías asociadas a diferentes medios, por ejemplo, la cámara fotográfica y de cine, la máquina de escribir

²⁰ En su artículo “El cine y la invención de la vida moderna en las crónicas de Roberto Arlt” (2009), Valeria de los Ríos hace un análisis de las crónicas de Arlt: “Interesado por las novedades de su tiempo, Roberto Arlt (1900–1942) escribió crónicas en las que registró el uso cotidiano de diversas tecnologías durante la primera mitad del siglo XX. En un contexto cultural en que la técnica no figura como un valor central para las elites artísticas letradas (Beatriz Sarlo, *La imaginación técnica* 13) esta incorporación puede ser vista como un gesto revolucionario” (460). En ellas, De los Ríos analiza el tratamiento que Arlt hace del cine, en especial la manera en que la dinámica alrededor de las salas de cine organiza y construye un nuevo sujeto moderno.

²¹ Sobre la influencia del periodismo en el lenguaje de Arlt ver: Laura Juárez. “Desvíos de la ‘lengua de la calle’ ‘Palabras lustrosas’, periodismo internacional, estilización y ciudades reescritas en Roberto Arlt”. 2015, Iberoamericana.

y la prensa como “máquina” productoras de relatos sobre la realidad y productoras también de realidad.

Las tecnologías de la imagen derivadas de la cámara y el lente, por ejemplo, abren todo un abanico de posibilidades para la ubicación de la mirada, generando así una nueva relación entre perspectiva, sensación y sentimiento. En un ensayo titulado “La ciudad y el habla en algunos textos de Roberto Arlt” (2015), Rita Gnutzmann, destaca la manera en que la situación psíquica de los personajes de Arlt suele distorsionar las descripciones de la ciudad (Gnutzmann, 30). Esto, más allá de afianzar la idea de la preponderancia del mundo interno, nos ayuda a reflexionar sobre el mecanismo propio de la mirada y la descripción de los ambientes. El perspectivismo y la descripción basada en proporción, color y forma responde también a una cultura visual que se asocia a una naturalización de la mirada²². Picados, contrapicados, contraste de luces y sombras son estructuras visuales que pueden ser llenadas por discursos subjetivos que, en el contexto de la novela, se relacionan con un estado psicológico o con una obsesión.

La mirada de Arlt incorpora un aspecto de la experiencia que entreteje ciudad y tecnología. Beatriz Sarlo (1992) dice que “la ciudad y la técnica obsesionan la imaginación de Arlt” (44); más aún, lo que obsesiona a Arlt es el efecto de la modernidad técnica sobre el individuo, aspecto que lo lleva a construir todo un imaginario que, según Sarlo, es más una proyección subjetiva que una crónica realista. Esto nos interesa, porque significa que la narrativa de Arlt se alimenta de una reflexión sobre la tecnológica:

²² Martin Jay, en la introducción a *Ojos abatidos* (2007), discute el problema de la naturalización de la mirada como sentido rector o principal en el ordenamiento de la percepción y, sobre todo, su impacto en un discurso cultural que relaciona el acercamiento a la realidad con la visión de manera que “nuestro lenguaje ordinario, e incluso el conjunto de nuestra cultura, está profundamente marcado por su importancia” (18). Kittler, desde el punto de vista de una historia de las tecnologías de inscripción, establece que la invención de la perspectiva, la reproducción de una imagen desde la posición de un espectador fue la técnica dominante en las artes plásticas y las formas de representación desde el Renacimiento hasta el Impresionismo (*Optical Media*, 2010: 49).

La mirada de Arlt conserva poco del *flâneur* para ser productiva de configuraciones estéticas que clasifican las imágenes y las organizan en un espacio distinto del espacio físico donde la ciudad empírica, descompuesta y *recompuesta por las transformaciones que intervienen en ella desde fin de siglo*, es el soporte sobre el que se imprime una ciudad imaginada, la ciudad futura, donde el presente será reparado por la imaginación técnica (Sarlo, 44, *cursivas mías*).

Estas consideraciones sobre Arlt nos permiten establecer un territorio de análisis en el que vamos a encontrar la irrupción de gestos vanguardistas dentro de una estructura novelística cercana al realismo. Un estilo que, en buena medida, es posible porque está abierto a inscribir en sí –en la escritura misma– la experiencia del sujeto en contacto con la tecnología de medios, tal como lo precisa Kittler en la introducción de *Optical Media* (2010): “We knew nothing about our senses until media provided models and metaphors.” (34). Para saber un poco más sobre el estilo vanguardista debemos profundizar en la relación del lenguaje con las metáforas y modelos que la tecnología ofrece²³. Esta será nuestra perspectiva para leer a Arlt. Trataremos de entender cómo estas experiencias alrededor de la tecnología –y en un ambiente específicamente moderno como la ciudad– van atravesando su escritura, metáforas y formas de representación.

1.2. LA EXPERIENCIA DE LA CIUDAD COMO INSCRIPCIONES EN EL CUERPO

Los siete locos y *Los lanzallamas* son dos novelas que constituyen una sola historia que gira alrededor de uno de los personajes más complejos de Arlt: Remo Erdosain. Resumamos brevemente la premisa de la novela. Erdosain es un trabajador de la “Compañía Azucarera” que,

²³ Es importante recordar que este es también el enfoque de Gallo (2005) y Sússekind (1997). En sus análisis de diferentes artistas de la vanguardia y mexicana y brasileña respectivamente, ellos parten de la idea de que la tecnología y los medios de inscripción no solo están representados en esas obras sino que ellos influyen más profundamente en las modalidades de escritura.

asfixiado por su precaria situación económica, roba seiscientos pesos a la compañía. La gerencia lo descubre y le exige devolver el dinero. Esta situación lleva a Erdosain a tener una serie de encuentros con personajes extraños, casi surrealistas, con la intención de pedir ayuda económica para reponer el dinero robado. Entre estos personajes se encuentra el Astrólogo, quien, a cambio de ayudarlo a devolver el dinero, compromete a Erdosain en el proyecto de una sociedad secreta, germen para una revolución social absoluta con la que el Astrólogo pretende establecer un gobierno totalitario.

A Erdosain, personaje existencial por antonomasia, lo acosa la duda de si él realmente está condenado a ser un criminal; porque más allá de las particularidades de la trama, *Los siete locos* representa el camino que lleva a Erdosain a la situación de tener que aceptar el mal como forma de vida para dejar de ser un hombre gris, anónimo y sometido a la opresión de las normas sociales. Erdosain, a través de la pregunta sobre sí mismo se pregunta también si ese destino es la realización de una potencialidad que ha estado siempre en él o más bien es la realización del marco de relaciones en el que vive, es decir, del mundo exterior, de la ciudad y de personajes como el Astrólogo. Se plantea efectivamente un contraste y una tensión entre el mundo interior –Erdosain quiere saber cuál es su *ser*– y el mundo exterior –la estructura normativa que *programa* el comportamiento de los individuos–. Este dilema del protagonista se construye en su relación con el Astrólogo, a quien Erdosain le promete la construcción de una fábrica de producción de gas venenoso. El final de la novela no apunta a que efectivamente se haga realidad la sociedad secreta sino a la sumisión de Erdosain a los deseos del Astrólogo. Esta es la base para la construcción de una experiencia que está en constante relación con el mundo exterior como determinante del conocimiento de sí mismo.

La duda de Erdosain sobre su propio ser es una respuesta a esta nueva conciencia que se despierta por sus acciones criminales: “Sabía que era un ladrón. Pero la categoría en que se colocaba no le interesaba. Quizás la palabra ladrón no estuviera en consonancia con su estado interior” (9). La premisa de la novela, desde el arranque, es la de un personaje que tras una acción deshonesta debe enfrentarse a una redefinición de sí mismo. El camino va de la duda constante sobre lo que él es hasta la reafirmación de su existencia en el crimen y, finalmente, la muerte. Podríamos decir que la novela casi se plantea en términos completamente contrarios a uno de los tipos de novela del s. XIX que Lukács define, la que se construye desde la relación entre alma y realidad: “un alma que se ha vuelto demasiado amplia en relación al destino que la vida puede ofrecerle [...] Se trata más bien de una realidad interior llena de contenido y casi completa que entabla competencia con la realidad exterior” (110). En la historia de Erdosain vemos el movimiento contrario, un alma vacía que debe llenarse desde el exterior, un exterior demasiado imponente y terrible. Desde el comienzo, el narrador dice de Erdosain: “Él ya estaba vacío, era una cáscara de hombre movida por el automatismo de la costumbre” (Arlt, 2000: 10). Veremos un poco más adelante cómo este automatismo responde a un tipo de experiencia moderna que transforma al individuo en una suerte de pieza de maquinaria.

Nos referiremos a la experiencia como la experiencia de shock que se produce en los contextos urbanos. En este sentido, seguiremos las definiciones de Walter Benjamin sobre los diferentes tipos de experiencia: aquella que responde a la tradición, *Erfahrung*; en contraste con aquella experiencia aislada, *Erlebnis*, que responde más al efecto de sobrecarga de los sentidos en el ambiente acelerado y lleno de nuevos estímulos provenientes de los canales de comunicación que surgen en la modernidad. Debemos ver cómo el individuo, sobrecargado de estímulos y afectado por una sensación de aislamiento, debe darle contenido y sentido a su experiencia. Según

Benjamin: “The greater the shock factor in particular impressions, the more vigilant consciousness has to be screening stimuli; the more efficient it does so, the less these impressions enter long experience [*Erfahrung*] and the more they correspond to the concept of isolated experience [*Erlebnis*]” (2004, *SW*, v. 4: 319). En “On Some Motifs of Baudelaire”, Walter Benjamin analiza las formas de la experiencia de las ciudades, las del individuo inmerso en las multitudes y en las calles de una ciudad que produce una sobrecarga de estímulos: “Fear, revulsion, and horror were the emotions which the big-city crowd aroused in those who first observed it” (2004: 327). Esta es la experiencia de Erdosain, siempre asociada a la realidad de la ciudad. No en vano uno de los capítulos se titula “El terror en la calle” (14). En él, Erdosain sale a las calles impulsado por la esperanza de encontrar algo de felicidad. Fantasea con encontrar a una mujer adinerada que lo acepte. Sin embargo, la realidad lo golpea de nuevo, la angustia regresa y las sensaciones se desplazan al cuerpo como en una suerte de tortura mecánica: “Y de pronto un horror más terrible que los otros horrores *le destornillaba la conciencia*. Él tenía la sensación de que todas las muescas de su alma sangraban como bajo la mecha de un torno” (15, *cursivas mías*). La conformación de los ritmos de vida bajo los ritmos de la fábrica permite que haya una analogía entre la sensibilidad del individuo y la máquina que hace el trabajo. Sobre esto Benjamin nos dice: “The shock experience which the passer-by has in the crowd corresponds to the isolated ‘experiences’ of the worker at his machine” (329). Para Benjamin la analogía con la máquina y la experiencia de shock sirven para ajustar al individuo a un sistema social y económico: “The feeling of being dependent on others, which used to be kept alive by need, is gradually blunted in the smooth functioning of the social mechanism” (327). En el caso de Erdosain la máquina ya no está funcionando para conformarlo a una forma de vida, para hacerlo una pieza de una maquinaria y hacerlo perder la conciencia sí. En su intento de búsqueda de identidad, Erdosain ha despertado su conciencia, en

sus propias palabras ella se ha *destornillado*, y esa conciencia lo lleva a sentir los rigores de la experiencia dentro de la máquina, que ya no funciona sigilosamente. Su cuerpo sabe que es una pieza y, ahora consciente, sufre los horrores de la máquina. Esta es parte de nuestra hipótesis: la conciencia del efecto de los medios produce una subjetividad que hace visible la marca que los medios hacen, es decir, ya esta marca no se oculta.

El proceso de descubrimiento y revelación se da en Erdosain en el proceso de entenderse a sí mismo desde las mediaciones que lo inscriben. Tanto su sensibilidad como la percepción de su propio cuerpo le permiten a Erdosain entenderse como sujeto. Si Erdosain quiere afirmar su existencia necesita referirse a una realidad y en Arlt, la ciudad es más que un escenario, actúa como expresión de la sensibilidad de Erdosain. La ciudad es, entonces, uno de los medios más evidentes a través de los cuales Erdosain puede existir.

La angustia y la desesperación responden a una sensibilidad particular que se asocia con la impresión que sobre él produce el ambiente de la ciudad, haciendo de su sentimiento tanto un espacio de representación como espacio representado, como si fueran un lugar en un mapa, un lugar que existe en la ciudad y que es, a la vez, interior y exterior, es decir, existe afuera y le ocurre a él en su cuerpo:

Esta atmósfera de sueño y de inquietud que lo hacía circular a través de los días como un sonámbulo, la denominaba Erdosain, «la zona de angustia».

Erdosain se imaginaba que dicha zona existía sobre el nivel de las ciudades, a dos metros de altura, y se le representaba gráficamente bajo la forma de esas regiones salinas o desiertos que en los mapas están revelados por óvalos o puntos tan espesos como las ovas de un arenque.

Esta zona de angustia, era la consecuencia del sufrimiento de los hombres. Y como una nube de gas venenoso se trasladaba pesadamente de un punto a otro, penetrando murallas y atravesando los edificios, sin perder su forma plana y horizontal; angustia de dos

dimensiones que guillotinando las gargantas dejaban en éstas un regusto de sollozo. (Arlt, 2000: 10).

El juego que plantea Arlt en este fragmento es el de una sensación que se representa como un gráfico, como un espacio que, a su vez, permite la articulación de una afección sensible. La zona de angustia se representa en un mapa y en este mapa los óvalos o “puntos espesos” atraviesan edificios y paredes y degollan las gargantas. Solo visualmente, solo en el mapa, que es una representación gráfica de un espacio en el que las líneas pueden intersectarse y montarse, es posible que la angustia llegue al cuello de Erdosain. La angustia se desplaza de un punto a otro, remarcando su condición espacial, su condición de lugar. Es decir, no es solo un sentimiento que ocurre dentro del cuerpo, como efecto del “sufrimiento de los hombres”, es también un territorio el que produce esa impresión. La experiencia de Erdosain es la de una fractura en el mundo racionalizado en el que el sufrimiento se cuele en las representaciones más racionales del espacio, vale decir, los mapas y los planos. Representándose la zona de angustia como mapa, Erdosain construye los caminos hacia su propio sufrimiento. Ese sufrimiento está íntimamente relacionado a la ciudad. Primero es un plano pero luego son las calles con toda su materialidad: “Su vida se desangraba. Toda su pena descomprimida extendíase hacia el horizonte entrevisto a través de los cables y de los «trolleys» de los tranvías y súbitamente tuvo la sensación de que caminaba sobre su angustia convertida en alfombra” (22).

El primer encuentro traumático de Erdosain en con la ciudad y, a través de ella, consigo mismo; este es un aspecto *medial* importante. Friedrich Kittler, en “The City is a Medium” (1996) establece que la lectura de la ciudad como medio se basa principalmente en que en ella hay una red de transmisión de información: “What strike the eye of the passerby as a growth or entropy is technology, that is, information. [...] In a city, networks overlap with other networks. Every traffic

light, every subway transfer, and every post office, as well as all the bars and bordellos, speak for this fact” (1996, 718-719). La ciudad es una gran red que permite la circulación, inscripción y almacenamiento de información visual y auditiva: “Media record, transmit and process information [...] Media can include old-fashion things like books, *familiar things like the city* and newer inventions like the computer” (Kittler, 1996: 722, *cursivas mías*). Esta es una operación discursiva que recorre toda la novela de Arlt. Si relacionamos la búsqueda de Erdosain de su propia existencia como la de un criminal podemos ver que la ciudad funciona como fuente de transmisión de información:

Un trozo de andén de la estación de Temperley estaba débilmente iluminado por la luz que salía de una puerta de la oficina de telegrafistas. Erdosain sentóse en un banco junto a las palabras para los cambios de las vías, en la obscuridad. Tenía frío y tal vez fiebre. Además experimentaba la impresión de que la idea criminosa era una continuidad de su cuerpo, como el hombre de tiniebla que pudiera arrojar en la luz. Un disco rojo brillaba al extremo del brazo invisible del semáforo, más allá otros círculos rojos y verdes estaban clavados en la obscuridad, y la curva del riel galvanoplastiado de esas luces sumergía en las tinieblas su redondez azulenca y carminosa. Luego todo permanecía quieto, dejando de rechinar las cadenas en las roldanas y cesando el roce de los alambres de piedras (Arlt, 2000: 84).

Hay una especie de simbiosis cuerpo ciudad en el lenguaje de Arlt, no solo hay una particularidad del sentir asociada a un lugar, la estación de tranvías –allí es donde Erdosain siente frío y fiebre– sino que los fragmentos de la ciudad se presentan como partes del cuerpo, el brazo invisible del semáforo transmite información a través de sus luces. El coqueteo con la criminalidad se corporeiza de tal forma que se transforma en un “hombre de tiniebla que puede arrojar en la luz”, la información visual y auditiva parece mezclarse en el cuerpo de Erdosain y conforman un terreno primario para su reflexión sobre su propia existencia. La luz juega con la dualidad entre el

interior de Erdosain y su exterior, el interior marcado y afectado por la exposición del exterior y quiere arrojar y exponer a la luz el cuerpo de tiniebla que habita en su interior.

Lo interesante es que Arlt juega constantemente con los límites entre los espacios interiores y exteriores como en un juego en el que algo se oculta siempre detrás de una fachada. Desde el principio las calles funcionan como medios para mostrarle los caminos de su propia reflexión: “Por la calle Chile bajó hasta Paseo Colón. Sentíase invisiblemente acorralado. El sol descubría los asquerosos interiores de la calle en declive. Distintos pensamientos bullían en él, tan desemejantes, que el trabajo de clasificarlos le hubiera ocupado muchas horas” (9). Una calle, que es parte del espacio exterior de la ciudad, se revela en su *interior*. El salto entre una frase y otra, entre la calle asquerosa y los pensamientos que bullían en él, parecen estar sintácticamente montados, como en un collage, para mostrar la manera en que los pensamientos están inscritos por los ambientes.

En este pasaje, lo que permite la revelación de esa “apariencia” interior es la calle. Como metáfora de la introspección de Erdosain, permite entender que el descubrimiento de sí mismo está determinado por todo el ambiente exterior, tanto otros personajes como la ciudad y toda la información sensorial que circula por ella. Erdosain cuando quiere mirar “hacia dentro” de sí mismo solo va a descubrir marcas que provienen del exterior. Erdosain funciona entonces como una pantalla o como un eco de un mensaje ya inscrito en la ciudad.

Abordemos ahora otro aspecto de la ciudad moderna que también funciona como mediación e inscripción de la sensibilidad y subjetividad de Erdosain: el cemento. Efectivamente, el cemento es una de las tecnologías a la que Gallo le presta atención²⁴, estableciendo que es ella la que permite

²⁴ Es importante mencionar que para Gallo el cemento era una *nueva tecnología* de la época que se equipara en importancia a las otras estudiadas en su libro: la cámara, la radio y la máquina de escribir: “Cement was another new technology –in this case a construction technology– that gained popularity in the postrevolutionary period” (170).

una renovación en la arquitectura de las ciudades a comienzos del siglo veinte²⁵: “cement had also been hailed as the most modern of building materials by architects from Le Corbusier to Walter Gropius, and by functionalists, constructivists, and other avant-garde groups” (Gallo, 172). El cemento y la arquitectura derivada de él no solo supusieron una transformación en los edificios – la solidez y durabilidad el material permitieron el diseño de edificios de grandes dimensiones y la proliferación de rascacielos– sino también en la dinámica social alrededor de ellos: “Cement constructions introduced a completely different spatial logic, and citizens had to learn to exist in the new spaces of modernity” (170). Incluso la mirada íntima de Erdosain, luego de un intercambio con Elsa, su esposa, Erdosain tiene una alucinación: “Veía a su desdichada esposa en los tumultos monstruosos de las ciudades de portland²⁶ y de hierro, cruzando diagonales oscuras a la oblicua sombra de los rascacielos, bajo una amenazadora red de negros cables de alta tensión” (65). La imagen proviene de su mundo interior, es una alucinación que se inscribe en el cemento y el hierro de la ciudad en una imagen que hace reflejar el sentimiento de desdicha con la materia de la ciudad.

Por supuesto, la transformación generada por el cemento en la arquitectura produce un debate alrededor de su valor estético y su efecto sobre la dinámica social. Gallo resume la postura en contra de la popularización del cemento: “Like photography, cement was considered suspect because of its mechanical origin: it was a material produced by machines, generated by industrial processes that were antithetical to the handcrafted nature of artistic creation” (181). Es decir, la

²⁵ La producción de cemento en América Latina es bastante extendida desde comienzos del siglo veinte. En el artículo “On the Origins of ISI: The Latin American Cement Industry, 1900–30” (2007), de Xavier Tafunell, se establece que a comienzos del siglo veinte América Latina absorbió una gran parte de la exportación de cemento de Europa. Durante la Primera Guerra Mundial comenzaron a proliferar en América Latina las fábricas de cemento. En Argentina particularmente la producción de cemento pasó de 12.000 toneladas en 1914 a 187.000 toneladas en 1919. (Tafunell, 2007: 309 y ss.)

²⁶ “Ciudades de portland” hace referencia a las ciudades de cemento. El cemento se comercializó bajo el nombre de “Cemento Portland”, que proviene del uso, originalmente, de la “piedra portland”, la cual era considerada en el s. XIX como uno de los tipos de piedra más sólidos para la preparación del cemento. EN: P.E Halstead. “The Early History of Portland Cement”. *Transactions of Newcomen Society*. Vol. 34, 1961.

resistencia al uso del cemento es un eco de la resistencia a la pérdida de una imagen de la producción de bienes –y podríamos decir de la producción de arte también– como producto de una tradición asociada con la escala humana. Esta relación entre cemento, producción mecánica de su origen y la escala humana la entretreje bien Arlt en las imágenes de la ciudad que parecen siempre aplastar a su protagonista. En un fragmento en el que Erdosain visita a los Espila, una familia de allegados, dice que su edificio “tenía el aspecto de un transatlántico” (209); y en otro momento de visiones y alucinación, esta vez en *Los Lanzallamas*, Erdosain se ve aplastado por una gran oscuridad en la que se distingue sobre su frente “un agujerito” como una pequeña “vereda de sol de una ciudad negra y distante, con graneros cilíndricos de cemento armado ... [Erdosain] se desmorona vertiginosamente hacia una supercivilización espantosa, ciudades tremendas en cuyas terrazas cae el polvo de las estrellas, y en cuyos subterráneos superpuestos, arrastran una humanidad pálida hacia un infinito progreso de mecanismos inútiles” (313). El lenguaje de Arlt es claramente visual, acentuando así el aspecto estético que el cemento y la modernización le impone a las ciudades, los edificios como grandes barcos, la superposición de lo subterráneo, todo esto muestra un gran collage de mecanismos y concretos que solo puede arrastrar a una humanidad que no tiene más respuesta que palidecer.

Quienes veían con entusiasmo el cemento lo veían precisamente porque imponía una nueva forma de arquitectura, una nueva estética, para ellos no había que preguntarse si los edificios de cemento eran arquitectura sino cómo los edificios de cemento habían transformado la arquitectura. Esta es una visión que quiere romper, a la manera vanguardista, con formas tradicionales de definir las prácticas. El cemento en este caso no destruiría la arquitectura sino que modificaría sus límites y la haría *ser* otra cosa a través de *hacer* –y construir– otras cosas.

La postura de Arlt a través de Erdosain es la de hacer visible la manera en que la subjetividad y la interioridad está marcada por inscripciones. Recordemos que sus gestos vanguardistas apuntan a hacer visible el medio a través de la representación. En este caso, la ciudad y el cemento representan la imagen de un peso que Erdosain debe soportar. Uno de los capítulos de *Los Lanzallamas* se titula justamente “Bajo la cúpula de cemento”. En él Erdosain se halla, de nuevo, vagando por la ciudad luego de comprometerse de lleno con el proyecto de sociedad secreta del Astrólogo. Aquí, los edificios, imponentes, lo cercan y no solo lo oprimen físicamente sino que en su interior también condicionan su pensamiento: “Erdosain se siente espeluznado. Es como si le encarrilaran el pensamiento en una elíptica metálica. Cada vez se alejará más del centro. Cada vez más existencias, más edificios, más dolor. Cárceles, hospitales, rascacielos, rasca estrellas, subterráneos, minas, arsenales, turbinas, dínamos, socavones de tierra, rieles, más abajo vidas, suma de vidas”. (Arlt, 2000: 461). La enumeración de tecnologías y espacios de la ciudad – subterráneos, edificios– van cayendo sobre las vidas de los individuos, sobre Erdosain, pero lo que ocurre no es solo un aplastamiento sino una inscripción, una interpenetración entre técnica y sujetos, el pensamiento de Erdosain está *encarrilado* por la tecnología.

Un poco más adelante, en el mismo capítulo, y luego de describir alucinadamente las calles por las que camina, Erdosain se dice:

La tierra está llena de hombres. De ciudades de hombres. De casas para hombres. De cosas para hombres. Donde se vaya se encontrarán hombres y mujeres. Hombres que caminan seguidos por mujeres que también caminan. [...] En todas partes se ha infiltrado el hombre y su ciudad. Piensa que hay murallas infinitas. Edificios que tienen ascensores rápidos y ascensores mixtos: tanta es la altura a recorrer. (467).

La ciudad del cemento impone una dinámica vertical. Si bien las calles y los recorridos de Erdosain por la ciudad suponen un desplazamiento horizontal, la alucinación de la ciudad es vertical, impuesta por los rascacielos y los ascensores²⁷. Esta es una simbolización interesante que es producida por la nueva visualidad de las ciudades, una ciudad que crece hacia arriba²⁸. Este tipo de arquitectura produce la sensación de aplastamiento y de sentirse cada vez más pequeño ante el desarrollo masivo de la ciudad. Como bien apunta Buck-Morss al analizar *El libro de los pasajes* de Benjamin, el impulso de renovar las ciudades desde finales del s. XIX conllevó una visión aumento de escalas: “Cosmic proportions, monumental solidarity, and panoramic perspectives were the characteristics of the new urban phantasmagoria” (1991, 92). Por supuesto, las ciudades del XIX se transforman y hacen de su arquitectura un espectáculo para la vista, pero este impulso de aumentar la escala sumado a las posibilidades en construcción que trajo el cemento en el s. XX hicieron de las ciudades, siguiendo la visión de Arlt, un lugar no tanto de perspectivas panorámicas sino de encierro de la perspectiva por la fragmentación de los flujos de vida, en buena medida consecuencia del trabajo de las fábricas.

Recordemos que la visión de Erdosain es la de una conciencia que despierta de una fantasía y le muestra que la realidad es más bien como una máquina y que él no es más que una pieza.

²⁷ Aunque en un contexto diferente, el de la ciencia ficción, el artículo “Vertical cities: Representations of urban verticality in 20th-century science fiction literature” (2015) de Lucy Hewitt y Stephen Graham analiza en detalle las imágenes de la ciudad vertical y los rascacielos en las representaciones del futurismo italiano y en otras obras de la ciencia ficción del s. XX como la de H.G. Wells. En su análisis los autores establecen: “In the late 19th century the rise of the skyscraper charged the architectural imagination and altered the skyline of those cities that were then at the centre of urban development. Yet, the vertical city, both as it was conceived by architects and as it began to materialise, was not simply a transformation of space; it was fundamentally connected to new forms of social organisation” (927).

²⁸ En *Delirious New York* (1994) Rem Koolhaas explica la evolución de los rascacielos en Manhattan. Allí explica el cambio en la estética de la ciudad introducida por el ascensor, por ejemplo, la repetición, la movilidad vertical produjo una visión arquitectónica que tiende a la repetición, se pierde la mirada del inmueble como individualidad: “the greater the number of floors stacked around the shaft, the more spontaneously they congeal into a single form (82) [...] architecture is no longer the art of designing buildings so much as the brutal skyward extrusion of whatever site the developer has managed to assembled” (88).

Hacia el final del capítulo podemos leer: “Erdosain se siente cogido por un engranaje²⁹ apocalíptico. La mitad del cielo, hasta el cénit, está ocupado perpendicularmente por una curva dentada que gira despacio y recoge entre sus dientes, anchos como las fachadas de los edificios, los cuerpos que inmediatamente desaparecen entre la conjunción” (470). La maquinaria industrial se transfigura en fachadas de edificios, por lo que la construcción es también percibida como un proceso industrial y mecánico, reflejando las reservas que los críticos le tenían al cemento, según el análisis de Gallo. La visión alucinada de Erdosain es la de una fábrica que se encuentra bajo una bóveda de cemento. Al final, Erdosain “rabiosamente se hunde más. Atraviesa capas geológicas. *Enmurado*” (471, *cursivas mías*). La penetración no puede ser más explícita y final, Erdosain está *enmurado*, él está en el muro de concreto, no solo aplastado o bajo el peso del concreto sino en él. Erdosain se ha hecho muro, se ha *concretizado*, es materia por efecto de la ciudad.

El cuerpo de Erdosain no solo se somete a las inscripciones de la ciudad. Las tecnologías de inscripción como el cine y el telégrafo también tienen un efecto en un sensibilidad y subjetividad. En el apartado siguiente veremos cómo Arlt usa el lenguaje para hacer de Erdosain un sujeto inscrito por los medios de manera que sus sentidos funcionan desde el funcionamiento mismo de esos medios.

1.3. LA PRODUCCIÓN *MEDIADA* DE LO SENSIBLE

Con el objetivo de representar la experiencia y la subjetividad, las novelas de Arlt relatan con frecuencia la manera en que el pensamiento construye un discurso sobre la realidad. Ellas son

²⁹ Sobre Arlt y la maquinaria moderna ver Alan Pauls: “Arlt: La máquina literaria” (1989): “En Arlt, las máquinas trabajan como trabaja el sueño. Por todas partes artefactos, engranajes, mecanismos que zumban, vibraciones contagiosas que puebla el aire. Los dispositivos tecnológicos proliferan. A veces son simples acontecimientos temáticos, ocurrencias insistentes de una ficción habitada por inventores, ingenieros y expertos en maquinarias.” (243). En este pasaje la máquina, o “engranaje”, es la ciudad.

una puesta en discurso de las sensaciones y una forma de hacer explícitas las actitudes de los personajes con relación a las situaciones que viven. En este *discurso del pensamiento* que hacen los personajes, Arlt muestra no solo lo que los personajes piensan, digamos el contenido del pensamiento, sino la manera en que el pensamiento se estructura. Al mostrar estas operaciones mentales, Arlt hace visible también el efecto del medio en la experiencia. Es decir, Arlt hace explícito que el pensamiento tiene una condición de posibilidad que se halla en la tecnología de medios de inscripción. Para ver algunos ejemplos claros volvamos al principio de la novela.

Luego de ser culpado por el robo del dinero en la “Compañía Azucarera”, Erdosain sale a recorrer la ciudad atormentado por su acción, dando inicio así a la reflexión sobre su existencia. En este momento empezamos a leer descripciones de su interioridad; a la par de la angustia “Existía otro sentimiento y ése era el silencio circular entrado como un cilindro de acero en la masa de su cráneo, de tal modo que lo dejaba sordo para todo aquello que no se relacionara con su desdicha. Este círculo de silencio y de tinieblas interrumpía la continuidad de sus ideas [...]. Pensaba telegráficamente suprimiendo preposiciones, lo cual era enervante³⁰.” (9). La imagen a la que recurre Arlt para representar el silencio es peculiar e intensa: el silencio es un cilindro de acero *entrado* “en la masa de su cráneo”.

La agresión al cuerpo puede ser leída como la representación de una inscripción, ya que es, como define Gitelman, una forma de intervención en la que una maquinaria se impone de forma continuada (1999, 2). Por su parte, Andrea Bachner, en *The Mark of Theory* (2018) establece: “inscription is a figure of liminality and ambiguity, a bridge between bodies or other material

³⁰ Pensemos la relación semántica entre “enervante” y “nervio” para entender la manera en que Arlt piensa la relación entre cuerpo, la sensorialidad, y la tecnología. Juan Emar también representa, en un fragmento de *Un año* un cuerpo unido a la tecnología. Walter Benjamin analiza estos procesos en los que la percepción y la tecnología se “conectan” como *inervación*. Vemos entonces como el “nervio” –enervante, inervación– se convierte en una conexión semántica entre cuerpo y tecnología.

surfaces and meaning” (6). El cilindro es una inscripción sobre el cuerpo de Erdosain que imprime una marca. Esa marca es el silencio; no indica esta afirmación que el silencio sea como tal vacío absoluto o ausencia de sentido. El silencio es una marca significativa también porque tenemos que leerla como parte de una impresión sobre una superficie. El silencio es una borradura, una tachadura. Dice el fragmento que el silencio lo dejaba sordo e interrumpía la continuidad de sus ideas. Entonces, el silencio en este caso se superpone a algo y significa tanto como cualquier otra marca legible. El silencio producido por el cilindro en su cráneo es más bien un silenciamiento en el que Erdosain es sordo para algunas palabras y solo escucha otras, las de la desdicha³¹.

Unas líneas más adelante el narrador precisa que Erdosain “pensaba telegráficamente”. Es lógica la relación entre el cráneo con el silencio incrustado en él y el pensamiento teleografiado. ¿Qué significa que su pensamiento, vale decir la fluidez de su discurso, sea comparado a la telegrafía? Una de las cosas es la de no poder conectar fluidamente las palabras: “Pensaba telegráficamente suprimiendo preposiciones”. Es decir, alejándose de las reglas que construyen de manera fiel un sentido en la realidad. El telegrama, en función de la rapidez, sintetiza las acciones suprimiendo las preposiciones. Si transponemos esta idea a la descripción que hace Arlt de Erdosain, nos encontramos con que las reglas del lenguaje que construyen una realidad a través de un sentido de coherencia se ven afectadas por la función telegráfica de manera que la realidad aparece transformada. Su pensamiento está *lleno de vacíos* que hacen eco con la forma telegráfica.

³¹ Esos vacíos y esos silencios podrían bien relacionarse a la idea de *différance* de Derrida en la que el lenguaje responde a una estructura del signo que, en su inscripción, marca una diferencia con relación a cualquier otra posibilidad de existencia. El espaciamento, como vacío que produce en sí la posibilidad de la significación, es ese silencio, falta, ausencia, que finalmente produce la identidad de Erdosain: “l’espacement comme écriture est le devenir-absent et le devenir-inconscient du sujet. Par le mouvement de sa dérive, l’émancipation du signe constitue en retour le désir de la présence” (Derrida. *De la Grammatologie*, 96).

Todos estos elementos construyen un efecto de la tecnología de medios que se reflejan en la subjetividad de Erdosain. Podemos decir que la construcción del personaje muestra los tejidos de la experiencia técnica, lo que produce en el texto un gesto que podríamos catalogar como vanguardista: el de mostrar en la constitución de la obra aquellos elementos que permiten constituirlos y que convencionalmente se mantienen ocultos. La telegrafía permite mostrar la subversión de un uso del lenguaje –supresión de preposiciones– en el discurso de la experiencia del personaje, rompiendo con la idea tradicional –doble– del flujo continuo de la voz/superficie lisa de la realidad.

El flujo continuo de la voz es el lugar por excelencia del discurso subjetivo anterior al s. XIX, que deriva de la primacía de la voz como registro continuo del mundo interior del sujeto³². Ahora bien, Kittler apunta que en el s. XIX, con el surgimiento de tecnologías como la fotografía, la máquina de escribir y el fonógrafo, el individuo se enfrenta al registro fragmentado, discreto, de fenómenos de la realidad que son independientes de la palabra, es decir, son registros de sonidos e imágenes, de fenómenos físicos y no simbólicos.

Kittler establece que la lógica del caos y los intervalos (es decir, la fragmentación de toda continuidad) fue introducida en la red discursiva del s. XX a través de la invención de la máquina de escribir (1990, 192): “in typwriting, spatiality determines not only the relations among signs but also the relation to the empty ground” (194). El telégrafo mantiene el mismo principio de cortar el flujo del discurso subjetivo y producir vacíos.

³² Sobre la relación entre la voz –*phoné*– y el *logos*, ver Derrida, *De la grammatologie* (1967) : “Le privilège de la phoné ne dépend pas d'un choix qu'on aurait pu éviter. Il répond à un moment de l'économie (disons de la « vie » de l' « histoire » ou de l' « être comme rapport à soi »). Le système du « s'entendre-parler » à travers la substance phonique — qui se donne comme signifiant non-extérieur, non-mondain, donc non empirique ou non-contingent — a dû dominer pendant toute une époque l'histoire du monde, a même produit l'idée de monde, l'idée d'origine du monde à partir de la différence entre le mondain et le non-mondain, le dehors et le dedans, l'idéalité et la non-idéalité, l'universel et le non-universel, le transcendantal et l'empirique, etc.” (17)

No solo el personaje de Erdosain es susceptible de mostrar estas formas de la experiencia. Arlt también utiliza estos recursos en el personaje del Astrólogo, mucho más seguro de sí y sin ningún conflicto aparente sobre su identidad. Él es el cerebro de la Sociedad Secreta, que está diseñada para controlar la sociedad. En un capítulo que Arlt dedica al Astrólogo y a sus proyectos también podemos leer cómo el pensamiento está anclado en las formas del funcionamiento de una máquina de inscripción, en este caso el cinematógrafo.

El capítulo se titula “Sensación de lo subconsciente”, título que ya revela el marco de un discurso que tiene como intención revelar las estructuras profundas del pensamiento. El Astrólogo se encuentra recostado en un sofá, en medio de la noche. La lluvia caía con fuerza, pero el Astrólogo no la escuchaba porque estaba ensimismado en sus proyectos, es decir, está aislado del exterior, los estímulos del exterior están excluidos en este momento y sus pensamientos son más bien una exploración interior.

Al concentrarse en sus proyectos el Astrólogo tiene dos experiencias del tiempo, como si el tiempo se desacoplara en dos estructuras diferentes:

Uno natural a todos los estados de la vida normal, otro fugacísimo y pesado en los latidos de su corazón... Y el Astrólogo retenido dentro del tiempo del reloj, sentía deslizarse en su cerebro el otro tiempo rapidísimo e interminable que como una película cinematográfica, al deslizarse vertiginosamente, hería con las imágenes que aparejaba, su sensibilidad, de un modo impreciso y fatigante [...] Tal que, cuando miraba el reloj encendiendo un fósforo, comprobaba que el tiempo transcurrido era de minutos, mientras que en su entendimiento esos minutos mecánicos, acelerados por su ansiedad, tenían otra longitud que ningún reloj podía medir. (242).

El fragmento es una descripción de la experiencia del tiempo mediada por la tecnología de la cámara de cine. Primero debemos reparar en la división entre dos tiempos: el natural y otro fugaz

que es asociado a los latidos del corazón. Lo natural aquí responde más bien a la convención de los flujos de la vida y los latidos del corazón apunta a una mecánica del cuerpo, quizás como reflejo de algo que está fuera de la conciencia. Luego tenemos el tiempo del reloj, exterior y regular, siempre él mismo, y el tiempo que en el cerebro se desliza a otra velocidad, a la velocidad de una película que puede acelerarse y que, en esa transmisión acelerada de información, hería la sensibilidad del Astrólogo. Tenemos aquí todos los elementos de la construcción de la experiencia como inscripción de la cinematografía en el terreno de lo sensible. El Astrólogo siente el paso del tiempo desde el funcionamiento del cinematógrafo.

Sin dejar escapar el aspecto de “lo subconsciente” que Arlt refiere en el título del capítulo, podemos pensar en una forma de la experiencia que ya Walter Benjamin había definido al explicar la manera en que la cámara de cine puede influir en la experiencia subjetiva. Nos referimos al concepto de *inconsciente óptico*, en este caso a la experiencia perceptiva del presente, es decir, la manera en que nuestra percepción de ciertos sucesos de la realidad está ya inscrita en el mecanismo de una tecnología particular, como en este caso en el mecanismo de la cámara.

La cámara de cine permite la inscripción de movimiento en una película. La posibilidad de manipular la velocidad de captura permite también modificar la velocidad de proyección, haciendo que la imagen se vea en cámara lenta o cámara rápida. Estos efectos de la cámara le permiten al ojo humano darse cuenta de aspectos de la realidad que no se pueden ver a simple vista. Dice Benjamin:

Clearly, it is another nature which speaks to the camera as compared to the eye. ‘Other’ above all in the sense that a space informed by human consciousness gives way to space informed by the unconscious. [...] This is where the camera comes into play, with all its resources for swooping and rising, disrupting and isolating, stretching or compressing sequence, enlarging or reducing an object. It is through the camera that we first discover the

optical unconscious, just as we discover the instinctual unconscious through psychoanalysis. (2004, v. 4: 266).

No solo relaciona Benjamin la visualidad de la cámara con el inconsciente³³, a la manera en que Arlt relaciona el pensamiento acelerado del Astrólogo también con una estructura profunda del pensamiento, sino que el mecanismo de la cámara inscribe la sensibilidad de manera que los ritmos del pensamiento siguen los mismos ritmos mecánicos de la cámara que, tal como dice Arlt, *hieran* la sensibilidad. Esa herida es una incisión que estructura el pensamiento del Astrólogo. Miriam Hansen, cuando comenta el concepto de inconsciente óptico, establece: “By enabling human beings to bring into visibility, represent to themselves, their technologically altered *physis*, film creates a *new realm of consciousness* [...]. By refracting the modern *physis*, film simultaneously transforms it” (2012, 159, *cursivas de la autora*). Arlt trae a un campo visible la manera en que el pensamiento del Astrólogo se deja inscribir por el mecanismo de la cámara. Esto refleja la manera en que Arlt estaba consciente de los efectos de los medios sobre las experiencias de los individuos. Esta conciencia le permite acercarse a los ejercicios expresivos de las vanguardias, en este caso en el plano de la representación.

Ahora tenemos que analizar otros tipos de *mediaciones*. Debemos analizar la manera en que los medios se inscriben en la representación de las sensaciones, en un aspecto más corporal, y en los efectos de las luces y la iluminación artificial en la experiencia de Erdosain.

³³ Kittler también discute la relación entre la cámara y el inconsciente cuando refiere a un extracto de *The interpretation of Dream* de Freud: “we should picture the instrument which carries out our mental functions as resembling a compound of microscope or a photographic apparatus” (1999: 168). Kittler añade que la teoría del imaginario de Lacan es una manera de materializar los modelos de Freud. (En F. Kittler. *Gramophone, Film, Typewriter*. 1999)

1.4. MEDIOS Y PERCEPCIÓN EN EL LENGUAJE DE ARLT. ESCRIBIR CON LA LUZ

En este apartado volveremos a Erdosain porque es alrededor de él que Arlt despliega los giros de lenguaje más interesantes alrededor de la condición mediatizada de la subjetividad y el efecto que las tecnologías modernas tienen sobre ella. Nos concentraremos ya no solo en el pensamiento sino en las sensaciones y percepciones, en las maneras de ver y sentir los estímulos externos. En este aspecto es interesante ver el efecto de la luz artificial sobre las maneras de ver e incluso las maneras de sentir de Erdosain. La luz también puede relacionarse con el cine, en esencia lo que se inscribe sobre la película es un haz de luz y también en las oscuras salas de cine un haz de luz es lo que produce la imagen sobre las pantallas.

Recordemos que Erdosain, a lo largo de la novela, vuelve a una reflexión sobre su propia identidad. Él se mantiene encarando un vacío existencial, una situación desesperada, sin salida y sin respuesta. Justamente, y volviendo al capítulo “*Ser a través de un crimen*”, Erdosain reflexiona sobre su propia identidad y se plantea “Ver cómo se comporta mi conciencia y mi sensibilidad en la acción de un crimen” (86). El planteamiento es claramente el de la experiencia: está presente la conciencia y la sensibilidad. En seguida, Erdosain reflexiona:

Es como si yo no fuera el que piensa el asesinato, sino otro. Otro que sería como yo un hombre liso, una sombra de hombre, a la manera del cinematógrafo. Tiene relieve, se mueve, parece que existe, que sufre, y sin embargo no es nada más que una sombra. ... El hombre sombra percibiría el hecho, pero no sentiría su pesantez, porque le faltaba volumen para contener un peso. ... Fuera de mí, de los límites de mi cuerpo, existe el movimiento, pero para ellos la vida mía debe ser tan inconcebible como vivir al mismo tiempo en la Tierra y en la Luna. (86).

El cinematógrafo es, para Erdosain, un teatro de sombras, una ilusión de realidad cuyos relieves y profundidades se consumen en la luz del proyector sobre la tela, es decir, los relieves son sólo

efectos sobre una superficie plana. Así como la proyección de sombras, él es un hombre sombra, un hombre que es más un vacío penumbroso que un hombre hecho de relieves y profundidades. Así como en el fragmento del Astrólogo, hay aquí una diferencia en la experiencia del tiempo; tenemos una diferencia en la experiencia de la corporalidad por efecto de la analogía entre materia y luz, cinematografía y cuerpo. Erdosain se piensa desde la base misma de la tecnología del cinematógrafo que, finalmente, es un haz de luz.

El contraste de sombra y luz tiene relevancia en Arlt, es un efecto que él relaciona con el cine y con el efecto de la luz en las pantallas. Incluso en sus crónicas Arlt prestaba atención al efecto del cine a través de la imagen de la sombra: “Desde la butaca, cada espectador vive en su sensibilidad un trozo de existencia de los personajes de sombra que gozan o sufren ante él” (Arlt citado en De los Ríos, 2009: 467).

Debemos decir esto claramente: Erdosain no utiliza el lenguaje del cine dentro de la lógica de un discurso ya establecido –no se sirve de películas concretas, como el caso, por ejemplo, de Manuel Puig³⁴– sino del funcionamiento del cinematógrafo en su aspecto técnico esencial: luces y sombras. Quizás por eso en Arlt son tan recurrentes las metáforas alrededor de la luz y la sombra, en ellas más que una metáfora del conocimiento o del alma, hay una reflexión sobre la tecnología y la modernidad. Siguiendo a Kittler cuando discute las redes del discurso que se establecen en el s. XX, pareciera que Erdosain entiende que el espíritu no cabe en los canales de transmisión técnica, sólo partículas de luz y ondas de sonido³⁵. Pero este hecho no le impide servirse de la

³⁴ Quizás su novela más emblemática es *El beso de la mujer araña* (1976) en la que dos prisioneros establecen una relación de amistad estableciendo como eje de sus conversaciones varias películas. En este caso contar una película permite un acercamiento simbólico al sustrato psicológico de los personajes. (Bost, D. 1989. “Telling Tales in Manuel Puig’s *El beso de la mujer araña*”. *South Atlantic Review*. Vol 54, N. 2. pp. 93-106).

³⁵ En *Discourse Networks 1800/1900* (1990) Kittler discute largamente sobre la manera en que los medios de inscripción transforman el discurso sobre el espíritu o el alma. En general los medios de inscripción

técnica para entenderse a sí mismo y para proyectar una experiencia, la de ser un hombre sin peso, como la ninfa Eco que fue condenada a perder toda materialidad y ser sólo una voz que no puede sino repetir lo que otros dicen. Eco se convierte así en pura retransmisión de la voz. Erdosain, al intentar definir su *ser* descubre, con angustia, que sólo hay efectos de sombras.

La luz, la iluminación, vendría de la acción criminal. Erdosain es una puesta en escena de las contradicciones de ese sujeto que, a principios del s. XX, se percibe escindido entre la búsqueda de individualidad y la disolución en el consumo de masa y la vida urbana. Erdosain es una contradicción, se niega y se afirma, es una nada pero a la vez puede afirmar su existencia, como en el cine es sombras y luz.

Roberto Arlt es un escritor obsesionado por los contrastes urbanos, por la iluminación artificial de las calles contrastados con los rincones en sombra de la ciudad. La oscuridad es, en primer lugar, el bloqueo de la capacidad de ver, de reconocer lo que hay alrededor y de reconocerse. Pero también, en un segundo lugar, la oscuridad es la condición necesaria para la producción de ilusiones visuales, sean ellas una alucinación o una proyección en una pantalla. Sólo en una sala oscura el cine logra que la ilusión de la imagen que flota en la tela tenga la vitalidad de la realidad. No vemos más que luz y en la combinación de luz y sombra es posible la proyección de ilusiones, tal como lo hacía la primitiva linterna mágica, que se usó a comienzos del s. XVII para producir efectos visuales y construir la experiencia de la ilusión y la alucinación³⁶.

revelan que solo la materialidad, es decir, los fenómenos físicos –ondas de sonido, partículas de luz, la impresión de la letra– son susceptibles de fijarse en la superficie, dejando por fuera todo intento de pronunciamiento de un espíritu: “The technological recording of the real entered into competition with the symbolic registration of the Symbolic” (230).

³⁶ Sobre la linterna mágica en *Optical Media* (2010) Kittler delinea una historia de la tecnología de inscripción visual desde la invención de la perspectiva hasta la televisión. Allí explica los efectos de la linterna mágica: “An image of the object was moved in front of the lens system and a mirrored light source produced an enlargement, which naturally seemed considerably more alive or threatening” (71).

En un fragmento de un capítulo titulado “Capas de obscuridad” leemos: “la capacidad de su vida [la de Erdosain] quedó reducida a aquel centímetro cuadrado de sensibilidad. Hasta se le hacía ‘visible’ el latido de su corazón, y era inútil querer rechazar la espantosa figura que lo lastraba al fondo de aquel abismo, un momento negro y otro anaranjado” (69). No sólo comienza a aparecer la visión, la ilusión de figuras superpuestas al fondo oscuro, sino que también las figuras parpadean, se intercalan los momentos de oscuridad con los de luz, tal como el mecanismo del cine captura el flujo del tiempo en fotogramas, en parpadeos de la cámara entre la luz y la oscuridad.

Algunas páginas más adelante Erdosain se encuentra junto a Elsa, su esposa, y tiene problemas para verla y reconocerla, efecto real y simbólico de la oscuridad. El juego no es sólo de la visión sino de la memoria. Le cuesta reconocer a Elsa porque ella estaba “tan lejos de su memoria” (71) que parecía nunca haberla conocido. Entonces leemos el siguiente fragmento:

el cerrarse y entreabrirse de su corazón que como un ojo enorme abría su párpado soñoliento para reconocer la oscuridad. El foco eléctrico de la mitad de la cuadra filtraba por una hendidura un ramalazo de plata que caía sobre el tul del mosquitero. Su sensibilidad se recobraba dolorosamente...

—¡Ah, la realidad, la realidad!

El oblicuo paralelogramo de luz que llegaba desde la calle a platear el tul del mosquitero, era la noción de que vivía como antes, como ayer, como hace diez años.

No quisiera ver esa raya de luz, como cuando era pequeño no quería ‘ver’ esa claridad azulada que entraba por los cristales, aunque sabía que estaba allí, aunque sabía que no había fuerza humana que pudiera espantar esa ‘claridad’. [...] No era lo mismo ahora. Aquella otra claridad era azulada, ésta de plata, mas tan estridente y anunciadora de lo verdadero como la luz antigua (71-72).

La fotografía y la imagen abren la posibilidad para la memoria y también para el olvido. Aquella luz del recuerdo era azulada como el cielo, ésta de ahora es plateada como la plata que se usa en el celuloide, y es también la luz que porta una verdad, no en tanto la luz platónica de las ideas que aparecen en el intelecto y el espíritu, sino en la proyección de un recuerdo que parece estar descompuesto en las partículas de luz que entran por la ventana. En otro momento Erdosain se pregunta por los mecanismos de la memoria. Se sorprende por la manera en que, a veces, detalles insignificantes del pasado, cubiertos por el presente, salen a relucir: “Ignorábamos que existían aquellas ‘fotografías interiores’ y de pronto el espeso velo que las cubre se rompe” (123). Como vemos, la experiencia interior y el recuerdo están imaginados como tecnologías de inscripción. La subjetividad, lo sensible y las sensaciones funcionan como mecanismos de registro.

Creo que la clave de lectura de los juegos de luz y oscuridad que plantea Arlt a lo largo de ambas novelas es la manera en que el lenguaje se tensa para atravesar el mundo de las imágenes y darle un sentido. Los gestos vanguardistas de Arlt aparecen en el lenguaje cuando éste se produce desde la experiencia de la tecnología de inscripción; y más aún, de la conciencia de que esa experiencia está ligada al medio, a su tecnología. Entonces el lenguaje es, a su vez, un medio para hacer visible esa tecnología.

McLuhan (1964) establece que el contenido de un medio es otro medio. El lenguaje en términos estrictos no transmite sino la carga simbólica asociada a las palabras, sin embargo, en las descripciones de Arlt hay un esfuerzo para que la escritura sea medio de transmisión de la experiencia asociada con la luz. Es en este sentido que Eduardo Cadava, en *Words of light* (1997), entiende también el lenguaje de Walter Benjamin. Para Benjamin, reflexiona Cadava, hay una relación entre el registro de la historia y el registro fotográfico, no solo en términos de que una fotografía es un registro histórico sino en los términos de que la historia en sí misma es una imagen

del pasado, aún si se construye a través de las palabras. Las palabras producen una imagen, iluminan un territorio oscuro del pasado. Dice Cadava: “Like the camera that seeks to fix a moment of history, thought wishes to bring history within the grasp of a concept. ... That photographic technology belongs to the physiognomy of historical thought means that there can be no thinking of history that is not at the same time a thinking of photography” (1997, xviii). Con esta premisa Cadava entiende que el uso de las palabras es también una manera de registrar el tiempo y ofrecer una imagen, tal como la fotografía, por ello Benjamin piensa constantemente desde la fotografía, en este sentido sus palabras son palabras *iluminadas* [*Words of Light*], “a photograph in prose” (xx). Las palabras, pensadas como una forma de inscripción guardan el registro del tiempo en que fueron inscritas, como sugiere Gitelman: “inscriptions attest to the moment of their own inscriptions in the past” (2006: 20). Las palabras de Arlt, sus palabras de luz, pueden ser leídas también como una inscripción de la experiencia de la iluminación artificial, la cinematografía, la ciudad iluminada.

La luz es tanto la del proyector de cine como la luz artificial de la ciudad, una luz que produce efectos muy intensos en la sensibilidad. La luz no es iluminación interior, no es sabiduría, ni recuerdo ni ideas. La luz es la que viene de los bombillos, la que se filtra constantemente por rendijas, por agujeros; la que ilumina segmentos oscuros y transmite finalmente una imagen de horror, una forma de la experiencia, una alucinación o una amenaza inminente. Roberto Arlt trabaja con la palabra pero también con la luz, como un fotógrafo novelista.

Leamos algunas frases que se extienden a lo largo de las dos novelas: “paralelogramos de luz” (72); “los faroles ardían tristemente vertiendo a través del fanal cataratas de luz algodonosa ... una lámpara de acetileno iluminaba con fulgurosa llama las cinco cabezas de los Espila” (207); “Sonámbulo marchaba con los ojos inmóviles en las flechas niqueladas que en los cascos de los

vigilantes hacían relucir en las bocacalles los cilindros de luz que caían de los arcos vólticos” (214); “Las luces de las bocacalles resbalan por la superficie de sus ojos, con imágenes de un film apresurado” (589).

La experiencia asociada a la modernidad necesita del lenguaje para que pueda hacerse transmisible. Si ella se atrofia, se encapsula dentro del cuerpo como un padecimiento corporal incomunicable, adviene entonces el silencio y la mecanización de los ritmos de vida. En este sentido, Erdosain, que en principio quiere silenciar voces a través del acero “entrado” en su cráneo, finalmente se convierte en un relator de la experiencia sobrecargada por la visualidad. En este sentido, el final del relato, la muerte de Erdosain no deja de estar cargado de elementos que ponen de relieve la importancia de esta sobrecarga visual.

1.5. LA MUERTE DE ERDOSAIN. TIROS DE CÁMARA Y GESTOS METANARRATIVOS DE ARLT

El descenso de Erdosain es vertiginoso y en un punto es ya indetenible. Al final, Erdosain comete efectivamente un crimen, asesina a la mujer con la que había estado viviendo después de la separación con su esposa. Los motivos son en general difusos, como en toda la novela, la desesperación de Erdosain es existencial, hay odio difuso hacia su propia realidad que se extiende a la gente con la que se relaciona. Así, durante un momento amoroso que Erdosain percibe como un acto grotesco: “La boca de la Bizca se había agrandado y era una hendidura convulsa que se pegaba como una ventosa a su boca resignada” (584), Erdosain agarra una pistola que estaba debajo de la almohada y le dispara en la cabeza.

Atormentado por sus acciones Erdosain se suicida en una estación de trenes y se convierte en no más que un objeto para la prensa, para la noticia de *sucesos*. El tratamiento de la historia de

Erdosain en los medios es lo que me interesa analizar porque se refleja en la narración el efecto de la maquinaria técnica de los medios.

La prensa envía inmediatamente a sus reporteros con la orden de cubrir la noticia de la muerte del asesino. La prensa es una gran maquinaria: “Altas como máquinas de transatlánticos, las rotativas ponen en el taller el sordo ruido del mar, chocando en un rompeolas. Vertiginosos deslizamientos de sábanas de papel entre rodillos negros. Olor de tinta y grasa. Pasan hombres con hedor de ácido sulfúrico. Ha quedado abierta la puerta del taller de fotograbado. De allí escapan ramalazos de luz violácea”. (593). Esta descripción tiene todo lo que los sentidos pueden recibir: ruidos, olores, luces. La máquina de la prensa es un medio que se permite transmitir todas las sensorialidades del cuerpo, es una fuente de shock absoluta.

Un editor llama al secretario del periódico e informa que Erdosain se ha suicidado y que deben cubrir la noticia y que es necesario “tomar muchas fotografías”. La respuesta del editor ante la noticia refleja la intención mercantil del medio de masa: “Macanudo. Mañana tiramos cincuenta mil ejemplares más” (595). Erdosain sin vida, sin alma, es tragado por la maquinaria de la prensa, se transforma en fuente de una de las maneras de la experiencia moderna, la de la noticia y el suceso.

El cuerpo de Erdosain fue “fotografiado ciento cincuenta y tres veces en el espacio de seis horas” (597). Simbólico final, 153 *disparos* de cámara que fragmentan a Erdosain, el fatal momento de shock de la modernidad, el silencio de la palabra en función de la imagen. Hay aquí un eco de los efectos de la fotografía en esa relación con la muerte y la modernidad, tal como lo establece Cadava: “In order for a photograph to be a photograph, it must become the tomb that writes, that harbors its own death. If the photograph is the allegory of our modernity, it is because, like allegory, it is defined by its relation to the corpse” (1997, 12).

Es importante mencionar, además, el carácter autorreflexivo del texto. Si bien no entra en un juego metanarrativo en el que la novela habla de sí misma o se convierte en una crítica de sí misma —como veremos más adelante con Pablo Palacio, Juan Emar y Macedonio Fernández— sí hay un gesto en el que la narración se convierte en un documento que existe dentro de la diégesis. Es decir, Arlt introduce la novela en la novela a través del giro del documento registrado por un cronista. Al principio de *Los siete locos*, y en buena parte de la novela, el narrador es omnisciente, pero hacia el final Arlt lo transforma en un cronista, es decir, el narrador es parte de la diégesis de la novela. Un cronista que recoge y ordena la historia de Erdosain, aunque se sienta todavía incapaz de definir a Erdosain: “El cronista de esta historia no se atreve a definirlo a Erdosain” (110), por lo que la problemática de la identidad y a través de qué medio esta identidad pueda producirse es una problemática constante en estas novelas. Lo importante, en todo caso, es ver cómo también a través de las formas del discurso narrativo Arlt introduce un cierto nivel de autorreflexión del discurso cuando “revela” que la novela en sí es el trabajo de un cronista. Tanto que, al final de *Los Lanzallamas*, en un “Epílogo” el cronista se deja escuchar de manera clara: “Después de analizar las crónicas y relatos de testigos que viajaron en el mismo coche con Erdosain, así como los legajos sumariales, he podido reconstruir más o menos exactamente la escena del suicidio” (596). Luego, pocas páginas más adelante se añade otra capa a la representación de la propia novela fuera del texto: “Barsut, cuyo nombre en pocos días había alcanzado el máximo de popularidad, fue contratado por una empresa cinematográfica que iba a filmar la trama de *Temperley*” (598). No es poco irónico el giro en el que Erdosain, atormentado por su medianía y deseando que su vida fuera como la de las películas de Hollywood, termine representado en una película. Este gesto plantea una serie de capas de representación que funcionan como superposiciones de diferentes medios: documentos, legajos sumariales, finalmente el texto de un cronista y el proyecto de un film que

mostraría la historia que hemos leído. Todo esto muestra un límite que podemos trazar, en el propio texto de la novela, que sugiere territorios exteriores a la novela, aunque, claro está, representados en la propia novela.

Este gesto, que apunta a un impulso por representar el texto circulando en otras instancias y medios es un primero paso dentro de un camino en una serie de gestos vanguardista que veremos acentuarse en los próximos análisis. No solo el de la experiencia a través de los medios sino el de la metanarratividad. Recordemos que, como establecimos en la introducción, vamos a ver cómo diferentes intensidades en los gestos auto-reflexivos y metanarrativos de las novelas de vanguardia nos pueden mostrar las maneras en que el vanguardismo se aleja del realismo y “disuelve” la diégesis realista. En el próximo capítulo veremos las particularidades de *Cubagua*, de Enrique Bernardo Núñez, en especial el manejo del relato histórico a través de los registros que se inscriben las superficies de la isla de Cubagua.

2. *CUBAGUA*, UNA ISLA COMO MEDIO PARA LA RECUPERACIÓN DE LA EXPERIENCIA HISTÓRICA

En nuestro recorrido por diferentes novelas vanguardistas, vamos a abordar ahora el análisis de *Cubagua* (1931), una novela que es considerada como una de las más importantes expresiones del vanguardismo literario venezolano. Con ella queremos analizar una forma de la experiencia que también se ve afectada por nuevas formas de registro e inscripción tecnológicas: la memoria y la construcción del relato histórico. Aunque no haya en *Cubagua* un discurso sobre la tecnología de medios de la misma manera en que lo hay en Arlt quiero mostrar que su anécdota principal y la experiencia del protagonista está asociada a los efectos sensoriales de ciertos objetos que funcionan como medios de inscripción. Me refiero a que, como objetos arqueológicos, ellos tienen inscrita una historia que se le revela al protagonista. En este sentido se muestra bien que los medios no necesariamente tienen que estar presentes como tema del relato sino que puede afectar profundamente la forma en que éste se construye. En el caso de *Cubagua*, en un relato que favorece la superposición de tiempos históricos en un solo plano narrativo, como un montaje fotográfico, disolviendo así el efecto orientador de la lógica de un relato lineal y progresivo.

El recorrido de ese capítulo, luego de hacer un repaso de su recepción crítica y la teoría que nos servirá de apoyo, nos llevará primero a entender cómo el protagonista de *Cubagua*, Ramón Leiziaga, puede recuperar como experiencia un sentido de la historia, tanto de la historia colonial de la isla como de su propia historia personal. Tanto el relato histórico que Leiziaga escucha, y de alguna manera “revive”, como las formas y los canales de mediación a través de los cuales le llega este relato son importantes para la construcción de su experiencia. El segundo elemento importante que vamos a analizar es el de las ruinas. La trama ocurre principalmente en la isla de Cubagua, una isla que tiene una importante historia colonial por lo que en ella están presente las ruinas del

pasado representadas en los restos de las casas coloniales que aún quedan en la isla. Este *aislamiento* permite construir la historia en un ambiente que parece ir deshaciendo la trama misma de la realidad del presente para abrirle camino al pasado. El tercer elemento para analizar es el de la propia naturaleza de la isla. El registro del pasado aparece en las ruinas, en los objetos arqueológicos de la isla pero también aparecen simbólicamente en su naturaleza. Veremos que los árboles típicos de la isla, los cardones, adquieren diferentes formas y representan diferentes aspectos tanto históricos como tecnológicos de la época, por lo que juegan un doble papel: son una metáfora de un medio de transmisión de información –se les compara a antenas de radio– y un vehículo que acentúa el paisaje “naturalizado” de las ruinas: “Los cardones ocultan una vivienda, restos de alguna mansión de la Nueva Cádiz (*Cubagua*, 28)”. Con esto quiero decir que la propia isla, sus ruinas y su naturaleza, se convierte en una forma de registro que ofrece el relato del pasado y aparecen, como en el efecto fotográfico del espectro que señalaba Eduardo Cadava y que vimos al final del capítulo de Roberto Arlt, en imágenes espectrales –pero históricas también– que se superponen al presente; y este, finalmente, es el cuarto elemento que vamos a analizar de la novela: la manera en que la espectralidad del pasado, asociada con un elemento material de las ruinas y con un efecto de superposición fotográfico, se revela en la propia escritura metafórica de la novela.

En este análisis trato de poner en contacto el gesto vanguardista formal de *Cubagua* y el pronunciamiento crítico de su trama. Veremos cómo la construcción vanguardista de la novela, en particular la manera en que los tiempos históricos se cruzan a través de los medios de inscripción representados en las ruinas permite hacer una crítica de una actitud moderna que descarta la historia (o el sentido de la historia) en función siempre del futuro, del progreso y de lo posible. Esta novela propone una idea del tiempo cíclico (Alarcón, 2014) de manera que pasado y presente se puedan percibir en una misma superficie de lectura, en este caso la isla.

2.1. RECEPCIÓN CRÍTICA E HISTORICIDAD EN *CUBAGUA*. LA *HISTORIA* EN LA HISTORIA

Con el tiempo, *Cubagua* (1931) ha ido ganando el reconocimiento que no tuvo en los años siguientes de su publicación³⁷. Hoy en día es considerada como una de las principales novelas de vanguardia venezolanas debido al carácter experimental de su escritura y al tratamiento fragmentado y no lineal del tiempo (Bruzual, 2010; Bohorquez, 1990). Publicada apenas dos años después de *Doña Bárbara*, *Cubagua* representa una propuesta clara de alejamiento de, y ruptura con, el estilo realista que representaba Rómulo Gallegos (Niemeyer, 2004: 342). El propio Bernardo Núñez consideró *Cubagua* como un “intento de liberación” de la “mayor parte de las novelas escritas hasta entonces” (*Id.*).

En los principales estudios realizados alrededor de la novela nos encontramos, principalmente, con dos propuestas de lectura. La primera de ellas (Alarcón, 2012; Carrera, 1994, Niemeyer, 2004 y otros) es la que se enfoca en el estilo y en aquello que hace de la novela un ejemplo de vanguardismo. Efectivamente, son sus rasgos formales los que, a primera vista, despliegan todo un panorama narrativo complejo. Si bien en el primer capítulo de la novela podemos establecer los parámetros contextuales de la narración, a partir del segundo capítulo el lenguaje metafórico, la libertad del relato para desplegar diferentes temporalidades y personajes y la fragmentación del flujo narrativo, hacen que la propuesta formal de Bernardo Núñez resalte sobre otros aspectos de la novela.

³⁷ Carlos Pacheco (2000) resalta la invisibilidad que tuvo *Cubagua* durante casi cuarenta años porque en su momento casi nadie supo leer la novela de Núñez (2000: 188). Por su parte, Rosaura Sánchez (2008) menciona que no solo *Cubagua* sino otras novelas también de carácter experimental, como *Las lanzas coloradas* de Uslar Pietri, quedaron opacadas en parte por la publicación en 1929 de *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos. (Sánchez, 2008: 56).

La segunda lectura, un poco más reciente, ha destacado el carácter crítico de la trama al enmarcarla en un análisis post-colonial. Para Bruzual (2010) *Cubagua* articula una crítica de la explotación de recursos naturales³⁸ en Venezuela, primero de la explotación de perlas durante la época colonial, posteriormente la explotación del petróleo en lo que podríamos llamar un período neo-colonial:

El autor elabora un temprano diagnóstico en la misma novela, que critica la manera como se planteaba la explotación del nuevo recurso, descifrando fuertes rasgos de continuidad desde la situación fundadora colonial. Así presagiaba una vez más su fracaso como proyecto nacional, reactivándose la violencia, la ambición individual y la destrucción colectiva, travestidas ahora en corrupción modernizadora (Bruzual, 2010: ix).

Por su parte, Luis Duno-Gottberg (2010) sugiere que la obra del venezolano bien puede ser leída desde la perspectiva postcolonial puesto que “reúne, en efecto, fragmentos de la cultura material de conquistadores y conquistados, reordenándolos de tal modo que en su discontinuidad y ruina, encarnan la violencia misma de la historia colonial y, sobretodo, su persistencia” (14). La perspectiva de Duno-Gottberg permite introducir el aspecto de *Cubagua* que queremos leer como su marca vanguardista dentro del contexto teórico que nos hemos propuesto: esos fragmentos de la cultura y las ruinas como *medio de inscripción*. Además, en el caso particular de *Cubagua*, leeremos también estos fragmentos y ruinas como mediación para la historicidad.

La pregunta que nos planteamos gira en torno a la materialidad en la transmisión del pasado. En este sentido, tomando en cuenta que la novela representa una isla en la que el pasado aparece a través de vestigios, objetos arqueológicos y una naturaleza que parece encantada por fantasmas

³⁸ *Cubagua* corresponde a lo que Ericka Beckman ha definido como “capital fiction”; véase *Capital Fictions. The Literature of Latin America's Export Age*, University of Minnesota Press, 2012.

del pasado, debemos a pensar en las ruinas como una materia portadora de signos –quebrados, rotos– de la historia. Es importante, entonces, entender toda la “puesta en escena” de la novela y cuál es la *historia* en la historia de *Cubagua*.

La trama propone una unión entre los dos momentos históricos en los que la explotación de recursos naturales de la isla se encuentra en su apogeo: la explotación de perlas durante la época colonial y la explotación minera de magnesita y petróleo en la segunda década del s. XX. El personaje que marca el giro entre los dos tiempos es el Dr. Ramón Leiziaga, un joven ingeniero graduado en Harvard que trabaja en el Ministerio de Fomento y que es enviado a Margarita a inspeccionar las minas de magnesita. Durante su estadía en Margarita, recibe la notificación de que debe ir a Cubagua a hacer una inspección de la zona de explotación de perlas. Ya en Cubagua se entera de que existe la posibilidad de que en la isla pueda haber petróleo y piensa enseguida en la manera en que él podría beneficiarse si efectivamente se descubre allí una fuente de petróleo. Leiziaga imagina la isla llena de torres extractoras y taladros. Sin embargo, eso es solo un rumor, historias que cuentan los pescadores. La historia de Leiziaga entonces cambia completamente cuando éste, a través de las historias del fraile de la isla, Fray Dionisio, se desliza hacia otro tiempo y entra en contacto con el pasado colonial de la isla y la explotación de las perlas en Cubagua. Esto le permite a Leiziaga entender su propia condición histórica atada a la historia colonial de Cubagua. Luego de una experiencia que se registra entre visiones de una deidad indígena –Vocchi–, Leiziaga roba unas perlas en un intento por poseer simbólicamente a una india que lo ha cautivado y por ese robo es apresado en Margarita. Sin embargo, con la ayuda de Stakelun, gerente de la compañía que explotaba la magnesita, Leiziaga logra escapar y se va de la isla en un barco que bien puede regresarlo a Cubagua o bien llevarlo a tierra firme en Venezuela. La resolución de su destino se define según cada uno de los dos finales que Bernardez Núñez escribió. Este doble final tiene

implicaciones importantes para nuestro análisis de la novela, veremos las implicaciones teóricas de este gesto al final de este capítulo.

Las ruinas y los objetos son el eje en el que gira nuestro análisis. Si para Duno-Gottberg la ruina deviene “una metáfora para pensar la modernidad latinoamericana” (2010: 14), propongo que, además de esto, las ruinas también nos permiten pensar la manera en que los medios producen una experiencia histórica. En este sentido, quiero asumir la función de los medios de la misma manera en que Lisa Gitelman (2006) lo hace: como sujetos históricos no solo en el sentido de que ellos ofrecen un fragmento del pasado sino porque su técnica de registro también responde a un momento particular, es decir, las ruinas tienen una *historicidad* propia.

Debemos preguntarnos ahora, a manera de cierre de este apartado, sobre el marco teórico que nos permitirá abordar el problema de la historicidad de los medios y las ruinas en la constitución de la experiencia. Desde una lectura de *El libro de los pasajes* de Walter Benjamin y el análisis que sobre él hace Susan Buck-Morss en *Dialectics of Seeing* (1991), vamos a entender la manera en que las ruinas nos enfrentan con la historicidad propia de toda cultura. Hay en ellas una fantasmagoría, una aparición de un pasado petrificado en los objetos y edificaciones del presente.

La idea del pasado que regresa como un fantasma o un espectro es abordada por Juan Pablo Lupi en “Cubagua’s Ghosts” (2016). Allí, Lupi también se refiere a los fantasmas de Cubagua como una entidad mediadora entre el pasado histórico de la isla y la experiencia del presente de Leiziaga. Pero Lupi se pregunta qué es lo que media, desde el punto de vista del lector, entre el pasado y el presente. Es en este aspecto que el estilo y escritura vanguardista de Bernardo Núñez empieza a funcionar como experiencia que tiene una historicidad. En este sentido leeremos el texto de Krzysztof Ziarek *The Historicity of Experience* (2001), porque allí Ziarek explica cómo la

historicidad de la vanguardia funciona no tanto por una representación de la época sino porque ella es productora de experiencia, es decir, ella se constituye como un evento a través de su *poiesis*, a través de la producción de un lenguaje que rompe con la noción de representatividad (Ziarek, 14). El vanguardismo en el lenguaje de *Cubagua* funciona para construir una metonimia entre la isla y el texto de manera que su lectura es una forma de recuperación del pasado a través de lo que Ziarek llamaría su *poiesis*. Así, tratando de responder la pregunta de Lupi sobre qué es lo que media entre el pasado y el presente para el lector de *Cubagua*, considero que el lenguaje quebrado de un relato que muestra el pasado como un escenario de fantasmas y lleno de metáforas sobre las ruinas es una forma de recuperación de la historia a través de la experiencia de lectura. El primer paso es entonces el presente de Leiziaga para ver cómo la experiencia moderna en primer lugar bloquea en él un sentido de su propia historia y conectar el desarrollo del personaje con la recuperación de ese sentido de la historia.

2.2. EL PRESENTE DE LEIZIAGA O EL ADORMECIMIENTO DEL SENTIDO DE LA HISTORIA

Desde el comienzo, *Cubagua* construye su relato desde una perspectiva que conjuga el presente con el pasado. La isla es un lugar en el que los restos de un pasado de explotación colonial se dejan ver y escuchar: “En otro tiempo existía aquí una raza distinta. Sacaban perlas, tendían sus redes, consultaban los piaches, usaban en sus embarcaciones velas de algodón. Nacían y morían libres, felices, ignorados. Después llegaron descubridores, piratas, vendedores de esclavos” (2011, 17). A pesar de que la narración establece una conexión entre la tierra y la historia, en Leiziaga, estos rumores del pasado son inaudibles. Al principio el pasado es invisible para Leiziaga y la manera en que él ve la isla es imponiendo sobre ella una imagen del futuro.

En un fragmento, Leiziaga está en la costa y frente a él aparecen imágenes de ciudades que borran el pasado: “Ahora, en vez de papeles, veía allí, frente a él, la costa desierta del continente. Hay espacio para ciudades colosales, para que una poesía inédita, un género de vida nueva, escalen las torres y gane el cielo azul entre el humo de los navíos. Tarde o temprano, el mundo viejo iría desapareciendo, borrándose en América” (16). Leiziaga es la representación de la mirada moderna que se plantea sobre la tierra no más que el desarrollo industrial y la posibilidad de explotación comercial.

Después, una vez que se traslada desde Margarita a Cubagua, Leiziaga se entera de que allí podría haber petróleo, de nuevo la mirada de Leiziaga impone sobre el territorio visiones del futuro:

Los pies se hunden en el río de nácar. Rocío de mundos. De una vez podría realizar su gran sueño. En breve la isleta estaría llena de gente arrastrada por la magia del aceite. Factorías, torres, grúas enormes, taladros y depósitos grises: «Standard Oil Co. 503». Las mismas estrellas se le antojan monedas de oro, monedas que fueron de algún pirata ahorcado. Los hombres que se mueven como dormidos desaparecerían. De pronto se sintió turbado creyendo oír en el espacio un rumor humano. (26)

Esta mirada reitera la borradura del pasado, hasta antes de su llegada a la isla, tal como lo expresa uno de los personajes, Tiberio Mendoza, al hablar de Leiziaga: “¡Qué imbécil! Carece del sentido de la historia” (83). Leiziaga solo se permite ver lo que la modernidad industrial le ofrece para la explotación de la isla, sin embargo, desde que se acerca a la isla empieza a escuchar rumores: “Por el mar se aproxima un coro de voces, ecos de las noches primitivas” (26), que presagian el aspecto espectral de la historia en la isla y la experiencia que le aguarda con el contacto de las ruinas.

Un personaje como el de Leiziaga, tan atravesado por su impulso de “colonizar” la región, solo ve las posibilidades del futuro y se convierte “en un personaje trágico [...] incompetente para comprender las escrituras de las ruinas” (Duno-Gottberg, 2010). Si Leiziaga no puede leer los signos inscritos en las ruinas es porque su experiencia histórica, como establece Walter Benjamin, se encuentra empobrecida.

En los ensayos “Experiencia y pobreza” (1933) y “The storyteller” (1936) Benjamin expone que uno de los efectos más importantes de la modernidad es el empobrecimiento de un tipo de experiencia que nos conecta con el pasado y que, por tanto, revela lo que nos constituye como seres históricos. La historicidad, como un sentido y conciencia del lugar de donde provenimos, es ilustrada por Benjamin en la forma de una historia que puede ser transmitida de una generación a otra: “everyone knew precisely what experience was: older people had always passed it on to younger ones” (*SW*, v 2: 731). En este sentido, experiencia como *Erfahrung* tenía un componente de oralidad que era posible porque tal experiencia estaba imbricada en la memoria como herencia. Como lo establece Miriam Hansen en *Cinema and Experience*: “The decline of the experience, *Erfahrung* in Benjamin’s emphatic sense, is inseparable from that of memory, the faculty that connects sense perceptions of the present with those of the past and thus enables us to remember both past sufferings and forgotten futures” (2012, 81).

La preocupación entonces de Benjamin es el empobrecimiento y pérdida de esta *Erfahrung*. Benjamin se interesa en el efecto de shock que produce la rápida transformación de la tecnología en los sentidos y en la manera en que entendemos y procesamos los estímulos. Miriam Hansen lo explica de esta manera: “Benjamin was interested in the nexus between the numbing of the sensorium in defense against technologically caused shock and the emergence of even more powerful aesthetic techniques, thrills, and sensations in the nineteenth-century industries of

entertainment and display” (2012, 80). Varios elementos son importantes en esta cita. Hansen precisa que la tecnología –entendemos la tecnología moderna, la industrialización y los medios de comunicación modernos– produce un efecto de shock en el sensorio, cuya respuesta de defensa es el adormecimiento [*numbing*] de los sentidos. El riesgo que ve Benjamin en el adormecimiento de los sentidos se centra en la conformación de un tipo de estética que explote la capacidad de ejercer control y poder sobre los sujetos una vez que, bajo efecto de shock, estos no sean capaces de construir una experiencia asociada a –y formada desde– su propia historia y desde las tradiciones que deben engranarse en el propio cuerpo. Lo que sucede es efectivamente la imposición de una imagen de futuro que anula la posibilidad de transmitir la historia.

La experiencia empobrecida, que Benjamin denomina *Erlebnis*, es aquella que se aísla en el suceso presente producto precisamente de las transformaciones de la época. *Erlebnis* es la experiencia aislada que no puede conectarse históricamente con una identidad anclada en la historia. Una de las preocupaciones de Benjamin es cómo restituir esa experiencia histórica perdida. En *Cubagua*, la condición histórica de Leiziaga está borrada por un tipo de sensibilidad moderna y, sobre todo, por su deseo de construir un futuro de progreso económico en la isla.

Al momento de llegar a Cubagua, Leiziaga cruza unas primeras palabras con Nila Cálice, una india de Cubagua que lo cautiva:

—La humanidad quiere volver a la vida primitiva. Siente necesidad de reposo y de un poco de silencio.

—Nosotros lo tenemos. Fíjate. La vida en una gran ciudad y la de las selvas difiere únicamente en los detalles materiales y en el silencio. El instinto es el mismo. Pero el silencio está de nuestra parte.

—*He estado largos años fuera y al volver me ha parecido que no conocía mi país, Nila. Se me ha revelado de un modo distinto.*

—Yo también he salido; pero siempre queda algo tan arraigado en nosotros que nada puede modificar. (18, *cursivas mías*)

La separación de Leiziaga con el pasado se representa con la separación física, el alejamiento del Leiziaga del país para estudiar ingeniería en Harvard. En la construcción del personaje tenemos la formación técnica –ingeniería–, además en Estados Unidos, resaltando la distancia con la tierra, con el idioma y con una sensibilidad histórica conectada con el país. Leiziaga explicita que le parece “no conocer su país”. Para añadir al contraste, Nila le dice que ella también ha salido pero que el arraigo se ha mantenido en ella, por lo que su sensibilidad es diferente, ella mantiene su sentido de pertenencia y de historia.

Sin embargo, la llegada a Cubagua es precisamente un momento límite. Es el momento en el que Leiziaga comienza a percibir que hay algo en la isla que resuena: es la historia y la herencia que parecen empezar a alcanzarle. Primero como si fuese una manifestación espectral, en sus sentidos y frente a él como si fuese una aparición o un revelado de una foto: el país ha empezado a *revelársele* de un modo distinto. Luego, lo veremos, se revela en el contacto con el pasado a través de diferentes objetos antiguos. Finalmente, a través del relato de Fray Dionisio.

No es solo que Leiziaga adquiere información de lo que sucedió en Cubagua sino que atraviesa la historia de Cubagua desde su propia sensibilidad. La reflexión que podemos leer en *Cubagua* es la de cómo volver a escuchar las voces del pasado como si nos hablaran en el presente, cómo volver a escuchar la voz de la historia. Vamos a ver en el siguiente apartado cómo es posible la recuperación de la historia a través de los objetos arqueológicos con los que se encuentra Leiziaga.

2.3. FORMAS DE LA RECUPERACIÓN DE LA HISTORIA: MAPAS, OBJETOS Y ORALIDAD.

A su llegada a Cubagua, vemos que Leiziaga es un sujeto resistente a la experiencia de la historia no tanto por una decisión de ignorar la historia sino porque es incapaz de *sentir* la conexión con ella. Su propia historicidad no forma parte de su experiencia. Esto empieza a cambiar cuando conoce a Fray Dionisio y, a través de él, las ruinas empiezan a escucharse.

La orden que Leiziaga debe cumplir es la de supervisar unas minas de magnesita, para ello una de las primeras tareas que se propone es levantar un mapa de la isla. Al pedirle ayuda a Fray Dionisio, éste recurre a un viejo mapa colonial de cuando Cubagua era llamada “Nueva Cádiz”: “¿Me ha dicho que quiere levantar un plano de Cubagua? Puedo mostrarle uno trazado hace tiempo, cuando Nueva Cádiz se hallaba en su mayor riqueza.” (30). A lo que Leiziaga contesta: “El pasado, siempre el pasado. Pero, ¿es que no se puede huir de él? Sería mejor que hablásemos ahora del petróleo.” (*Id.*) Fray Dionisio, entonces, a través del mapa comienza a relatarle a Leiziaga la historia de Cubagua. El relato oral del fraile inicia un proceso de conexión de Leiziaga con el pasado de la isla y activa un tipo de experiencia asociada con la tradición y la herencia³⁹, es decir, con una cierta *Erfahrung*. Así, la manera de abrirse el pasado para Leiziaga es como si éste pusiera a funcionar un artefacto que tiene grabados ciertos registros –grabaciones, imágenes, videos– que impresionan sus sentidos. En este sentido, Fray Dionisio tiene la función de un *relator* [*storyteller*] en la manera en que la entendía Walter Benjamin.

En “The storyteller” Benjamin quiere establecer la diferencia entre un relato fundado en la oralidad y la cultura de la imprenta, que en la modernidad se acentúa con la circulación de la prensa. Con la primera hay una transmisión de la experiencia histórica basada en la tradición, con

³⁹ Sobre el tema de la herencia Gina Saraceni parte de su etimología (*haerentia/haerere*) que es “estar adherido” para comentar: “la herencia es una forma de memoria que conecta el pasado con el presente al establecer una continuidad entre las generaciones y otorgarle al heredero un relato identitario a través del cual inscribirse en una genealogía” (2008, 16). Ver Saraceni, Gina (2008) *Escribir hacia atrás. Herencia, lengua, memoria*. Rosario: Beatriz Viterbo.

la segunda ocurre un tipo de experiencia aislada y desconectada con el pasado por el constante flujo de información actual. Información, además, destinada a desaparecer con una nueva edición diaria. Por su parte, La función de los relatores era precisamente la de ofrecer una historia en la que pudiera transmitirse la tradición entramada en las actividades de la vida en el presente⁴⁰: “Experience which is passed on from mouth to mouth is the source from which all storytellers have drawn” (Benjamin, *SW*, v.3: 144). La transmisión “boca a boca” es un encadenamiento en el tiempo del relato, es lo que permite que éste se vea impregnado de historia.

Walter Ong en su clásico análisis sobre las culturas orales, *Orality and Literacy* (2002), establece la relación entre el lenguaje oral y el tiempo y la memoria; el lenguaje para las culturas orales es una forma de acción y, por lo tanto, está cargado de un cierto poder (Ong, 2002: 32). El que cuenta un relato tiene una relación con la historia y permite que aquellos que la están recibiendo puedan ver en la realidad y en los objetos del presente una conexión con el pasado: “Traditional expressions in oral cultures must not be dismantled: it has been hard work getting them together over the generations, and there is nowhere outside the mind to store them” (Ong, 2002: 38). Al contrario de las culturas orales, la escritura desplaza la experiencia con el lenguaje del oído a la vista, lo que supone un desplazamiento del tiempo al espacio.

A riesgo de dar un salto muy largo en el tiempo, pensemos de una vez en los cambios producto de la invención de la imprenta puesto que nuestro análisis se concentra en los efectos de la tecnología en la época moderna. El proceso de la imprenta posibilita la producción masiva de

⁴⁰ Aunque en un contexto diferente, Vargas Llosa, en la introducción a su estudio sobre Juan Carlos Onetti *El viaje a la ficción*, se ocupa de la figura del contador de historias en la cultura indígena latinoamericana: “Inventar historias y contarlas a otros como para que éstos las hagan suyas, las incorporen a su memoria – y por lo tanto a sus vidas–, es ante todo una manera discreta, en apariencia inofensiva, de insubordinarse contra la realidad real” (2008, 16). Es importante ver aquí el acento en el aspecto oral de la acción de relatar historias y la condición del cuento. Aunque aplicado a los cuentos de Onetti, Vargas Llosa quiere resaltar el aspecto *oral* del cuento.

textos y el advenimiento de la prensa supone una transformación en la manera en que nos relacionamos con la palabra escrita. El reporte de un evento, a diferencia del relato oral, está constituido por su inmediatez y su consumo presente, de manera que no hay en el papel escrito – en la prensa, en el evento o en el reportaje– ninguna intención de permanencia, una experiencia de tal tipo se produce para desaparecer y ser sustituida por la siguiente, lo que valdría decir por la siguiente noticia, como establece Ong: “print is consumer-oriented” (120) puesto que la producción de copias requiere mucho menos esfuerzo que la escritura caligráfica. Ya Benjamin lo establecía en 1940: el periódico contribuye a la experiencia aislada y desconectada de la tradición tanto por las formas de la redacción (novedad, brevedad, claridad) como por su contenido siempre concentrado en el evento actual, es decir, la prensa es solo “información”: “The replacement of the older relation by information, and of information by sensation, reflects the increasing atrophy of experience” (Benjamin, 2004: v. 4, 316).

Cuando Leiziaga quiere ver el plano de Cubagua quiere información *espacial* de la isla. Fray Dionisio le muestra un viejo mapa que le sirve de apertura para contarle a Leiziaga el pasado de la isla, del plano espacial pasamos al plano temporal. El mapa antiguo funciona como un mecanismo para empezar a escuchar un relato, como si fuese un fonógrafo que transporta en sí las voces del pasado.

Benjamin está consciente de que la experiencia revestida de historia, la que transmite el *storyteller* y permite la simbiosis de historia, tradición y vida, está de retroceso. Sin embargo, es posible construirla sintéticamente, es posible que aparezca esa experiencia histórica que, de otra manera diferente a la de la tradición, ha ido asentándose en el sujeto. Para explicar este proceso Benjamin analiza el trabajo de Proust en *À la recherche du temps perdu* como un ejemplo de un tipo de memoria histórica que es posible en esta época de shock: “Proust’s work may be regarded

as an attempt to produce experience [...] in a synthetic way under today's social conditions, for there is less and less hope that will come into being in a natural way" (315).

La idea de memoria involuntaria que plantea Proust en *À la recherche du temps perdu* apunta precisamente a la recuperación, en un momento histórico en el que sujeto está cada vez más aislado, de una experiencia que integra la vida presente y concreta con la historia, con la tradición. La memoria involuntaria en Proust es como una grieta que se abre en la superficie homogénea e indiferenciada de la experiencia moderna para dejar colar el contenido de cierta experiencia que, de alguna manera, se ha estado acumulando inconscientemente en el sujeto. Esa grieta se abre como efecto de un evento que ocurre por el contacto de un objeto del presente que parece transportar algo del pasado (como el olor de la magdalena en las primeras páginas de la novela) que permite recuperar esa información, esa experiencia oculta y singularizarla en el presente. De esta manera se contrarresta la experiencia de shock de la modernidad:

This concept [*memoria involuntaria*] bears the traces of the situation that engendered it; it is part of the inventory of the individual who is isolated in various ways. Where there is experience [*Erfahrung*] in the strict sense of the word, certain contents of the individual past combine in the memory [*Gedächtnis*] with material from the collective past. Rituals, with their ceremonies and their festivals (probably nowhere recalled in Proust's work), kept producing the amalgamation of these two elements of memory over and over again. They triggered recollection at certain times and remained available to memory throughout people's lives. In this way, voluntary and involuntary recollection cease to be mutually exclusive. (316).

Vemos entonces que la experiencia en el sujeto, en el presente, puede ir más allá de su tiempo. La experiencia como historicidad se macera en las tradiciones colectivas, en la memoria colectiva que también se engrana en el sujeto y que es posible que sea transmitida a través de los

objetos. Como ejemplo de este tipo de transmisión de la experiencia es la manera en que Fray Dionisio construye el pasado de Leiziaga a través de un anillo. Luego de revisar el mapa de Nueva Cádiz, el fraile le señala a Leiziaga un anillo que éste tiene en uno de sus dedos:

[Leiziaga] lo conservaba como sello de su origen y por ser recuerdo de su abuela, aquella doña Isabel de Silva que sedujo al príncipe Enrique de Prusia cuando éste visitó a Caracas y cuya gracia vaporosa idealizó en un retrato Arturo Michelena. Los Leiziaga se hallaban en Caracas desde el siglo XVIII, en la época feliz de la Compañía Guipuzcoana, pero sus parientes por el lado materno alcanzaban a los Aguirre Villela, Loreto de Silva, y un Hernando de la Cerda que se halló en la batalla del 15 de marzo de 1567 librada por Losada contra Guaicaipuro. Alancearon indios a millares en las guerras contra los tarmas, teques y mariches. (30)

A través del gesto de señalar el anillo y traer a la memoria lo que este objeto significa, Fray Dionisio establece que no se puede escapar del pasado, un reclamo que el propio Leiziaga había hecho momentos antes. Este es un gesto de recuperación de la historicidad que se efectúa por *intermediación* de un objeto, en este caso el anillo, que tiene inscrita una historia. Leiziaga tiene *sobre* sí su condición histórica, solo que no en *su* memoria sino en *la* memoria almacenada en el anillo.

Vemos entonces la manera siempre mediada en la que Leiziaga recupera su pasado. En primera instancia el mapa es solo un instrumento para conocer la superficie de la isla –de hecho, es un *plano* lo que quiere levantar Leiziaga– mientras que para Fray Dionisio es un medio para conocer el pasado de la isla. Luego el anillo funciona como transmisor de la historia de Leiziaga, una historia que por estar inscrita en un objeto que porta lo inscribe a él en esa historia. Vemos entonces como Fray Dionisio y Leiziaga se presentan como dos perspectivas diferentes ante la realidad: Leiziaga representa la mirada al futuro desde la modernidad, la ciega al pasado y su

separación de la historia, por lo tanto, es ese Adán de la modernidad que quiere construir todo de nuevo. Fray Dionisio es la conciencia histórica, es el relato y la experiencia que se transmite a nuevas generaciones⁴¹: “Fray Dionisio comenzó a hablar confusamente del pasado, de las cosas exteriores y de sus relaciones con lo que ha sido y es hace trescientos, hace miles de años.” (31). Como vemos, la función del relator como transmisor de la experiencia histórica regresa para transmitirle a Leiziaga su pasado y el pasado de la isla. Las ruinas *hablan y proyectan* imágenes—frecuentemente a través de Fray Dionisio— de manera que su *audiovisualidad* son como efectos espectrales de su función mediadora.

Es esa memoria colectiva que se hace ver a través de los objetos y el relato de Fray Dionisio la que puede contrarrestar la experiencia de shock, vale decir, ofrecer una alternativa al retroceso de la experiencia que el relator [*storyteller*] transmite en sus relatos. Relatos que transmiten también una tradición pero que de manera orgánica permiten un engranaje de la historia y la vida. Aún cuando la experiencia de shock puede producir un olvido y nos hace vivir en un flujo temporal abstracto y homogéneo, hay un aspecto colectivo que imprime en el telón de fondo de la subjetividad una cierta densidad histórica.

En casa de uno de los pescadores de la isla, Fray Dionisio le muestra a Leiziaga varios objetos antiguos, todos de la época de la colonia:

Penetró en una habitación aislada con ventanas cubiertas de lona. Encendió una bujía en una especie de retablo. En confusa aglomeración se veían libros, cartas geográficas, ejemplares de cerámica indígena y varios instrumentos: un sextante, un teodolito, un antejo pequeño. El mismo asombro de los viajeros que visitaban los conventos de América en medio de

⁴¹ Sobre Fray Dionisio Margara Russotto (2019) dice: “Su presencia fantasmal aparece en casi todos los capítulos de la novela con la gravedad, el silencio o la cortante respuesta que asumiría la conciencia histórica ante la búsqueda de la verdad” (263). En: Regazzoni, S., Cecere, F. (eds.). *América: el relato de un continente*. Rassegna iberistica 14.

soledades, como el de Caripe, sintió entonces Leiziaga. Tomó un volumen, al acaso: *Viaje a la parte oriental de Tierra Firme en la América Meridional* por Fco. Depons, agente del gobierno francés en Caracas, 1806. (31)

Leiziaga entra en una especie de museo arqueológico y allí Fray Dionisio le dice que había un hombre llamado Conde de Lampugnano que vivió en la época de la colonia y que quizás ese hombre estaría relacionado lejanamente con Leiziaga: “Por cierto ... que este Lampugnano tiene semejanza con cierto Leiziaga. ¿No andas como él en busca de fortuna? Todos buscan oro” (34). Se sugiere que quizás el pasado está de alguna manera atrapado aún en el presente y que aquellos que vivieron en esa época podrían ser los mismos que viven hoy en Cubagua, incluso Leiziaga tendría su *alter ego* en Lampugnano.

El Conde de Lampugnano es la reiteración de Leiziaga en Nueva Cádiz⁴². El capítulo dedicado a éste es una suerte de crónica del auge y la caída de Cubagua/Nueva Cádiz. En principio un puerto de comercio de esclavos y de explotación de perlas, Nueva Cádiz se ve sumergida en el caos por la rebelión de un grupo de indios Caribe. Los indios llegan a Cubagua y toman control de las fuentes de agua. Los habitantes, mayoritariamente blancos españoles, entran en pánico y en desbandada abandonan la isla. Lampugnano se esconde entre los mangles y ve a los indios haciendo hogueras, cantando, recogiendo las perlas. Un fragmento interesante nos revela el impulso de los indios para borrar las huellas que imponen los conquistadores, un fragmento, que como bien destaca Bruzual, apunta a la metáfora de la conquista como fuerza civilizadora: “En la plaza se encienden grandes candelas y los hombres blanden sus escudos de pieles, sus grandes

⁴² Sobre el conde de Lampugnano, Rosaura Sánchez destaca su condición de otredad con relación al conquistador, un personaje histórico desprovisto de poder: “A pesar de formar parte de una elite social, la nobleza, el conde Lampugnano aparece desprovisto de poder económico, social o político. Representa al otro, al extranjero frente a los españoles.” (2008, 61), es decir, asume una posición similar a la del indio.

arcos. En un delirio los papeles del archivo, el acta de la misma mañana, los signos traidores, mensajeros de muerte, vuelan hechos pavesas. Entre el humo las llamas desparraman su resplandor púrpura, de ocaso” (Bernardo Núñez, 38). Pero el intento de borrar la escritura de los archivos no evita que se inscriban en la isla otros signos que producen aquello que es propio de la inscripción: la posibilidad de recordar el pasado. En la novela hay un fuerte acento en destacar el valor de la ruina como espacio para la melancolía y la nostalgia del pasado pero también como espacio para la repetición del pasado. Como inscripción, el signo puede ser reiterado en una nueva lectura. Creo que es útil abordar las implicaciones de leer las ruinas como signos a través del trabajo de Benjamin en su proyecto inconcluso *Arcades project*, pero sobre todo a través del análisis de Susan Buck-Morss sobre *The Arcades Project* en *The Dialectics of Seeing*⁴³ (1991).

2.4. LAS RUINAS COMO INSCRIPCIÓN DEL PASADO

The Arcades Project [*Passagen-Werk*] fue originalmente un ensayo concebido en 1927 en el que Benjamin pretendía llevar al plano más concreto posible –es decir, a través del análisis de objetos específicos, lugares y espacios de la ciudad de París– un estudio en filosofía de la historia (Buck-Morss, 1991: 4). Allí, Benjamin tenía la intención de entender y reconstruir el tipo de experiencia que podría desprenderse de la relación entre el sujeto y la ciudad moderna. Sin embargo, el trabajo se fue expandiendo en la medida en que Benjamin recolectaba información de archivo sobre los diferentes espacios, tanto históricos como contemporáneos (“from the heights of the Eiffel Tower to its nether world of catacombs and metros”, Buck-Morss, 5) de manera que la

⁴³ La investigación de Buck-Morss también se apoya en la investigación de Benjamin sobre el Drama Alemán [*Trauerspiel*] publicado en 1924. Es en este trabajo en el que Benjamin trabaja por primera vez la alegoría y el barroco como una forma de entender la modernidad. Ver: Benjamin, Walter. *Origin of the German Trauerspiel*. Harvard University Press, 2019.

amplitud del trabajo derivó más bien en un vasto archivo de más de mil páginas. El proyecto quedó definitivamente inconcluso con el suicidio de Benjamin en 1940⁴⁴.

Uno de los conceptos que trabaja Benjamin en este proyecto, y que Buck-Morss analiza bien, es el de ruinas. En primer lugar, las ruinas son restos materiales de otra época. El contacto con la ruina supone un acercamiento directo con el pasado, lo que significa una experiencia en la que la ruina desmonta la idea naturalizada de un tiempo mítico eterno. Ahora bien, según Buck-Morss Benjamin quiere pensar el concepto de ruina dentro de la dinámica acelerada y de producción masiva de bienes de la época moderna. Dentro de una lógica capitalista la desaparición –o el devenir ruinas– de ciertos espacios de la ciudad puede acelerarse, haciendo que muy rápidamente ciertos espacios o edificios, ciertos objetos o imágenes de la ciudad –ciertas expresiones estéticas de la ciudad como las fachadas– adquieran la fuerza alegórica de la ruina como resto material del pasado:

“Petrified nature” (*erstarrte Natur*) characterizes those commodities that comprise the modern phantasmagoria which in turn freezes the history of humanity as if enchanted under a magic spell. But this fetishized nature, too, is transitory. The other side of mass culture’s hellish repetition of the “new” is the mortification of matter which is fashionable no longer ... Because these decaying structures no longer hold sway over the collective, it is possible to recognize them as the illusory dream images they always were. (1991, 159).

Al final, destaca Buck-Morss, la imagen de la ruina, para Benjamin, se convierte en un emblema del carácter “transitorio y frágil” de la cultura capitalista y también de su capacidad destructiva (164). Recordemos que la historia de Cubagua se entreteje con las prácticas económicas y de

⁴⁴ La publicación de *Arcades Project* –el ensamblaje del material de archivo– se realizó en 1982 para la publicación del volumen 5 de las obras completas de Walter Benjamin, editados por Rolf Tiedemann.

explotación de recursos naturales de la isla, concretamente la explotación de perlas en la época colonial y de petróleo en la época contemporánea. Como vemos, la lógica de explotación de recursos naturales es parte de la dinámica de la isla, por lo que las ruinas que allí se encuentran son consecuencia de dicha explotación. Son restos, sobre todo, de la riqueza que se proyectaba en la isla durante la colonia: “Los cardones ocultan una vivienda, restos de alguna mansión de la Nueva Cádiz. Los huecos de las ventanas son como nichos vacíos” (*Cubagua*, 28). El encantamiento de la ruina y la nostalgia y la melancolía que producen son parte de la experiencia de Leiziaga. Quiero llamar la atención sobre la idea de que la isla adquiere la fuerza metafórica de una superficie sobre la que se inscriben los signos que podrán ser repetidos en la historia a la manera de las ruinas.

Si hay algo que pende sobre la ruina es la idea de la muerte como la condición que permite el contacto con la historia. Benjamin entiende las ruinas como materia del pasado y también como alegoría de la historia de la misma manera en que funciona un emblema alegórico como el de la calavera como representación de la muerte. Dice Susan Buck-Morss: “The emblem of the skull can be read in two ways. It is human spirit petrified; but is also nature in decay, the transformation of the corpse into a skeleton that will turn into dust” (1991, 161). La ruina tiene la misma función que el emblema alegórico: es el sustrato material que nos acerca a un pasado que se quería eterno y del que, en el presente, solo tenemos fragmentos⁴⁵. Las ruinas nos dicen también que todo proyecto humano está condenado a su destrucción, a la transitoriedad: “The debris of industrial

⁴⁵ Juan Pablo Lupi establece que *Cubagua* es una forma alegórica de la manera en que funciona la historia, una espectralidad propia de la historia: “there is a spectral logic proper to history: the irretrievable object ‘returns’ to haunt the present, and the outward manifestation can be two distinct symptoms –melancholia for the indians, forgetfulness, indifference, and cynicism for a modern capitalist-technocrat like Leiziaga... *Cubagua* allegorizes this conception of history” (2016: 178). Ver Juan Pablo Lupi “*Cubagua’s ghosts*”. En: Ribas-Casayas, A., Petersen, A. (eds.) (2016). *Espectros. Ghostly Hauntings in Contemporary Transhispanic Narratives*. Lewisburg: Bucknell University Press.

culture teaches us not the necessity of submitting to historical catastrophe, but the fragility of the social order that tells us this catastrophe is necessary” (Buck-Morss, 1991: 170). Las ruinas son el sustrato material para la transmisión de la historia, nos solo representan una mediación –en el sentido de transmitir un mensaje del pasado– sino que ellas mismas son pasado; *representan* en el sentido de ser una imagen de una sociedad desaparecida –a partir de ellas se construye un relato– pero también *son* el pasado, lo *presentan* en su materialidad. Es decir, tienen la doble función de ser un signo del pasado y un fragmento del pasado. Bernardo Núñez acentúa este efecto en el capítulo “Nueva Cádiz”, que se desarrolla en la época colonial y cuenta la historia de Cubagua. En este capítulo se narra la historia del Conde de Lampugnano, personaje que funciona como una transposición histórica de Ramón Leizaola. Los personajes que aparecen en este fragmento de la época colonial llevan los mismos nombres que los personajes del momento presente, entre ellos Fray Dionisio. De hecho, el propio Leizaola, al final del capítulo anterior al de “Nueva Cádiz”, mientras ve el plano antiguo de Cubagua y las crónicas de la isla, se da cuenta de esta repetición de nombres: “Leizaola se inclinó de nuevo sobre el plano de Nueva Cádiz. Después se le ocurrió un pensamiento que le hizo reír. ¿Sería él acaso el mismo Lampugnano? Cálice, Ocampo, Cedeño. Es curioso. Recordó este aviso en el camino de La Asunción a Juan Griego: «Diego Ordaz. Detal de licores». Los mismos nombres. ¿Y si fueran, en efecto, los mismos?” (34). Esta repetición de los nombres acentúa el efecto de doble realidad que experimenta Leizaola y la manera en que recupera el sentido y la experiencia de la historia.

Luego de la conquista y la conformación de Nueva Cádiz, ocurre una rebelión de indios que destruye casi por completo la isla. Con el tiempo, a la manera de un flujo y reflujo de eventos, los indios abandonan la isla y ésta paulatinamente vuelve a ser repoblada y reconstruida. Regresan los comerciantes de perlas y esclavos. Como mencionamos más arriba, reaparecen los nombres de los

personajes que, en el presente, habitan en Cubagua, Cálize y Cedeño, pescadores de Cubagua, aparecen transfigurados en comerciantes de esclavos. Sin embargo, esto no será por mucho tiempo. Una segunda rebelión, esta vez por el indio Arimuy vuelve a sembrar el caos en la isla. La rebelión es respondida por Cedeño, quien, con un grupo de oficiales, logra detenerla. El conde de Lampugnano, ancestro de Leiziaga y a la vez una suerte de *alter ego*, vive en la isla como dueño de una farmacia, pero en los eventos posteriores a la rebelión es presentado a la justicia por su relación con el robo de unas monedas de oro. Al final, le ofrecen sacarlo de la isla pero Lampugnano se suicida tomándose un veneno que él mismo había preparado en su farmacia. Su muerte se lee como un reflejo de la destrucción de la isla, atado a ella, Lampugnano decide correr la misma suerte. La isla es devastada no solo por la rebelión sino por el abandono, la sed, la hambruna y desastres naturales: “Nueva Cádiz fue sacudida por tormentas y terremotos, atacada por los piratas y los caribes. Cuando cesó el tráfico de esclavos los vecinos huyeron. No había ya quien llevase agua ni leña. La ciudad quedó abandonada y el mar sepultó sus escombros. *Quisieron hacer una ciudad de piedra y apenas levantaron unas ruinas.* Cardones. La voz de fray Dionisio suena como un eco: *Laus Deo*”. (51, *cursivas mías*). La historia cíclica de Cubagua, su construcción y destrucción, representan el destino que Benjamin veía en la historia. Al final, la materia de la cultura no son más que las ruinas, que siempre regresarán. No en vano uno de los indicadores de la repetición de la historia a través de fragmentos de la materia se da en una repetición interesante: la de un signo que aparece de manera evidente, es un aviso que anuncia la producción de féretros.

En dos momentos de la novela, tanto en la descripción de la isla en tiempos de la colonia como en la descripción de la isla en el presente un signo se mantiene, se encuentra casi oculta en la enumeración de las descripciones y no hay ningún comentario que resalte su repetición. Solo su

presencia lo delata. Primero, en la página 37, cuando se describe Nueva Cádiz leemos: “Silencio. Calabacines, ídolos, anillos, láminas delgadísimas para cubrir el sexo y los pechos; los despojos de cien provincias. También se lee en una tabla: «Aquí se hacen féretros». Se tocan las reliquias suspendidas a sus cuellos y vuelve a crecer el tumulto”. Luego, en la página 52, en una descripción de Cubagua leemos: “Se elevan torres de acero. Depósitos grises y bares con anuncios luminosos. También se lee en una tabla: «Aquí se hacen féretros». Los negros llegan bajo contrato. Los muelles están llenos de tanques”. El signo escrito se mantiene en las dos historias como una superficie que refleja una doble realidad en una doble temporalidad, pero también un elemento que se mantiene a lo largo de los años, inamovible como los propios personajes que se repiten en la historia de la isla. Los féretros, de hecho, no hacen sino señalar la condición de muerte que habita la isla.

En este punto podemos relacionar todas las ideas que hemos desarrollado sobre las formas de recuperación del pasado: las ruinas, el relator y el aspecto espectral o fantasmal que las mismas ruinas producen. Recordemos que Fray Dionisio es el relator de Cubagua, a la vez ruinas y muerte. En “The Storyteller” Benjamin establece que la muerte es la condición de autoridad del relator: “Death is the sanction for everything that the storyteller can tell. He has borrowed his authority from death” (*SW*, v. 3: 151). En la novela, Fray Dionisio es claramente la imagen de la muerte: “Fray Dionisio se vuelve borroso en la penumbra. Sus ojos se hundieron mientras habla lentamente. A veces diríase que ha muerto” (*Cubagua*, 33). El fraile refleja una doble imagen, su imagen en el presente y la superposición del rostro de la muerte a través del señalamiento de ojos que se hundieron como si su rostro se transformara en una calavera. Hay aquí un montaje de imágenes, una duplicación de Fray Dionisio como si fuera un eco.

La duplicación, el eco del pasado inscrito en el signo⁴⁶, es una constante en *Cubagua*. La condición doble de la ruina, ser signo del pasado y a la vez fragmento material de él, lo vemos claramente casi al final de la novela. Leiziaga, a través de Fray Dionisio ha visto la historia de la isla, su explotación, la rebelión de los indios y la destrucción. Él ha visto este proceso y ha entendido el sentido de la historicidad y de su propia inserción como signo en la propia historia de Cubagua. En un momento Leiziaga tiene una visión en la que hace una danza ritual en presencia de una deidad indígena, Vocchi. Durante esas visiones ve una lápida, representación de la muerte. Al día siguiente Leiziaga despierta y regresa al cuarto circular y se da cuenta de que aquello que ha vivido la noche anterior no fue una alucinación, está convencido de que el baile ritual del Areyto sucedió y que él ha estado con Vocchi. Toda escritura parece ya quebrada, incompleta, ausente. El signo pleno y transparente que en un principio parecía darle a Leiziaga toda la lectura de la isla parece ahora quebrado, que oculta o desfigura toda posibilidad de asumir una lectura transparente de la realidad:

No era, pues, un sueño. El mismo fragmento de losa sepulcral, apoyado en una piedra del patio, parece advertirlo. Hay allí grabado un nombre. Las letras rotas, antiguas, parecen ocultar el secreto que sin duda aquel hombre sorprendió y se llevó consigo:

ALON DE ROJ
CAV DE ALCANT
VEEDOR DE ESTA

⁴⁶ Mantengo la idea de signo porque Bernardo Núñez lo utiliza constantemente para referir una cierta escritura sobre la isla, la “costa llena de signos en la noche” (55). Una definición esencial de signo es la que propone Barthes en *Elementos de semiología* –a su vez siguiendo la teoría lingüística propuesta por Saussure–: “la unión de un significante y un significado” (*Obras completas* II, 2002: 658), es decir, está definido por el acto mismo de significación. La superficie de la isla es el significante sobre el que el significado de la historia se inscribe. Por otro lado, desde el punto de vista de una teoría de los medios, el signo adquiere una presencia porque circula sobre una superficie que le sirve de soporte. Según Boris Groys los signos tienen una materialidad, son “objetos del mundo” (2008, 58). Para el caso concreto de *Cubagua* no quiero ir más allá de la idea de signo como una inscripción de la historia sobre la isla, incluso en su naturaleza.

A
MDXXXXXI (72).

La escritura quebrada aparece como un fragmento material del pasado y como un signo que representa la historia de la isla. Las ruinas, como alegoría de la historia, y la muerte como condición final que hace posible el relato del pasado, están presentes también en la reflexión sobre el relator. La escritura rota y la imagen de Fray Dionisio como una imagen de la muerte se repiten en una suerte de *escritura* inscrita sobre la isla como signos materiales de la repetición de la historia. Finalmente, la dirección que toma la novela es la de representar una forma de recuperación del pasado en Leiziaga pero también de construir una experiencia del pasado espectral a través de su estilo narrativo. Al final, las alegorías de la muerte que vimos producen una sensación de irrealidad que, como veremos al añadir el doble final de la novela, intensifican una metonimia entre la isla representada, Cubagua y sus cardones, y el medio de representación, la novela *Cubagua*.

2.5. DE LA INSCRIPCIÓN SOBRE CUBAGUA AL ESTILO DE *CUBAGUA*. LOS CARDONES DE LA ISLA

No hay manera de tener una experiencia del tiempo histórico sino es a través de la presencia, bien real –en el sentido de estar presentes en el momento de ocurrencia del evento–, o a través del signo, de la mediación, del estímulo sensible. En este sentido, utilizamos la perspectiva sobre los medios de Lisa Gitelman cuando establece que los medios, en particular los medios de inscripción, son en sí mismo sujetos históricos: “If history is a term that means both what happened in the past and varied practices representing the past, then media are historical at several different levels. First, media are themselves denizens of the past. ... But media are also historical because they are functionally integral to a sense of pastness” (2006, 5). Las ruinas y los objetos del pasado funcionan como signos inscritos en el sentido de que son susceptibles de ser leídos como registros que

transmiten información, es decir, tienen una carga semiótica y tienen también una materialidad: “Like other media, inscriptive media represent, but the representations they entail and circulate are crucially material as well as semiotic” (Gitelman, 2006: 6).

Los cactus propios de la isla, los cardones, tienen una significación particular que apunta a un tipo de mediación. Podríamos decir que Bernardo Núñez le da una fuerza metonímica al cardón porque su apariencia y el paisaje que le otorga a la isla permite producir una imagen tanto de la historia asociada a la destrucción de la isla –el cardón es un cactus, es árido, desierto– como del aspecto presente. El cardón se puede asociar fácilmente a un paisaje ruinoso, desértico. Repasemos algunas de sus menciones para entender su función como la materia que transporta ciertas imágenes y símbolos de la isla: “Ante ellos, los cardones forman un laberinto de columnas” (27); “Los cardones ocultan una vivienda” (28); “Caminan los hombres descalzos, impasibles, taciturnos. Son hombres cardones” (77); “Tendido en la arena, Leiziaga se olvida del petróleo, de los tesoros sepultados en Cubagua de su misma vida anterior y *observa el jeroglífico que los cardones van trazando*” (77, *cursivas mías*). Los cardones, son columnas laberínticas, ocultan viviendas, se transforman en los hombres de la isla, son jeroglíficos, es decir, signos que transmiten alguna información que debe ser descifrada.

Los cardones son las figuras que forman la silueta de la isla, siempre envueltos de misterio. Ellos representan la experiencia sensible, la que engendra formas extrañas que deben ser leídas. Además, los cardones son utilizados por Bernardo Núñez por su imagen metonímica con un aspecto tecnológico de la época: la radio. La silueta del cardón asemeja un paisaje de antenas de radio que, en efecto, se conecta con el pasado:

Yo he estudiado el cardón y comprendo lo que pasa en Cálice. El cardón inspira un respeto casi supersticioso. Esto lo comprenden mejor los solitarios. Cierto es que el cardón traicionó

a los indios, lo cual no le impide ser tierno bajo su apariencia adusta. Desea cubrirse de hojas con el objeto de ofrecer un refugio a la luz. La luz que ellos aman es roja y la luz roja es la que engendró esas formas extrañas en la imaginación del aborigen. Por eso su alma se apodera silenciosa de islas y médanos. Son las viñas de las tierras áridas. *Hoy se diría que parecen antenas. Y en realidad esas antenas podrían entregarnos el secreto de alguna teogonía inédita [...] O quizás pertenece a los signos de algún zodiaco perdido.* (53, cursivas mías)

No olvidemos que los eventos se desarrollan en una isla⁴⁷, metáfora también de la soledad y el aislamiento de los personajes, particularmente de Leiziaga, por lo que la radio funciona también como señal para hacer contacto con las voces que están más allá de la isla, incluso en el más allá en el sentido de un contacto con el pasado a través de una trascendencia de la muerte. A fin de cuentas las ruinas son material muerto que transmite un mensaje, por lo que podemos leer las ruinas también como antenas que traen mensajes del pasado.

Los cardones son antenas que sintonizan un mensaje distante⁴⁸ y entregan, siempre a través de su mediación, los relatos del pasado, signos que están inscritos en la realidad y que nos llevan a hacerlos hablar de algo que se ha perdido y que debe, siempre de manera incompleta, recuperarse en el presente. En una época como la moderna, en la que ciertos aspectos de la tecnología producen un efecto de *shock*, como dice Benjamin, el relator o *storyteller* es un personaje con el que se tiene

⁴⁷ Carlos Pacheco hace un análisis de *Cubagua* inspirándose en su cartografía: “*Cubagua* es una isla. El vaivén de olas que la circundan es un movimiento de permanente ambigüedad que escribe y borra sin cesar sus bordes, que establece el contorno por un instante de lectura para negarlo enseguida y proponer otro diseño nuevo, irreplicable y también efímero” (2000, 187). Resalta el hecho simbólico de que la novela es una isla en el territorio de la literatura venezolana.

⁴⁸ Emily Thompson en *The Soundscape of Modernity* (2004) realiza un estudio sobre la tecnología de transmisión de sonidos durante los primeros años del s. XX. Me parece interesante que una de las primeras funciones de la tecnología de radio era ver qué tan lejos se podía llegar a capturar señales de radio: “The goal was to see ‘how far’ one could hear. Radiolisters, typically boys or young men, designed and manipulated their homemade wireless sets to tune in to distant transmissions” (236). La distancia en *Cubagua* es un aspecto esencial, no solo porque ser una isla, que ya de por sí da un aspecto de alejamiento, sino por el aspecto histórico que parece siempre venir desde la distancia.

una cada vez mayor distancia: “This distance and this angle of vision are prescribed for us by an experience which we may have almost every day. It teaches us that the art of storytelling is coming to an end” (*SW*, v. 3: 142). Por ello la recuperación del relato necesita un medio de transmisión que pueda salvar esa distancia. Ya vimos que Fray Dionisio adquiere las funciones del relator benjaminiano, pero en términos de tecnología de transmisión de información, los cardones de la isla también funcionan como medios que permiten salvar la distancia que separa a Laiziaga del pasado de la isla.

Así, junto con los cardones, Leiziaga puede recuperar su experiencia histórica también a través de objetos, signos, formas externas, ¿qué tan lejos puede ver Leiziaga? 400 años que parecen repetirse en el presente. El cardón es una forma de escritura natural en el que la historia se inscribe. Podríamos pensar que el estilo de *Cubagua* es también una búsqueda de Bernardo Núñez de inscribir en su texto el mismo encantamiento que producen los cardones y las ruinas. Sobre la isla hay una escritura que juega como eco del estilo de la novela, su *escritura* propiamente dicha. Recordemos que al representar la escritura en ruinas el lector se ve enfrentado de hecho a una escritura quebrada y ruinoso:

ALON DE ROJ
CAV DE ALCANT
VEEDOR DE ESTA
A
MDXXXXI” (72).

No es casual que Bernardo Núñez haya trabajado el lenguaje de manera poética pero que lo haya trabajado también en su materialidad, es decir, no representando la ruina a través de una descripción sino mostrándola en palabras quebradas. Bernardo Núñez quiere hacer del signo, y sobre todo el carácter exterior del signo inscrito en una superficie, una puerta de entrada, un

catalizador o medio para la reconstrucción de la memoria y el pasado. Juan Pablo Lupi se pregunta, de hecho, cuál es la mediación propuesta por Cubagua entre el lector y ese “más allá” que la historia representa: “From the perspective of Leiziaga the ghost mediates between ‘here’ and ‘there’; but from the reader’s perspective, what mediates between ‘here’ and ‘beyond’? How is haunting ‘written’? In short, what is *Cubagua*’s haunto-graphy? (2016, 181, *cursivas del autor*). Creo que la propuesta estética de Bernardo Núñez es una puesta en funcionamiento de la palabra para producir una experiencia extrañada de la lectura de la historia de explotación del país –colonial y petrolera–, así como Leiziaga tiene una experiencia extrañada y fantasmal de la historia.

En uno de los más importantes estudios sobre la obra de Bernardo Núñez, Bohorquez Rincón nos dice de *Cubagua*:

Lo poético da el tono y la perspectiva de reconstrucción a una escritura que indaga los *materiales*, los lenguajes dispersos (mitos, crónicas, leyendas, utopías, etc) de una memoria fragmentada, de un pasado asumido como enigma. El tiempo hace imagen, onírica y cíclica, mítica, de un imaginario colectivo.

Lo poético va a organizar así una *forma*, es a su modo una proposición narrativa inacabada, atravesada por esa imagen de un tiempo reiterativo, de un pasado que no termina, que se prolonga hacia el futuro, incrustándose en cada una de las aristas significativas del texto. (1990, 31, *cursivas del original*)

La escritura cargada de imágenes de *Cubagua* nos obliga a trabajar el significante, nos oculta en su tejido la sucesión de los eventos de manera que tengamos que reconstruirlos desde la superposición de metáforas y no solamente desde los marcadores narrativos de tiempo y acción. El tiempo en *Cubagua*, intencionalmente, parece detenido porque el tiempo diegético y el estilo narrativo funcionan como reflejos uno del otro. En *Cubagua* “todo estaba como hace 400 años” (91); con esa frase termina la novela, y los personajes se encuentran a sí mismos en otro tiempo,

bien en la colonia o en el tiempo mítico indígena. El estilo y la escritura de *Cubagua* funciona de la misma manera que lo signos, mediaciones y significantes que la propia isla tiene. La historicidad es también la de la escritura vanguardista y con ello, el libro se convierte también en una isla. Por ello, en el próximo apartado veremos cómo el concepto de historicidad aplicado a la escritura misma nos ayuda a entender mejor esta novela, en especial el “doble final”, es decir, los dos posibles finales contemplados por el autor y el hecho de que ambos pueden funcionar como un tiempo duplicado en la experiencia del protagonista pero también de los lectores.

2.6. EL REGRESO DE LEIZIAGA Y LA HISTORICIDAD DEL EVENTO EN CUBAGUA/CUBAGUA

Desde su escritura y sus entretejidos metafóricos, *Cubagua* es de por sí una obra crítica de los riesgos asociados a la modernidad. El trabajo de traer al presente una historia a través de un lenguaje que la hace extraña y que trastoca su propia manera de escribirse podría leerse como un intento por hacerla visible, por recuperar aquello que la modernidad se empeña en hacer olvidar. Krzysztof Ziarek en *The Historicity of Experience* (2001) aborda esta idea a través del análisis del lenguaje radical de los vanguardismos literarios. Lo interesante de la lectura de Ziarek es su cuestionamiento de la estética tecno-científica como centro del arte vanguardista. Para él, la vanguardia es más bien un uso del lenguaje que es también una experiencia, por lo tanto, adquiere las características de un evento que puede ocurrir en el día a día. Propone Ziarek:

My study suggests that the avant-garde art activates and reinvents the interval between experience and language: If there is a “content” to avant-garde, a space “proper” to its experimentation, it is precisely the complex interlacing of experience and language. Such a reconfiguration of this mutual bind in the aftermath of modernity, in the increasingly techno-scientific culture, forms the texture of the avant-garde. (2001, 10).

Ziarek se quiere alejar de un análisis esteticista de las vanguardias que ve en ella solo una *representación* de la modernidad tecnológica. Las vanguardias adquieren un sentido histórico porque son parte de una experiencia, la construyen. En la eventualidad, en la ocurrencia de un evento imbricado en el día a día hay también una experiencia tecnológica. Esta experiencia también puede ser leída desde la perspectiva de Ziarek como una experiencia anclada en su historicidad. Para ello, Ziarek recurre a la noción de *poiesis*, es decir, el hacer algo que está presente en el mundo:

I argue that, unlike *techne*, *poiesis* retains the event in its historicity, underscoring, its irreducibility to the order of representation. Historicity here is not an attribute of something that is seen as a product of specific historical circumstances or is thought in terms of an unstable and changing historical context. It refers to a structural indetermination intrinsic to “experience” as event, an irreducible excess or remainder which *poiesis* marks in what it unfolds, or historicity which renders history structurally open to change. (2001, 14).

En este caso, la historicidad del evento, es decir, su pertenencia a un contexto histórico, abre la posibilidad de que la historia pueda estar, en su estructura, abierta al cambio: “the very idea of aesthetics also has to be called into question to understand *poiesis* as the model of historical change” (Ziarek: 2001, 15). Para Ziarek la vanguardia hace de la escritura un evento, una ocurrencia con su carga de historicidad, de reflexividad y de crítica. Quiero plantear entonces que precisamente el final de *Cubagua*, la apertura y posibilidad de cambio de Leiziaga, son consecuencia del devenir consciente de su historicidad. El evento de sus días en Cubagua lo hacen consciente de su condición histórica y esto, a su vez, lo lleva a abrirse al futuro. De alguna manera entiendo la novela de Bernardo Núñez como un gesto que tiene la misma característica de evento, de ocurrencia y de reflexión crítica. Más aún, el doble final de *Cubagua* –lo veremos en lo que

sigue– supone también un evento que significa la historicidad del texto y, a la vez, su apertura en el hecho de que puede ser leída de dos maneras y con dos caminos distintos hacia el futuro de Leiziaga.

Leída desde esta perspectiva entendemos la manera en que Bernardo Núñez construye la historia de *Cubagua/Cubagua*– debemos tener siempre presente la doble inscripción del nombre, entender la doble función del nombre tanto de la isla como de la novela porque solo así podremos entender el juego reflexivo entre la isla como superficie en la que se inscriben los signos de la historia y la novela también como isla de signos sobre el papel, limitados por su propia edición. Isla y novela se reflejan una a la otras, se identifican y borran así sus límites.

En la edición crítica de *Cubagua* que publicó el Centro de Estudios Rómulo Gallegos (CELARG) en el 2014, Alejandro Bruzual pone en contexto las diferentes ediciones y versiones de la novela. Al parecer, Enrique Bernardo Núñez estuvo constantemente trabajando el texto, haciendo pequeñas modificaciones y cambios desde su publicación en 1931 y los primeros años cincuenta, al momento de la tercera edición.

Quizás una de las modificaciones más importantes sea el final de la novela. En la primera edición, Leiziaga recibe la ayuda de Stakelun, el gerente de la compañía que explota la magnesita, para salir de la cárcel. Esa misma noche Leiziaga toma un barco que lo lleva hacia el Orinoco. El alejamiento de la isla sugiere en Leiziaga una vuelta al olvido. *Cubagua* ha quedado atrás como un sueño, la fuerza material de la isla se diluye y adquiere visos de fantasmagoría. Lo más problemático del final es que, siendo el Orinoco una zona también de explotación minera, Leiziaga regresa al comienzo de la novela, se reencuentra de nuevo con el Leiziaga modernista, para Bruzual esto supone la “ruina potencial de no cambiar las fuerzas neocoloniales” (2014, 36). En el caso de

una interpretación centrada en la tecnología sería restarle a la isla su capacidad para materializar y transmitir la historia.

Ahora bien, luego de la tercera edición de la novela, hecha por el Ministerio de Educación de Venezuela en 1947, Bernardo Núñez modifica el final. En éste, Leiziaga, luego de salir de prisión vuelve a Cubagua, en las últimas líneas lo vemos en la costa de la isla en el amanecer. Este segundo final desdice completamente al primero. Leiziaga no puede –o no quiere– abandonar la isla porque ella representa su nexa con el pasado. Más que representar, ella es el pasado inscrito en la superficie material de los objetos, en su tierra, en sus árboles, que funcionan como antenas que transmiten una cosmogonía:

Leiziaga se sienta en la arena y hunde la cabeza entre las manos. Resonaba en sus oídos la orden del patrón frente al mar en calma. Creía que su vida daba también un viraje [...]. Una luz cruza como flecha encendida el horizonte.

Ya no son voces las que se alzan del mar. Murmullos, clamores vagos, estremecedores, palpitantes, infinitos. Todo estaba como hace cuatrocientos años. (103)

Transformación y viraje dentro de una historia que parece inamovible. A pesar del cambio en la vida de Leiziaga “todo estaba como hace cuatrocientos años”. En el segundo final Leiziaga se transforma en la caja de resonancia que recibe las vibraciones inscritas en la isla: “murmullos, clamores vagos”, no voces que se alzan del mar, las voces de los pescadores, sino la de la propia tierra y las imágenes proyectadas en las superficies y objetos que existen en la isla.

La escritura suele imponer ciertos caminos que no siempre están prefigurados en la intención original de los autores. No podemos decir, y los estudios críticos no lo mencionan así, que Bernardo Núñez tuviera la intención de poner a resonar los dos finales. Sin embargo, como lo establece Ziarek, las obras de vanguardia son eventos, ocurrencias, no representaciones. Esto

quiere decir que se manifiestan en la realidad. El doble final es un evento vanguardista provocado por el autor en sus constantes correcciones, lo que acentúa el hecho de que las novelas vanguardistas tienden a un texto “abierto” y, si se quiere, *performativo*, es decir, que ellas escenifican en su producción lo que también ocurre en el relato o en el plano narrativo. Por ejemplo, en la edición de *Cubagua* de 2011 de Monte Ávila Editores la novela se publica con los dos finales, lo que acentúa aún más su vanguardismo.

El gesto vanguardista de la novela reside en el juego de la superposición de los tiempos, como una especie de disolvencia cinematográfica que permite ver dos imágenes de una vez. El doble final acentúa este efecto que le permite a Leiziaga tener dos realidades, permite la superposición de dos acciones que no se anulan sino que se mantienen en paralelo como dos posibilidades que se abren en la realidad. Como lo establece Bruzual, “la novela resiste la lectura del doble final, es más, se hace necesaria” (2014, 37).

Cubagua es una novela compleja que abre la posibilidad de diferentes lecturas, desde la crítica neocolonial hasta el análisis desde una teoría de los medios y la tecnología. Se mantiene en ella la centralidad de una anécdota pero tanto su lenguaje ambiguo y metafórico como el tratamiento del tiempo superpuesto transforman la isla en un teatro donde las imágenes se proyectan como fantasmagorías del pasado. Sin embargo, a pesar del carácter en principio inmaterial de estas imágenes, no debemos olvidar que Bernardo Núñez ancla el efecto alucinatorio de Leiziaga en el acercamiento a la materialidad de la isla, como si quisiera que su protagonista le diera la vuelta al escenario y pudiera ver detrás de él un mecanismo de proyección de imágenes. No solo los objetos son fuente de *visiones* sino los árboles, los cardones, que transmiten señales lejanas. Así, nos enfrentamos con una novela que, a pesar de estar ambientada en un lugar remoto que pareciera vivir en una era premoderna –de allí el ansia al principio de Leiziaga de explotar la

zona, de hacer llegar el progreso y el futuro— nos damos cuenta de que la producción de experiencia está asociada a un sustrato material y técnico. El doble final no hace sino acentuar que detrás de la novela como artefacto que produce una mimesis —la representación narrativa— hay también una serie de mecanismos técnicos que se dejan ver. Hay una escritura que se superpone a otra, hay una edición de la historia que no se esconde. Así, tanto en *Cubagua* la novela como en *Cubagua la isla* hay un descorrer del telón de fondo que muestra el proceso de producción de su propia historia —narración y relato histórico—. Allí creo que reside la apuesta de vanguardia más radical de la novela de Bernardo Núñez.

3. COSMOPOLITISMO E IDENTIDAD EN *LA CASA DE CARTÓN*

En el análisis a las novelas de Roberto Arlt y Enrique Bernardo Núñez vimos la manera en que el lenguaje, conectado a una experiencia, produce un estilo que se aleja de las convenciones de la novela realista. Sin embargo, en ellas vimos también como, aún apelando a estos gestos vanguardistas, es posible la reconstitución de un mundo diegético coherente. Las coordenadas que la narración ofrece de tiempo y espacio son lo suficientemente claras como para entender la historia dentro de un marco referencial estable. Su vanguardismo reside en su exigencia al lenguaje para registrar las experiencias de la ciudad y de la historia. Las tecnologías de inscripción ofrecen la manera de representar estas experiencias.

En este capítulo veremos un giro aún más radical en la expresión vanguardista del relato. En *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán las coordenadas para constituir la diégesis se hacen más débiles, de manera que la temporalidad es inestable y los lugares por momentos se confunden. El lenguaje es exigido para representar la identidad local, peruana en este caso, en un contexto global y más allá de lo nacional y la confusión de tiempo y espacios es precisamente la manera en la que las formas de representación se adaptan a esta identidad. Las tecnologías que sirven como formas de representación y como fuente para trabajar sobre el lenguaje son la fotografía y el cine, por un lado –en concreto la mirada afectada por el lente– y la máquina de escribir, por otro lado, como registro de escritura que es fuente para la formación de la identidad.

El recorrido de este capítulo comenzará con un análisis de la manera en que Martín Adán representa la temporalidad. En este sentido veremos cómo la experiencia de la tecnología le permite confundir los tiempos y establecer una suerte de collage de los tiempos narrados. En un segundo momento pasaremos a la problemática del espacio. En este caso la ubicación espacial y

geográfica sirve para construir una reflexión sobre la experiencia cosmopolita y, en concreto, la relación entre América Latina, por un lado, y Estados Unidos y Europa, por otro lado. Veremos cómo lo cosmopolita, como experiencia construida por los vanguardistas, se sirve también de la tecnología para representar el lugar y la posición de América Latina. Finalmente analizaremos en detalle un fragmento particular de la novela, los *poemas underwood*, un largo poema que, desde su referencia a la máquina de escribir Underwood, relaciona de manera muy esencial la experiencia de uno de los protagonistas con la tecnología de la máquina de escribir. Trataremos de hacer evidente el hecho de que las representaciones de la novela –lo cosmopolita, la localización de Perú y asuntos de identidad, la realidad del barrio peruano de Barranco– se ven influenciadas en sus modos de representación por las tecnologías de la fotografía y la máquina de escribir, principalmente. En este tercer momento de la investigación vemos como en *La casa de cartón* los modos de representación se ven más evidentemente influenciados por las tecnologías de inscripción de manera que la diégesis realista es menos identificable que en las novelas que hemos analizado en los capítulos anteriores.

3.1. ACERCAMIENTOS CRÍTICOS A *LA CASA DE CARTÓN*

Buena parte de la crítica se refiere a dos aspectos principales en la novela: el primero de ellos es el lenguaje poético que transforma la realidad en una transposición subjetiva del personaje principal, que en este caso es el uso de la metáfora, comentado por críticos como John Kinsella (1987), Eva Valero (2004), entre otros. El segundo aspecto es la referencia cinematográfica en la estructura del texto, no solo por las secuencias de sus fragmentos sino por la mirada del narrador que describe como si fuese un lente que panea sobre la superficie de la ciudad; con esta perspectiva

leemos a Zegarra (2008), Outes-León, (2014) y Hugo Verani (1989), aunque este último ofrece una conjunción de ambas perspectivas.

El tratamiento cinematográfico en el estilo de Adán tiene la función de localizar el Perú en un contexto cosmopolita, con ello refleja también el acercamiento de las vanguardias a los centros culturales europeos. Fernando Rosenberg (2006) es uno de los autores que define el problema central de las vanguardias como un problema de localización y de negociación del artista con estos centros culturales. Veremos cómo la experiencia sensible moldeada por la tecnología moderna permite una hibridez en la representación de la localidad, una representación conectada con otros espacios geográficos centrales, como París⁴⁹. Con una perspectiva que se centra más en la relación colonial, Eva Valero estudia la manera en que la palabra poética de Adán refleja el contraste entre los residuos del pasado colonial y las urbes modernas a través del retrato de Barranco con otros centros urbanos. En este sentido, el análisis de Valero reitera la idea de que la palabra poética de Adán le sirve para representar un tipo de experiencia trastocada por la modernidad: “*La casa de cartón* traza, a través de una intensa carga poética hecha de imágenes sorprendentes, el primer retrato de una Lima real y marginal; y potencia, a través de un vanguardismo ya tardío y muy subjetivo, el significado problemático de esa ciudad desnaturalizada, creando un fuerte contraste de imágenes entre un centro urbano sucio y horrible y el paisaje idílico del balneario de Barranco” (2004, 217). Vemos entonces cómo se conjuga el aspecto formal de la escritura de Adán con la experiencia propia de la modernidad, en especial con un asunto de localización y de espacio. Ahora bien, más allá de construir Barranco como un lugar idílico quiero proponer, a diferencia de ella,

⁴⁹ Sobre el cosmopolitismo en las vanguardias Mihai Grünfeld establece que “la esencia del cosmopolitismo vanguardista radica en la noción de lo ‘moderno’, en cuanto manera de vida compartida por el habitante de la gran urbe” (37). En: M. Grünfeld. “Cosmopolitismo modernista y vanguardista: una identidad latinoamericana divergente”. *Revista Iberoamericana*. Vol. LV. Núm. 147-147. Enero-junio 1989. También sobre el cosmopolitismo ver: Jorge Schwartz. *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte*. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade. Beatriz Viterbo Editora. Buenos Aires, 1993.

que Adán construye un Barranco que se localiza también *fuera* de Perú, que fluye hacia un espacio más allá de lo local y se ubica en los centros europeos. Esta localización *deslocalizada* es posible apelando a cierta experiencia sensible relacionada con la tecnología, en especial el cine y la máquina de escribir.

Desde esta mirada con énfasis en el lenguaje derivado de la experiencia cinematográfica tenemos el análisis de Chrystian Zegarra (2008): “El carácter visual de la novela se emparenta con los experimentos cinematográficos de montaje y yuxtaposición” (88). El lenguaje cinematográfico es precisamente una manera de hacer una crítica desde un terreno que viene de esa modernización. De hecho, para Zegarra, quien establece una relación entre lenguaje y contexto político, Adán “propone una visión crítica frente al gobierno peruano de Augusto B. Leguía, cuyo programa de modernización de la capital tuvo como correlato la creciente penetración de capitales y modos de vida foráneos” (82). Vemos entonces cómo ya el contexto modernizador en el Perú de la época supone una apertura, si bien crítica, hacia otras localidades y hacia lo foráneo. Me propongo argumentar la idea de que *La casa de cartón* es la escritura de una experiencia que está anclada en una tecnología que afecta no solo la mirada sino la construcción misma de la temporalidad del relato y la localización de los lugares.

Por su parte, Hugo Verani tiene una perspectiva que toma en consideración estos dos elementos: el del lenguaje poético en función de una estructura cinematográfica. En su artículo “*La casa de cartón* de Martín Adán y el relato vanguardista hispanoamericano” (1989), Verani establece lo siguiente:

En *La casa de cartón* Martín Adán se distingue por la radicalidad con la que asume una nueva estética de la escritura: emprende una disolución de lo novelesco en la subjetividad lírica, en la discontinuidad, en el fragmentarismo y en la contextualidad disonante. Su mismo

título, emblema de la estética vanguardista, alude a la fragilidad del mundo fenoménico y a la desconfianza ante una realidad objetiva. Si en la ficción realista la casa es un espacio protector, recinto mítico de la intimidad y de la identidad que sostiene la existencia de los personajes, aquí se convierte en un espacio deshabitado y de contornos evanescente, producto de la imaginación. (1079).

Efectivamente, la relación entre la noción de casa y el material en el que está constituida⁵⁰, el cartón, pueden sugerir una contraposición entre la solidez esperada en la estructura narrativa de una novela –la casa como “espacio protector” de la identidad de los personajes– y la “evanescencia” de las descripciones poéticas, subjetivas y fuertemente formales del lenguaje de Adán, como dice Verani “la disolución de lo novelesco”. Sin embargo, la precisión de Verani parece limitar la novela a un juego formal de contraposiciones entre la objetividad y la subjetividad, entre la descripción realista y la transposición poética. Si bien establece que la escritura de Adán alude a una fragilidad de la pretendida objetividad de la realidad, la composición de la novela sería una respuesta formal a la ficción realista que parece seguir apoyándose en una percepción objetivista del mundo. *La casa de cartón* sería entonces el producto de una imaginación que poetiza la realidad. Mi perspectiva apunta a mostrar que el lenguaje muestra una realidad ya afectada por los medios, por lo que la novela es un comentario no solo sobre la realidad del Perú sino sobre cómo los medios afectan los sentidos. Más aún, la intención de mostrar el barrio de Barranco *entrelazado* con espacios cosmopolitas es posible desde la sensorialidad *entrelazada* con los medios. La posibilidad de reconstituir un “mundo real” a través del efecto de la mimesis se

⁵⁰ Zegarra también establece una relación entre el título y la promoción que hizo el gobierno peruano del *beaver-board*, una tecnología de construcción que se introduce en 1920: “un producto de fibra de madera, utilizado para la rápida y barata instalación de techos y paredes” (2008, 84). En ese año se construyó en Lima el “Palacio de cartón”, un centro de exposición para promocionar el uso del *beaver-board*.

hace más complejo porque la estructura del relato responde a una experiencia construida desde las formas de percepción “tecnologizadas” por la fotografía, el cine y la máquina de escribir.

Esta perspectiva me permitirá abordar la problemática de la construcción de la diégesis desde las coordenadas de tiempo y espacio. A través de una narrativa que fluye como entre registros del lente de una cámara –fotos, escenas que pertenecen a un film– Adán se permite fusionar tiempos en un solo plano que, a su vez, fusionan espacios disímiles. Así, Adán localiza la comunidad de Barranco, un barrio de Lima, en un contexto global.

Finalmente, leeremos con detenimiento un fragmento particular de la novela, los *poemas underwood*⁵¹, un largo poema que marca significativamente la temporalidad de la novela y registra una forma de alteridad asociada a una tecnología particular: la máquina de escribir. No hay que dejar pasar que el título del fragmento hace referencia a las máquinas de escribir Underwood, reflejando así la conexión entre el objeto representado y las formas de representación. En este sentido el trabajo de Rubén Gallo en *Mexican Modernity* (2005) nos puede ayudar a entender cómo la máquina de escribir produjo nuevos procedimientos narrativos.

La novela plantea una reflexión sobre la identidad cuya relación con lo extranjero supone una definición también de lo nacional. Sin embargo, la confusión de los espacios y los tiempos apuntan más bien a mostrar lo problemático de las definiciones identitarias en un ambiente moderno de entrecruzamientos culturales⁵². Martín Adán construye esta crítica desde el marco de la experiencia y la manera como la tecnología produce un tipo de experiencia. Si con el cine hay

⁵¹ Sobre la influencia de la máquina de escribir como tema de la literatura podemos citar el poema del español Pedro Salinas (1891-1951) “Underwood girls”, cuyo tema es precisamente las teclas de la máquina y el proceso mismo de escribir con ellas. El poema aparece en *Fábula y signo* de 1931.

⁵² Gustavo Guerrero establece precisamente que la literatura latinoamericana desde el s. XIX y comienzos del XX tiene ya rasgos que la enfrentan con una definición de lo nacional: “nuestra literatura fue también desde muy temprano una literatura moderna y trajo consigo una doble agenda individualizadora y autonomista que no podía menos que entrar en conflicto con una instancia nacional que buscaba imponerle deberes ciudadanos y los designios de una voluntad colectiva” (2012, 75).

un efecto de confusión de tiempos y espacios, con la máquina de escribir se produce la marca discursiva de una diferenciación entre personajes, es decir, un proceso que es a la vez de identificación y diferencia. Veremos cómo la tecnología es esencial para entender este proceso de construcción de identidad y diferencia.

3.2. EL *COLLAGE* NARRATIVO DE UNA CÁMARA

La casa de cartón está constituida por fragmentos breves, separados por espacios, en los que leemos la reflexión de un personaje que en principio no podemos definir. Es una voz que se refiere a su entorno en el barrio de Barranco en Lima durante un invierno/verano y que por momentos se dirige a otro personaje llamado Ramón pero que también por momentos adquiere el tono de un personaje desdoblado que se habla a sí mismo.

La progresión parece ir de la voz dialogante e inclusiva de otro personaje al que se le habla: “Tú no comprendes cómo se puede ir al colegio tan de mañana [...] Tú piensas en el campo lleno y mojado, casi urbano si se mira atrás [...] Y ahora vas tú por el campo en sordo rumor abejero de rieles frotados” (23); a la voz de una primera persona del plural que parece fusionar a los dos personajes (hablante y destinatario del discurso) en una experiencia común: “Ahora estamos pasando por la plazuela de San Francisco” [...] “Nosotros sentimos frío en los párpados”. (27); para finalmente introducir a Ramón como el personaje-sujeto del discurso, objetivado esta vez en una frase descriptiva: “Ramón se puso las gafas y quedó más zambo que nunca de faz y piernas” (27). Nos encontramos entonces, en primera instancia, con un trastocamiento de la focalización. Hugo Verani lo explica de esta manera: “La novela despliega una focalización oscilante de la que resultan diversos niveles de la percepción lectorial. [...] Al mismo tiempo experiencias y

sentimientos compartidos sugieren que Ramón representa la transposición simbólica de las carencias del narrador (vida activa, aventuras amorosas)". (1989, 1083).

Esta focalización difusa permite jugar con un doble registro, en primer lugar, la voz asume la característica de una voz sin cuerpo que puede fluir libremente entre los personajes⁵³ (no solo entre ellos sino dentro de ellos), lo que podría asumirse como una narración objetiva de las acciones y motivaciones de los personajes; sin embargo, y este sería el segundo registro, al ser claramente un personaje, es decir, no es un narrador omnisciente, la voz asume rasgos subjetivos. Verani se refiere a "experiencias y sentimientos compartidos", esto encuadra con la mirada subjetiva de los personajes. Sin embargo, compartir experiencias supone también un efecto de las tecnologías de inscripción a partir de las cuales se tiene un contacto con el mundo exterior. En este caso el lente de la cámara y –lo veremos luego– la máquina de escribir ayudan a construir esta experiencia compartida.

La casa de cartón juega así con un doble registro, el objetivo y el subjetivo, el del lente que mira y se mueve en la realidad pero que no interactúa con ella, un lente ausente⁵⁴. Pero también el de una voz, el narrador y su subjetividad, que comenta y se involucra sensiblemente con los otros personajes. Sobre este aspecto dual precisa Zegarra: "Por momentos se puede percibir que el narrador cede su lugar de enunciación a la figura de una cámara cinematográfica que acelera o retarda la acción, a la vez que oscila en un ambiente segmentado carente de fijeza" (2006, 88).

⁵³ John Kinsella se refiere también a esta fluidez de la voz narrativa como una conciencia "a la deriva que va documentando por sí misma, deshaciéndose de todas las limitaciones del entorno familiar, del espacio y el tiempo. La mente vaga a través de una amplia gama de posibilidades imaginativas sin que le estorben las presiones de una realidad ordenada de forma objetiva". (1987, 91).

⁵⁴ Sobre una discusión del narrador y la mezcla de perspectivas objetivas y subjetivas ver: Iván Pérez (2013). "Retrato del poeta adolescente: sujeto, identidad y narratividad en *La casa de cartón* de Martín Adán". *Bulletin of Hispanic Studies*, 90.

El uso de la metáfora como representación de una subjetividad y la representación del ojo-cámara parecieran caminos contradictorios. Sin embargo, esa contradicción se supera si vemos en el lenguaje un intento de producir la sensorialidad del lente fotográfico y, sobre todo, la experiencia de penetración íntima que en ocasiones el lente suele tener. Como establece Barthes: “la Photographie représente ce moment très subtil où, à vrai dire, je ne suis pas ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet” (2002, 799). Los límites entre objeto y sujeto se ven permeados por el lente. El lenguaje “mira” al sujeto y trata de mostrarlo, a través de la metáfora, en su textura, en su realidad más propiamente material, como la de una foto.

La relación entre la fotografía y la mirada que penetra lo mínimo también es referida por Benjamin en su “Pequeña historia de la fotografía”, allí Benjamin establece: “Details of structure, cellular tissue, with which technology and medicine are normally concerned –all this is, in its origins, more native to the camera than the atmospheric landscape or the soulful portrait” (2005, *SW*, v. 2: 512). Así, la mirada del lente, traducida en un lenguaje no convencional, parece atravesar las cosas para ofrecer una imagen que apela a sensaciones y a un acercamiento propios de una cámara:

Hay que ganar tres horas de sol a la noche. La ropa viene grande con exceso al cuerpo. El paño recepillado se esquina, se triedra, se cae, se tensa –el paño, hueco por dentro–. Los huesos crujen a compás en el acompasado accionar, en el rítmico tender de las manos al cielo del horizonte –plano que corta el mar, formando un ángulo x, último capítulo de la geometría elemental (primer curso). (25).

Las descripciones llevan a enfocar la mirada en detalles: el paño que se dobla, se tensa, las manos al cielo. Pero también a las sensaciones que tales acercamientos producen: el crujir de huesos, el compás del movimiento. Y la mirada, finalmente, no es solo objetiva sino que trae también un

recuerdo: los planos que percibe la mirada se convierten en las páginas de un libro de geometría. Vemos entonces la importancia de la perspectiva⁵⁵, de la sensación y de la mirada en la escritura de Adán, todos estos elementos sugeridos por la experiencia asociada al lente que se acerca al objeto, a los cuerpos y los muestra en detalle. Es una conjunción entre mirada, *close-up*, recuerdos y sensaciones⁵⁶.

Otros fragmentos son más explícitos con relación a la experiencia del cine. El uso del reflejo en el agua como analogía de la pantalla es un aspecto recurrente en la novela. Ese reflejo funciona como proyección cinematográfica, de esta manera la realidad se encuentra constantemente mediada por la experiencia cinematográfica:

En el agua, dentro del agua, las líneas se quiebran y la superficie tiene a su merced las imágenes. No, a merced de la fuerza que la mueve. Pero da lo mismo, al fin y al cabo. Pavimento de asfalto, fina y frágil lámina de mica... Una calle angostísima se ancha, para que dos vehículos –una carreta y otra carreta– al emparejar, puedan seguir juntos, el uno al lado del otro. Y todo es así tambaleante, oscuro, *como en pantalla de cinema*. (Adán, 30, *cursivas mías*).

La imagen de líneas quebradas sugiere un alejamiento de una mirada natural. La superficie, vale decir la pantalla, tiene a su merced las imágenes y la fuerza que las mueve. Esa fuerza es algo que se oculta detrás de la proyección. El pavimento es frágil lámina de mica y todo se tambalea como en una pantalla de cine. La conexión más inmediata que se establece entre literatura y

⁵⁵ Martin Jay explica como, efectivamente, la perspectiva pone en relación con lo representado el ojo del que parten las líneas de representación, geometría y perspectiva se unen en la representación: “la perspectiva no solo implicaba un cono visual imaginario (el mundo de Euclides) o una pirámide (el de Alberti) con su vértice com punto alejado y céntrico (o, como se le llamaría más adelante, de fuga) en la escena del cuadro. Era también el cono o la pirámide cuyo vértice se concentraba en el ojo del espectador” (2007, 49).

⁵⁶ Sobre la narrativa basada en la perspectiva del lente fotográfico ver Christian Quendler “The conceptual Integration of Intermediality: Literary and Cinematic Eye-Camera Narratives” (2012). En: Schneider, Hartner (Eds.) 2012. *Blending and the Study of Narrative*. Berlin: Walter de Gruyter.

fotografía es la de una narración primordialmente descriptiva, la de un ojo que puede detallar al extremo los objetos, lugares y personajes de un momento específico.

Estas descripciones permiten una discusión sobre el lenguaje descriptivo asociado a una naturalización de la mirada. En el análisis de Martin Jay (2007) sobre la evolución del discurso alrededor de la mirada y la manera en que las metáforas del ver son usadas en la filosofía y en la cultura en general se establece que, en primer lugar, podría haber una relación entre la fotografía y la literatura realista francesa del s. XIX. Esta comparación deriva de la idea de que la fotografía ofrece una mirada “natural” del mundo y la manera más cercana a la del ojo despojado de las distorsiones de la subjetividad, lo que lleva, según Martin Jay, a una desnarrativización de la mirada, es decir, a una representación desapasionada, detallada, nítida del campo visual:

Cada nueva mejora tecnológica, como el estereoscopio o la película de color, se consideraba como un modo de subsanar una deficiencia en la capacidad previa de registrar lo que “realmente” había.

Por otra parte, al tornar duradera la imagen arrojada por la cámara oscura, a menudo se consideraba que la fotografía validaba el régimen escópico perspectivista que, a partir del Quattrocento, a menudo se identificó con la propia visión (2007, 102).

La cámara se veía como un artefacto que funcionaba como reflejo y representación de la realidad tal cual es. Sin embargo, la idea de una tecnología de la imagen que representa la realidad como la manera más natural de la mirada es puesta en cuestionamiento muy rápidamente cuando se evidencia que la cámara incorpora una serie elementos técnicos —como la lente, el tipo de placa

fotográfica— que le imprimen ciertos efectos a la imagen⁵⁷. Pero la relación entre fotografía y la descripción naturalista es más bien una convención de lo que se percibe como natural en la mirada.

Con la fotografía nace también la posibilidad de construir una nueva realidad, tal como lo establece Benjamin en “La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica”: “[photography] can bring out aspects of the original that are accesible only to the lens (which is adjustable and can easily change viewpoint) but not to the human eye” (*SW*, v. 4: 254). Benjamin apunta a la idea de que la fotografía reproduce *otra* realidad, una con características que el ojo no ve. Sin embargo, lo importante que hay que resaltar es la distancia que hay entre la percepción y la formación de una imagen del mundo a partir de la mirada, por un lado, y la imagen que se construye en las tecnologías de registro visual como la cámara, por el otro lado. Con la tecnología hay una separación entre mirada y técnica que apunta, en primer lugar, a un efecto de extrañamiento de la realidad cuando se mira a través de la cámara. Pero también puede apuntar, en segundo lugar, a una incorporación en la propia mirada y en la subjetividad de las formas y estructuras que la técnica produce, de manera que la percepción del ojo a través de la cámara asume y asimila la técnica como imagen del mundo.

Esta manera de representar la experiencia desde el lente de una cámara tiene dos consecuencias importantes en los ejes sobre los que se construye la narración: el tiempo y el espacio. Como vimos con *Cubagua* con relación a las ruinas, un registro —en este caso el producto material de una tecnología de registro— como una foto, permite la historicidad en el sentido de fijar

⁵⁷ “En los retratos pronto primó la norma de ayudar a la naturaleza en lugar de limitarse a registrarla [...] Mayor importancia tuvo todavía la toma de conciencia relativa al hecho de que hasta las fotos sin retocar podían entenderse como algo más que una reproducción perfecta, tanto de los objetos como de la percepción humana de los mismos” (Jay, 103). También Jonathan Crary ha mostrado que desde los primeros años del s. XIX las nuevas tecnologías de reproducción de imágenes —como el estereoscopio— mostraban el surgimiento de la idea de un sujeto cuya mirada y observación del mundo podía producir e intervenir en la imagen construida del mundo. Crary, J. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. MIT Press, Cambridge, 1990.

un momento del pasado que puede ser percibido en el presente. Si se lee el presente con registros del pasado superpuestos a él es posible narrar el pasado como si apareciera en el presente. Los tiempos se montan como en un collage. En lo que sigue veremos que este tipo de representación permite, en primer lugar, fusionar tiempos. Este tipo de análisis parecerá en principio enteramente formal, sin embargo, veremos, en segundo lugar, cómo estas formas narrativas le permiten a Adán hacer una crítica sobre la localización de Perú en un contexto cosmopolita puesto que la fusión del tiempo supone también la fusión de los espacios.

3.3. AHORA ES SIEMPRE. REGISTROS DEL TIEMPO

Si nos atenemos a conceptos estrictamente narratológicos, es evidente que el acto de narrar puede estar asociado al acto de traer al presente acciones pasadas. Esencialmente narrar puede ser visto como un acto de la memoria⁵⁸. Nos referimos sobre todo a la convención del uso de los tiempos del pasado para construir una serie de acciones que el narrador ya conoce. Ahora bien, lo importante en la narrativa de Adán no es en sí el acto mismo de contar eventos del pasado sino las formas en que el tiempo pasado aparece en un tejido de acciones del presente, es decir, no solo hay una amalgama de tiempos pasado y presente sino que dicha amalgama se produce desde una experiencia particular, la del sujeto en contacto con la tecnología de la cámara y el cine. No estamos en presencia de un sujeto que ve una foto sino en presencia de un sujeto que ve el mundo *como* una cámara.

⁵⁸ Debemos citar aquí el clásico estudio de Gérard Genette sobre el discurso narrativo. Desde este punto de vista, narrar implica siempre una temporalidad inscrita en tanto en los tiempos verbales como en el orden en el que se cuentan los eventos. Genette llama la atención sobre la doble temporalidad en el acto de narrar una serie de eventos: en la narrativa y en el acto de narrar. En: Gérard Genette. *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Cornell University Press, New York, 1980.

En primer lugar, veamos la manera en que Adán registra los marcadores del tiempo. El primer elemento que vamos a notar es la desestabilización del momento en el que ocurre un evento reportado por la narración. En los diferentes fragmentos de la novela hay referencias temporales (Hoy, ayer, la noche, la mañana) pero no podemos establecer claramente una cronología, efecto que veremos acentuado en las novelas de Juan Emar y Pablo Palacios cuando el giro metanarrativo afecte incluso la cronología interna del relato.

En la novela de Adán tenemos es un collage de momentos, descripciones y recuerdos que bien podrían ser producto del caos de la memoria o bien la experiencia ajustada a un solo momento en el que se condensa el pasado. Desde el principio Adán juega con los momentos ambiguos, con los límites de las estaciones para hacernos dudar del momento exacto de la narración: “Ya ha principiado el invierno en Barranco; raro invierno, lelo, frágil, que parece que va a hendirse en el cielo y dejar asomar una punta de verano” (23). En el mismo fragmento, al final leemos: “Ahora el sol mastica jalde una cumbre serrana y una huaca, una mambla amarilla como el mismo sol. Y tú no quieres que sea verano, sino invierno de vacaciones, chiquito y débil, sin colegio y sin calor” (24).

La progresión de un presente que se desestabiliza nos lleva a preguntarnos dónde ubicar ese presente, o mejor dicho, dónde ubicar los hechos narrados en presente, el “Ahora” quiere establecer una experiencia simultánea entre lectura y narración, tal como la mirada que se pierde en el “ahora” de la foto. Como lo establece Barthes en *La chambre claire* la fotografía tiene la particularidad de mostrar siempre el objeto que se ha puesto frente al objetivo, es decir, no se puede negar que su referente estuvo allí frente a la cámara, es la condición de la foto que Barthes llama el el *ça-a-été*, es decir, el “eso ha estado allí” (2002). Si el invierno “ha principiado” por qué al final del mismo fragmento hay un “Ahora” del sol que mastica jalde (en una nota del texto se explica esta frase

como una referencia al color “amarillo subido”, intenso) y un deseo del personaje –a quien el narrador interpela– de que no sea verano sino invierno. Si en este ejemplo es cierto que la dualidad es la dualidad lógica del tiempo narrado y el tiempo de la narración, sin embargo, a lo largo de la novela vemos que hay una fluir constante entre estos dos tiempos a través del intercambio de los verbos en pasado y en presente.

En otros fragmentos es explícita la duda sobre si el evento es pasado o está ocurriendo en el presente. En las primeras páginas podemos leer: “La tarde, por última vez. Ahora estamos pasando por la plazuela de San Francisco, bajo un roto campaneó de novena” (27). Apenas unas líneas más adelante el narrador aclara: “No es hoy cuando pasamos por la plazuela de San Francisco; fue ayer cuando lo hicimos, en tanto que tú me decías que el crepúsculo te hacía daño a los ojos” (*Id.*). La narración, al precisar que el *ahora* no se refiere a hoy sino a ayer, desplaza la experiencia de los hechos del presente al pasado, transformándola en seguida en una representación de otro momento, como si un momento se hubiese transformado en una foto, y ese presente desplazado se transforma en un relato en pretérito imperfecto:

Mascabas una hojita de seto y frotabas las uñas de tus manos con las de la otra [...] Yo temía tus confidencias –siempre demasiado sinceras–; para que tú no hablaras, yo recordé, en alta voz, una tarde remota que, como en el chascarrillo, era un gran huevo frito –un sol de oro brillante y en relieve, caso en la periferia de un cielo de porcelana acuoso y accidentado– una tarde nutritiva que manchaba de ocaso la cara hasta la nariz de los poetas glotones. Los cinemas mugen en oscuros e inmundos pesebres [...] Una vieja anduvo por el malecón sin rumbo, y después, dramática, se fue por no sé dónde. Un automóvil encendió un faro, que reveló un cono de garúa (*Id.*).

Las descripciones fusionan las representaciones del tiempo. Si en un primero momento el sol de la tarde “hacía daño en los ojos” en otro momento, prácticamente fusionado a éste, los faros de un

automóvil encienden “un cono de garúa”, es decir, un efecto de la luz de los faros en una noche de lluvia. Esta fusión de temporalidades ocurre en varios momentos de la novela como, por ejemplo, en esta frase: “Pero todavía es la tarde –una *tarde matutina*” (54, *cursivas mías*). El efecto que persigue Adán es el de desorientación en el tiempo a través de un collage que bien podría relacionarse con el efecto de tener diferentes experiencias del tiempo a partir de sus diferentes registros, como ver una foto nocturna en una tarde soleada.

En la cita que hemos venido analizando, el narrador se refiere a un recuerdo de una tarde remota en el que se destaca –en una metáfora que el mismo narrador resuelve, como queriendo decir dos veces una imagen, la real y su transposición metafórica– la intensidad del brillo del sol, es decir, la experiencia sensorial del ambiente, de un ocaso que “pinta la cara hasta la nariz de los poetas glotonos”. La imagen es enteramente visual y su efecto es precisamente el de colocarse antes (anterior) y ante (frente a) la cara de los poetas, es decir, la sensorialidad como origen mismo de la poesía. Ahora bien, el texto se hace más complejo. La referencia animal (“Los cinemas mugen en sus oscuros e inmundos pesebres”), aparentemente de desprecio, es una extraña metáfora que transforma la ciudad en una especie de establo fundiendo una sola frase el cambiante escenario del barrio de rural a urbano⁵⁹. Sin embargo, me interesa la mención a los cinemas y el uso del tiempo presente. “Los cinemas mugen”, lo hacen *ahora*, es una proyección presente, sin embargo, la frase siguiente vuelve al tiempo pasado: “Una vieja anduvo por el malecón sin rumbo, y después, dramática, se fue por no sé dónde. Un automóvil encendió un faro, que reveló un cono de garúa”. El carácter heterogéneo de las escenas –la plaza, los cinemas, la vieja en el malecón, el carro– podrían sugerir que las últimas imágenes se refieran a escenas de una película, “la vieja se fue por

⁵⁹ Tomando en cuenta no solo *La casa de cartón* sino la poesía posterior de Adán, Eva María Valero analiza la representación de lo urbano y lo rural. Ver Valero (2004). “Martín Adán: De la urbe moderna a la ciudad ancestral” *Philología Hispalensis* 18

no sé dónde” como si hubiese desaparecido en el borde de la pantalla; así también, el automóvil enciende un faro que hace aparecer un cono de luz en la lluvia que podría sugerir el cono de luz de los proyectores cinematográficos. Estas son imágenes que no se siguen de la historia que se empieza a contar al principio del fragmento, sean o no escenas de una película, muestran en todo caso el carácter discordante de los tiempos que se funden. Melissa Moore también repara en este efecto de temporalidades que se funden: “The visual and auditory metaphors of the dawn and dusk are linked then by their connections with refracted light, the particles of which connote both sunrise and sunset, and echoing sound, *which blur the boundaries of time and give rise to an atemporal present where past and future intersect*” (2007, 634, *cursivas mías*). En su análisis sobre las metáforas en *La casa de cartón* Moore establece que el estilo de Adán deriva de sus contactos con las vanguardias europeas y su tendencia a rescatar una forma de comprensión del mundo “prelógica” o primitiva (2007, 641). Si bien esto puede ser cierto, también quiero señalar la importancia de la relación entre sentidos y tecnologías de inscripción, con esto me refiero a que las metáforas de Adán pueden muy bien ser también una representación de la percepción afectada por las tecnologías de inscripción.

Este tipo de percepción ocurre en fragmentos en los que la descripción de la luz y los colores apuntan a un efecto artificial: “Sol amplio, duro, firme, del de acabar de febrero. No hay sombra posible en este mediodía, *artificial, exacto, inalterable*. La noche no llegará nunca. Son las dos de la tarde y el sol está a la mitad del cielo en una atracción, terca y boba de la tierra” (42, *cursivas mías*). No en vano Adán precisa luego: “El cielo, *afiliado al vanguardismo*, hace de su blancura pulverulenta nubes redondas de todos los colores” (45, *cursivas mías*). El cielo es entonces un agente del vanguardismo, adquiere las cualidades de una formalidad transgresora. En “Pequeña historia de la fotografía” Walter Benjamin resalta una cita de Tristán Tzara de 1922 que vale la

pena retomar aquí: “When everything that called itself art was stricken with palsy, the photographer switched on his thousand-candle power lamp and gradually the light-sensitive paper absorbed the darkness of an everyday objects. He had discovered what could be done by a pure and sensitive flash of light—a light that was more important than all the constellations arranged for the eye’s pleasure” (*SW*, v. 2: 523). El cielo vanguardista de Adán hace las veces de una representación del efecto de las experimentaciones formales vanguardistas, en especial con la fotografía. De esta manera el estilo vanguardista de Adán entreteje la realidad con la experiencia tecnológica: “A las seis de la mañana. A las seis de la tarde, son los faroles lo más vegetal del mundo, de una manera analítica, sintética, científica, pasiva, determinante, botánica, simplísima – los troncos sostienen al extremo superior campanas de cristal que encierran flores amarillas” (53). Un cambio de colores en el cielo puede responder a un efecto cinematográfico: “Pero en marzo hubo un lunes con la tarde rosa [...] y allí todo el mundo se enterneció con la tarde rosa. [...] Pero de pronto, lo rosa se puso rojo; y el ocaso fue el de todos los días; y *la concurrencia al cine celeste* desaprobó que se hubiera alterado el programa” (45-46, *cursivas mías*). El tiempo en este caso sí transcurre, pero su transcurrir es como el de un film en el cielo. No solo Adán se refiere a la sensorialidad sino a las prácticas alrededor del medio. Se trastoca no solo al ojo sino al público de cine que espera el cumplimiento de un programa. El vanguardismo de Adán en este caso funciona para remecer percepciones y prácticas naturalizadas que se hacen evidentes en el gesto de desaprobación de los asistentes.

Estas experiencias *del* tiempo y *en* el tiempo, producto de conjugar la percepción con la tecnología de inscripción, nos permite ahora pensar en las consecuencias que esto puede tener en la construcción en sí de la realidad de Barranco. Si vimos ya la estructura narrativa, ahora podemos ver cómo se construye lo local desde esta misma experiencia.

3.4. PARÍS EN EL BARRIO. LOCALIZACIÓN Y REGISTRO DE LOS ESPACIOS

Registrar diferentes momentos, bien sea a través de fotos o de la escritura, supone no solo la manipulación del tiempo, supone también que en el *collage* construido por Adán hay una percepción particular del espacio que, si vemos bien, remite a representaciones materiales (mapas, tranvías, calles, barcos). *La casa de cartón* remite a un espacio particular pero pone a sus personajes en contacto con otros centros cosmopolitas, haciendo así un “mapa” del lugar de Perú en el espacio de la modernidad. Fernando Rosenberg, en *The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America* (2006), analiza un aspecto de las vanguardias en América Latina que busca explicar su radical uso del lenguaje no tanto por una nueva experiencia temporal sino espacial y geopolítica:

From this position, Latin American avant-gardes could undertake a critique of modernity and its narratives, including those of “international” modernism and its avant-gardes, but along a different axis, not through rushing the temporalities of progress forward or through a return to primitive origins. Instead, they developed narratives of space that articulated the Latin American situation in a shifting world order (2).

En contraposición con la exploración de los espacios propios de la novela de la selva y la novela de la tierra –que quieren resemantizar los discursos coloniales de la exploración de América en un discurso nacional– las vanguardias quieren reflejar en las ciudades de América Latina el flujo de la modernidad *en presente*, de manera que ellas puedan posicionarse en el escenario mundial: “the national territory is frequently comprehended in avant-garde texts as the arena of present flows (cultural, commercial, financial, demographic, economic, etc.) without necessary attachments, flows that exert pressure on the self-understanding of localized cultures” (23). Ahora bien, si efectivamente las vanguardias se posicionan como un escenario de ruptura que problematiza la

modernidad, a la vez que propone, quizás paradójicamente, un panorama hacia el futuro de la literatura latinoamericana –la vanguardia vista como movimiento hacia el futuro de arte y sociedad como un todo–, entonces es posible sugerir que la escritura vanguardista logra desafiar la percepción de técnica moderna de un discurso que la constituiría como algo amenazante para una cierta identidad o “naturaleza” latinoamericana.

A lo que quiero apuntar es a la necesidad de una condición de posibilidad para una escritura vanguardista, una condición de posibilidad que se produce en la experiencia técnica misma, en la que el sujeto se hace consciente de los mecanismos tecnológicos de la inscripción de la realidad; es decir, la visibilidad del medio técnico –y la necesidad de “hacer hablar” al medio por sí mismo– que produce el registro es la condición de posibilidad para el vanguardismo. Lo que nos concierne en este apartado es el aspecto de la localización geográfica y espacial como un comentario de Adán de las relaciones entre América Latina y los centros cosmopolitas, como Estados Unidos y Europa. En un primer momento vamos a ver cómo lo cosmopolita se “trasplanta” en un contexto latinoamericano, para ver, luego, la experiencia latinoamericana en Europa. Vemos, pues, cómo Adán trata el tema como dos caras de una moneda y cómo el aspecto tecnológico de los medios le permite precisamente hacer un montaje entre lo “extranjero” y lo “nacional” en la experiencia de los personajes.

Uno de los fragmentos de la novela introduce y desarrolla la historia del alemán Oswald Teller, uno de los extranjeros que habita en el balneario de Barranco. Teller representa la mirada europea y modernizante en el barrio de Barranco y sus historias se suceden como imágenes que fluyen una tras otra, haciendo las veces de proyector que muestra ante sus ojos una mirada diferente a la que tiene frente a sí, quizás como producto de estas imágenes el tiempo también se mueve a saltos, como si las imágenes portaran su propio tiempo. En el fragmento Teller viene de mudarse

y está llevando sus pertenencias en una carreta, junto a él está Joaquín, el carretero. Hay una enumeración de sus objetos, entre ellos un violín, un retrato de Bismarck, sus libros y revistas; también de sus recuerdos, las mañanas en Hannover, la industrialización de América, la batalla del Marne, la luna llena:

Y Herr Oswald Teller hablaba al carretero de las mañanas de Hannover, de la luna llena, de la industrialización de América, de la Batalla de Marne [...] y las erres le salían del estómago, y las miradas le fluían en el cerebro, y los recuerdos le patinaban en la niebla azulina. Y Herr Oswald Teller paró en seco su hablar cuando Martinita paró en seco su halar. El negro Joaquín mascaba su jeta negra e imaginaba el mar, remoto y perpendicular, en el mar de la niebla, por entre las orejas de su mula, con una hosquedad y un hermetismo de ídolo javanés. [...] Se desató sobre la vereda una lluvia, oscura, densa, parva, breve, de periódicos ilustrados alemanes, *Fliegende Blätter*, *Garten und Lube* –revistas de carátulas en que había desnudos horribles, cósmicos, bravos júbilos de una pintura arquitectural, wagnerizante...–. Después, todo estuvo en el cuarto de Herr Oswald Teller. Herr Oswald Teller lo acomodaba todo. (40-41).

Las imágenes del escenario barranquense se mezclan con las imágenes de las que habla Teller. El cochero imagina el mar tras la niebla, pero se lo proyecta de manera “perpendicular” y “entre” las orejas de la mula, es decir, el encuadre es enmarcado y puesto frente a él perpendicular a la mirada como en una pantalla. Ese doble encuadre ubica espacialmente al cochero y a Teller en la carreta. Imágenes fluyen en la mente del cochero y se representan como apariciones frente a sus ojos; como si la mente proyectara, a la manera del cine, imágenes que están “detrás de él” (como el proyccionista está detrás de los espectadores en una sala de cine) hacia el frente. Las formas de proyección de imágenes del cine se cuelan en la subjetividad del cochero, no olvidemos que en la cita el mar era *imaginado* por el cochero porque la neblina hacía las veces de una pantalla que le bloqueaba la visión.

Enseguida vuelan los ejemplares de prensa del alemán en un montaje de ilustraciones (desnudos horribles, cósmicos, una pintura); la prensa, efectivamente, se menciona como ilustrada, apelando a su doble significación, no solo ilustrada por las fotografías y dibujos sino por el sentido de que el europeo representa aquí la ilustración. El montaje de Adán es polisémico, el carretero y el alemán se superponen en una relación de periferia y centro. En un mismo fragmento podemos ver la superposición del “negro Joaquín” y el alemán en un ambiente en el que contrasta la claridad de los recuerdos de Teller, representados en las imágenes de sus ejemplares de prensa, con las imágenes del carretero, representados en la pantalla de neblina de Barranco. En su diferencia los une la forma de registro de la imagen, la fotografía y el cine.

Otro ejemplo claro de este tipo de comparación y montaje entre el contexto peruano y el cosmopolita es la construcción del personaje de Annie Doll, una fotógrafa “gringa” que también pasa sus días en Barranco. La manera en que se presenta este personaje es a través de una comparación con el jacarandá, un árbol tropical. Primero, el narrador establece que Ramón no ve esta relación entre el árbol y la fotógrafa, al contrario, para Ramón son figuras antitéticas:

Ramón no ve en el jacarandá tu imagen dilatada por el sol. Tú, para él eres una gringa medio loca, y un jacarandá, un árbol que echa flores moradas. Tú eres una cosa larga, nervuda, roja, movilísima, que lleva una Kodak al costado y hace preguntas de sabiduría, de inutilidad, de insensatez... Un jacarandá es un árbol solemne, confidencial, expresivo, huachafo, recordador, tío (30-31).

Vemos entonces esta contraposición entre el árbol como imagen de lo que está plantado en la tierra americana, como lo propiamente americano. La fotógrafa, por ser fotógrafa no sólo es la mirada técnica y que “hace preguntas de sabiduría” sino que está bajo el sol americano, recibiendo los beneficios de la tierra, casi como metáfora del discurso colonial. Ella también, contraria a la

imagen de un “árbol plantado” (o trasplantado) es “movilísima”, tal como dice el narrador, por lo que su imagen apela también al movimiento de la fotografía y al movimiento mecánico de su cámara Kodak. Ahora bien, lo curioso de la manera en que Adán resuelve la metaforización es que la comparación entre el árbol Annie Doll no es en términos generales, no es toda jacarandá lo que se asemeja a la fotografía, es sólo *ese* jacarandá. Como en la concreción de una imagen o de una foto, el narrador dice que solo *un* jacarandá es el que se parece a Annie Doll: “Ramón, yo no pienso en los espléndidos jacarandás del Parque. Miss Annie Doll nada tiene que ver con ellos que no sea su antítesis [...] Pero hay un jacarandá en una calle escondida que huele a plátano [...] Y el jacarandá que está en esa calle es el que yo digo que es la gringa, no sé si es un jacarandá que es la gringa o si la gringa que es un jacarandá” (31).

La contraposición identitaria se establece de entrada, desde el apelativo “gringa” hasta la descripción física, todo se establece como la imagen del “otro” ante el árbol tropical el “nuestro”, “escondido en una calle que huele a plátano” (31). Aquí un árbol también tiene una fuerza simbólica que ata la tierra con una historia, como la que tienen los cardones de la isla en *Cubagua*, de Núñez. La presentación de Annie Doll está cargada de una superposición de sensaciones que acentúan la identidad tropical y el trasplante de lo extranjero en lo latinoamericano. Un solo jacarandá, como “implantado” o trasplantado en esta tierra, como un nexo particular entre América Latina y Estados Unidos –o París en el caso de la historia de Manuel, en todo caso un lugar cosmopolita–, se plantea como una metáfora de la posibilidad modernizante de América Latina, de su cercanía con Europa y Estados Unidos, de la posibilidad sobre todo desde la modernización tecnológica de llegar a esa Modernidad.

Si bien hemos hecho un análisis que parece concentrarse en un aspecto puramente formal, este último ejemplo nos abre la posibilidad de entender el trabajo formal de Adán en función de

una crítica de las relaciones identitarias de Barranco. Lo local o lo nacional, la escena de Barranco como barrio limeño se entreteje con una serie de personajes extranjeros que representan lo extranjero. Sin embargo, estos personajes extranjeros parecen estar habituados a Barranco, parecen estar entramados en la dinámica propia del barrio, es decir, “movilísimos”, a pesar de estar trasplantados en tierra peruana. La reflexión formal sobre la técnica del montaje y la narrativa que adquiere características del lente es una manera de traer a la experiencia la relación entre Barranco y lo cosmopolita. Usar la tecnología del cine para producir la mirada que se extiende sobre Barranco es traer también a la producción de la realidad las formas cosmopolitas a lo local. Por ejemplo, en un fragmento ubicado en las primeras páginas de la novela nos encontramos al narrador haciendo una especie de *zoom in* desde los lejanos lugares hacia donde apuntan los puntos cardinales hasta las calles de Barranco (las calles llovidas en cuyos charcos se reflejan los faroles) y visualizar así su emplazamiento global:

Yo soy ahora el hombre sin raza y sin edad que aparece en los tratados de geografía, con la ropa ridícula, con el rostro sombrío, con los brazos abiertos, orientando yerbas de tinta china y nubes carbonadas –el ralo, roto paisaje del grabado–: acá, el oeste; el norte, en esta pared; el sur a mis espaldas. Por aquí se va al Asia. Por aquí, al África. Todo lo que está más allá de la sierra o del mar se acerca de pronto, meridiano a meridiano, en un hombre, por sobre las aguas morenas de la calzada (29).

Si bien la posición que asume el narrador es la de ubicar su cuerpo en un centro geográfico desde el cual puede expandirse hacia todas direcciones, como en un mapa, el resultado es el de eliminar toda subjetividad construida desde la identidad, desacoplando registro y discurso subjetivo identitario o nacional: “Yo... hombre sin raza y sin edad”. Solo el mapa como abstracción del espacio: “Por aquí se va al Asia. Por aquí, al África”. El uso de las indicaciones

deícticas “por aquí”, como señalando con el dedo hacia un sentido, suponen la homogeneización del espacio sin fronteras, es decir, la línea de la mano que apunta lleva directamente a un lugar en el que la distancia —o los obstáculos— se reducen a nada, todo esta “aquí” en el espacio, así como todo puede ocurrir “ahora” en el tiempo.

Vemos una intención en la novela de acercarse al problema de la identidad desde el posicionamiento del sujeto en el mundo, su localización, más que su origen. Para Rosenberg, este es un problema propio de las vanguardias:

Some texts of the vanguards, I propose, suggest that the question of identity is intertwined with a redefinition of the location of discourses about it in the context of global negotiation. In these texts, the problem of loci of enunciation —that is, the conditions of possibility for Latin American artists and writers to intervene in the larger debate about modernity— takes precedence and redefines the problem of identity (2006, 3).

La negociación de los espacios en la vanguardia, según Rosenberg, se realiza bajo la idea de que América Latina se encuentra en el flujo, no fuera de él, de un mundo cambiante. Antes de una búsqueda de identidad nacional, las vanguardias se ven a sí mismas como discursos modernizadores y su mirada se produce a través de su relación con lo cosmopolita. Las vanguardias quieren posicionar la región dentro de ese flujo:

The avant-gardists were, in different ways, modernizers. [...] they were culturally and, in numerous cases, materially privileged, many of them embracing a world of technology and the commodification of a secularized daily life. But it is exactly this basic disposition toward novelty and its artistic representation, even when some artists and movements constructed their stance in partial opposition to it, that made their production sensitive to their historical position of enunciation —that is, to the place they occupied in the assigning of cultural values, such as novelty and backwardness, within a world of shifting hegemonies (Rosenberg, 19).

En contraste con el análisis de los personajes de Teller y Annie Doll, encontramos ahora un fragmento en el que Manuel, un personaje de nacionalidad peruana, viaja a París. Este es el caso que representa el otro lado de la moneda, la localización de lo latinoamericano en un contexto cosmopolita. No solo hay una ubicación en un centro cultural y cosmopolita como París sino que Perú surge luego como una contraposición a ese centro. Como comenta el narrador, Manuel es un escritor de Barranco que decide hacer un viaje a París. La narración va saltando hacia adelante, geográficamente, desordenándose a medida que se encuentran en una misma descripción el viaje de Manuel y el desorden de su propia escritura, como si la experiencia de París no tuviera otro efecto que la desorganización de su propia localización original: Perú.

El puerto quedaba atrás, con su collar de luces y su gorda silueta de amor para hombre serio y nada gastador. Cincuenta mil almas, y una alegría tan lejos, al otro lado del puerto –curva monstruosa en el mar, el canal de Panamá, el Océano Atlántico, la línea Grace y los etcéteras del destino–. De pronto –él no supo cómo–, París. Y sesenta capítulos de una novela que él había estado haciendo abordó: mil cuartillas negras de letras que le asustaban la cordura a Manuel, cosas de locos, gritos, todo sin motivo (35).

¿No será esta escritura de Manuel –desordenada, “cosa de locos” y “todo sin motivo”, a bordo de un barco que lo lleva a París– un retrato del gesto vanguardista que el propio Adán quiere constituir? Tiene sentido que, en el más puro gesto vanguardista, la novela de Adán quiera mostrar de alguna manera sus propios mecanismos de construcción, la propia escritura sin (aparente) motivo que se despliega en una negociación geopolítica (o geocultural, quizás) entre Lima y París, entre América Latina y Europa. Siguiendo a Rosenberg, tiene sentido esta lectura de la narrativa de Adán. Pero más allá aún, no solo en lo que cuenta sino en la manera en que lo relata, es posible

ver en dónde reposa la posibilidad de superponer Lima y París para producir el efecto de localización de América Latina en un entorno global. Lo interesante es ver que a través de este montaje se posiciona de manera simultánea París y Lima; así, la mirada vanguardista se pronuncia con relación a la posible modernidad en América Latina. Una modernidad que si se ve en el eje del tiempo se percibe con retraso con relación a Europa, pero que si se ve en el eje del espacio, se ve anclada en un mismo proceso mundial. Un elemento importante que señala Rosenberg para esta mirada espacial es la tecnología. El hecho de que en América Latina también se empiecen a ver los cambios tecnológicos de principios de siglo XX hace posible pensar en una necesaria modernización: “I argue that in the Latin American context technological novelty and mass production, with the fundamental reference to the elsewhere that modernization promises to bring closer, is principally a factor of what constitutes colonial modernity”. (Rosenberg, 33-34). La narrativa debe reposar en la experiencia de la edición del tiempo para montar los espacios. La posibilidad de la reflexión que abre Adán solo es posible desde la experiencia material y técnica de la edición temporal.

Manuel llega a París un tanto desorientado, toma un bus que lo lleva rápidamente al hotel y allí, sin saber qué hacer (salir de nuevo a las calles de París, regresar a Lima) se echa a dormir:

Él se desvistió. Ya desnudo, no supo él qué hacer, quiso salir a la calle, volver a Lima, no hacer nada. Se metió en la cama –temprano, aburrido, remolón– y se durmió profundamente. En un momento volvió él a Lima, al jirón de la Unión, y eran las doce del día. (...) Manuel se despertó, y ahora era París con su olor de asfalto y su rumor de usina y sus placeres públicos. (...) Y un día –él no supo cómo– se despertó en Lima con su olor de sol y guano y sus placeres solitarios. Manuel no supo qué hacer –volver a París, salir a la calle, no hacer nada...–. Y se quedó profundamente dormido otra vez (35).

Debemos reparar en que la forma del relato está sustentada en el mecanismo de cortes de edición del cine. El sueño es un dispositivo de la narración que sirve para excluir ciertos períodos del flujo continuo de la vida. Como lo establece Kittler, la forma en que nos explicamos nuestra fisiología se corresponde con la manera en que entendemos el mecanismo de los medios (2002, 34) y la única forma en que podemos establecer una línea fluida de sentido es cortando y editando momentos en *lo real*⁶⁰: “Editing and interception control make the unmanipulable as manipulable as symbolic chains had been in the arts” (Kittler, 1999: 108). En este caso, Adán establece una línea continua entre París y Lima, haciendo con la representación de las ciudades una especie de juego de espejos en el que la realidad y el sueño se reflejan unos a otros en la experiencia del personaje. En sus días en París sueña con Lima y cuando despierta en Lima sueña con París. De esta manera, Martín Adán parece jugar con la idea de la idealización como un viaje que funciona en los dos sentidos, desde el “centro” a la “periferia” y viceversa. Es como la fantasía de un sueño que se quiebra con la experiencia real.

Solo la implantación –incluso podríamos decir la “naturalización” del mecanismo cinematográfico en el mecanismo del sueño– de los cortes de edición en el relato del viaje de Manuel permite construir la simultaneidad entre dos momentos que no se continúan inmediatamente. Y es a través de este mecanismo narrativo vanguardista que Martín Adán puede construir el discurso que le hace un lugar, de manera crítica, a América Latina en el contexto de Europa.

⁶⁰ Friedrich Kittler utiliza las categorías psicoanalíticas establecidas por Jacques Lacan –lo real, lo imaginario y lo simbólico– como categorías metodológicas para analizar la manera en que operan las diferentes tecnologías de medios: lo simbólico se relaciona con la palabra y la máquina de escribir, lo imaginario con el cine y la fotografía y lo real con el gramófono y la grabación de sonidos: “The methodological distinctions of modern psychoanalysis clearly coincide with the distinctions of media technology” (1999, 16).

Este mismo proceso es definido por Rosenberg a través de la idea de simultaneidad, un colapso del tiempo que se refleja en un espacio en el que América Latina puede posicionarse globalmente en un tiempo presente: “Rather than as a way to revive transhistorical or universal literary values, simultaneity can be mobilized as a cognitive instrument to map out historical forces that can’t be accounted for within local or national narratives. One might say that simultaneity is a way to understand what appears to be nonsynchronous, that it is about coping spatially with a time lag” (38). Martín Adán no apela a narrativas nacionales o locales sino a la profunda estructura narrativa del cine para crear el efecto de sincronía entre la metrópolis parisina y Lima. Ahora bien, los términos del tiempo y la no sincronía de lo simultáneo son temas esenciales en la novela de Adán que requiere una mirada detenida porque ellos permiten una construcción del tiempo asociada al montaje y al *collage*.

Temas que se desarrollan alrededor de conceptos como lo local, lo global, lo cosmopolita, lo nacional y lo extranjero, suponen una reflexión alrededor de la identidad. Martín Adán ha usado el cine y la cámara para fusionar momentos y espacios y así hacer del problema identitario una compleja relación entre culturas que pueden muy bien fusionarse y formar parte de lo local. Barranco es también la fotógrafa Annie Doll, Oswald Teller y los cines y los recuerdos de París. Las fronteras entre lo semejante y lo diferente pueden ser permeables. En otros casos hay un intento por hacerlas más definidas. El fragmento de los *poemas underwood* representan un registro técnico también, en este caso el de la máquina de escribir. La escritura en este caso es una marca de identidad, la unión entre escritura y estandarización del texto, creación y *publicación* del texto. Problemas identitarios que hacen que su autor, Ramón, adquiera una voz definida. La lectura de sus poemas mecanografiados supone un momento de temporalización, un antes y un después, es

decir, definen las fronteras que antes se habían representado como difusas: las fronteras temporales y las identitarias.

3.5. IDENTIDAD Y TÉCNICA EN LOS *POEMAS UNDERWOOD*

De los personajes que atraviesan la novela, que fluyen y aparecen y desaparecen como personajes secundarios de una película, solo el narrador y Ramón son personajes recurrentes. El narrador cuenta su historia en Barranco (fragmentaria, arbitraria) y la de Ramón, sus amores, sus amistades y sus influencias literarias. Sin especificar las causas, en un punto medio del texto, el narrador nos informa que “Ramón ha muerto” y en ese momento entendemos que el relato está dividido en un fragmento antes de la muerte de Ramón y otro después de su muerte, y se acentúa la dualidad de la presencia y la ausencia de Ramón en la narración de la novela. Esto es lo único que marca una cierta cronología.

Esa división en la novela está marcada por los *poemas underwood*, que es realmente un solo largo poema escrito por Ramón y que, entendemos en fragmentos posteriores al poema, lo ha recibido el narrador como una suerte de herencia. Efectivamente, *los poemas underwood* están ubicados aproximadamente a mitad de la novela. Ellos son un marcador claro de tiempo porque representan una división cuyo eje es la muerte de Ramón. Justo antes de los poemas el narrador dice: “Di lo que se te ocurra, juguemos al psicoanálisis, persigamos viejas, hagamos chistes... Todo, menos morir” (55). Luego aparecen los *poemas underwood* y justo después de los poemas, el siguiente fragmento empieza con estas palabras: “Murió Ramón cuando ya no le quedaba sino el rastrero y agobiado placer de mirar por debajo de los asientos en los lugares públicos” (59).

Es la muerte y, más aún, la escritura –y entendemos quizás el momento en que el narrador lee los poemas de Ramón– lo que produce un orden final y definitivo en la temporalidad del texto.

Además, hay que reparar en la diferencia entre la fotografía y la escritura en la máquina de escribir, lo que supone una diferenciación de los medios de representación. Recordemos que *La casa de cartón* se construye sobre la inestabilidad identitaria del personaje incluso desde el uso de los tiempos narrativos y la ubicación espacial de los personajes, esto se refleja no solo en el plano representativo sino en el de la representación. El uso de la máquina de escribir como referencia a la inscripción de los poemas en su soporte material acentúa el desplazamiento temporal y, de nuevo, identitario del narrador y Ramón. Sin embargo, el gesto de *poemas underwood* abre la posibilidad de estabilizar la identidad del narrador con relación a la de Ramón porque la diferencia que produce la inscripción permite la separación Ramón/narrador. Recordemos que en el apartado sobre la narrativa del lente discutimos los problemas de focalización difusa en la novela, ya que la voz del narrador puede ser también una expresión de la voz de Ramón.

El narrador establece que los *poemas underwood* son poemas mecanografiados, sin embargo, están relacionados con un cuaderno de tapas negras que se menciona antes de la muerte de Ramón, es decir, antes de la lectura de los poemas. En este cuaderno las notas son notas hechas a mano: “Pero estos apuntes no sé si serán verdaderamente la imagen de aquel hombre que había en Ramón o simplemente locuras que se bajaron a los dedos de mi amigo cuando escribía su diario, transmutados en tontas ganas de señalar algo” (48). Varias veces el narrador habla de Ramón como “taquígrafo/mecanógrafo” estableciendo así la dualidad de escritura que “baja a los dedos”, que bien podría representar la escritura a mano como a máquina, una escritura que, en su mecánica, se produce también en la punta de los dedos. La escritura se relaciona aquí con asuntos de identidad y de autoría y se abre la pregunta de si la escritura de Ramón es producción o es traducción de un mundo: “Quizá todo no es sino elementos esenciales, fechas fisionómicas, cruces y mayúsculas, *taquigrafía de observador viandante*” (*Id, cursivas mías*). Ramón puede funcionar aquí, al menos

desde la perspectiva del narrador, como un “artefacto” de inscripción, el narrador ve a través de la escritura de Ramón: “yo veo ordenarse los datos que dice Ramón ahora mismo” (*Id.*). Ese ordenarse ahora mismo se refiere a su escritura, al momento de la inscripción. Ahora bien, los poemas son poemas mecanografiados que se leen después de la muerte de Ramón y la máquina funciona como un medio también de publicación y de identidad. Los poemas son de la autoría de Ramón y se identifican con su voz. Como la máquina de escribir no tiene conexión con la escritura a mano, la referencia al autor se hace necesaria para establecer la identidad: “published texts have the same appearance whether they are printed from a manuscript or a typescript” (Gallo, 68). De allí que el narrador deba señalar: “Ramón dejó los versos que van arriba, *escritos a máquina*, por el índice, de un libro suyo que heredé con las páginas todavía sin cortar” (60, *cursivas mías*).

La importancia de los poemas dentro de la novela deriva de la función misma de la máquina de escribir como técnica de registro y como tecnología de constitución del sujeto. Adán parece apuntar hacia la idea de que la mediación técnica es el lugar que produce el efecto de reflexividad, de encuentro del sujeto consigo mismo, del yo con su otro. En una novela en la que incluso la temporalidad es inestable, como analizamos más arriba, la máquina de escribir ofrece una estabilización en el tiempo a través de una frontera que determina un momento anterior y uno posterior a la definitiva formación de la identidad de Ramón. Y, como un eco de su propia inscripción, la formación de la identidad del narrador también se establece por contraste a la de Ramón.

Es interesante pensar que uno de los efectos de la máquina de escribir es que, debido a la mecanización de la escritura, la producción del texto se presta a la ruptura de la lógica y al montaje de imágenes. Rubén Gallo, en su libro *Mexican Modernity. The Avant-Garde and the Technological Revolution* (2005) estudia el efecto de la máquina de escribir en el proceso de

escritura, sobre todo con relación al sentido y la práctica surrealista de escritura automática: “Automatic writing has one more connection to the typewriter: like the writing machine, it produces desublimated texts. Once automatized, the author is no longer a spirit capable of writing great works, but merely a transcribing machine that generate random texts” (109). Ramón habla y se habla, se escinde en la máquina y no puede sino abrir la posibilidad de lo inestable y de lo paradójico pero también del enfrentamiento consigo mismo: “Pero estas cosas deben decirse en voz baja –siento miedo de oírme a mí mismo”. Al querer acallar su voz recurre a la máquina, es decir, a la separación mecánica entre el sujeto y la inscripción. Sin embargo, como veremos, esto abre la posibilidad para otras formas de subjetividad.

En los *poemas underwood*, la mediación parece ser la única superficie que permite la construcción de una suerte de identidad-otra que aparece como un eco de múltiples voces propias y extrañas que se registran en la experiencia. Es a través del registro que podemos materializar un discurso susceptible de ser transmitido a otros: “¿Cómo he venido a parar en este cinema perdido y humoso?” (59) dicen los versos al final del poema, haciéndose la pregunta sobre la ciudad construida como en pantalla de cine, algunos versos antes leemos: “El panorama cambia como una película en todas las esquinas” (58), apuntando así a una experiencia que está íntimamente construida desde los registros cinematográficos y que está siendo traducida y reconstituida a través de una máquina de escribir, tal como lo establece Gallo: “the typewriter led writers to launch new literary techniques attuned to an era dominated by modern innovations” (79). Vemos entonces que la red de representación que teje Adán puede muy bien ser una representación de una experiencia *remediada*. El concepto de remediación⁶¹ fue formulado por Jay David Bolter y Richard Grusin

⁶¹ Sobre la manera en que los medios pueden citarse o interactuar entre ellos de manera que las representaciones o registros pueden re-mediarse, ver también Katherine Hayles *My Mother was a Computer. Digital Subjects and Literary Texts*. The University Chicago Press, Chicago, 2005. Allí Hayles,

en *Re-mediation. Understanding New Media* (2000) Allí, refiriéndose al fenómeno de la hipermediación, definen remediación como el registro del producto que ya ha sido registrado en otro medio, es decir, la manera en que un medio se vuelve registro de otro medio, lo que ellos llaman, efectivamente, *mediation of mediation*: “Each act of mediation depends on other acts of mediation. Media are continually commenting on, reproducing, and replacing each other, and this process is integral to media. Media need each other in order to function as media at all” (2000, 55). Las experiencias compartidas de Ramón y el narrador, su juego de constitución en un medio y reconstitución en otro, puede ser la manera en que Adán representa un ambiente de interacción con diferentes medios. Una especie de doble remediación, además, puesto que no solo hay una referencia a la experiencia mediada por el cine en un texto escrito a máquina sino que leemos estas referencias en unos *poemas* citados en una *novela*.

Así, La escritura de Adán apunta, entre otras cosas, a establecer que la experiencia puede ser un proceso complejo que involucra tanto el cuerpo y la sensorialidad como la producción de registros que provienen de diferentes medios técnicos y, además, textos de diferentes géneros que se cruzan en la página. Estos registros pueden provenir de una red de medios que se “miran” entre sí, que se citan y registran lo que otros medios han registrados. Este es claramente un ambiente moderno de mediación. Lo importante es el comentario de Adán sobre los sentidos y cómo la tecnología puede ser parte de la experiencia y de la sensorialidad.

Desde el comienzo de los poemas la voz se sitúa en el contexto de la ciudad, al ritmo de la velocidad del auto y la alienación propia del trabajador moderno: “Prosa dura y magnífica de las calles de la ciudad / sin inquietudes estéticas. / Por ellas se va con la policía a la felicidad [...]. Los hombres que tropiezas tienen la carne encallecida de oficina” (55). La contraposición entre prosa

basándose en Bolter y Grusin, utiliza el término Intermediation en el sentido de “complex transactions between bodies and texts as well as between different forms of media” (Hayles, 2005: 8).

y poesía se hace evidente dentro de un discurso en el que ciudad y prosa se conjugan en un estilo de vida que quiere alejarse de simbolizaciones estéticas, tal como lo establece Víctor Vich: “la voz poética pierde el miedo para radicalizar críticas al discurso moderno y se ha dedicado a construir imágenes que comienzan a desacreditarlo y a mostrar su verdad oculta” (2017, 474). En la desaparición de la metáfora, la vida es lo que es: la materialidad del trabajo. No por nada la imagen del trabajador remite a la “carne encallecida de oficina”. La poesía, por otro lado, asume la imagen de la actividad proscrita. Bien por superficial o por ser una actividad ajena a la realidad, ella mira el mundo desde una ventana: “La poesía gafa de las ventanas es un secreto de costureras”, o bien ella es una actividad subversiva, criminal: “Si dejaras saber que eres un poeta, irías a la comisaría” (Id.).

Si bien los *poemas underwood* tienen en principio un impulso a criticar la civilización como fuente de alienación, no se mantienen sobre esta idea. Más allá de esto, lo que atraviesa a la voz poética es una duda ante la identificación del ser humano como tal, lo que acentúa el carácter destabilizador de los poemas: “Pero yo no sé sinceramente qué es el mundo ni qué son / los hombres. / Solo sé que debo ser justo y honrado y amar a mi prójimo. / Y amo a los mil hombres que hay en mí, que nacen / y mueren a cada instante y no viven nada.” (56). La vida en comunidad y la pertenencia a una historia es una responsabilidad de la que, quizás, el poeta no puede escapar, pero no por ello tiene que ocultar que el destino del mundo es incierto y que él, como voz inquieta e inquietante, debe denunciar los efectos alienantes de la modernidad.

Si la voz poética quiere algo es diferenciarse. Sea la humanidad una esencia o un constructo, lo que no quiere ser el poeta es un producto cultural indiferenciado: “No estoy muy convencido de mi humanidad, no quiero ser / como los otros. / No quiero ser feliz con permiso de la policía” (57). La diferencia debe ser marcada y visible, con esto me refiero a que la posibilidad de diferenciarse

y substraerse de un concepto como la Humanidad solo es posible a través del artificio técnico que permite la reflexión del sujeto en un registro que de alguna manera está fuera de sí mismo. Bernard Stiegler (1994) entiende la relación del cuerpo con la técnica como el proceso que hace posible la constitución del individuo al producir la idea de que existe un mundo interior contrapuesto a la producción material de objetos. La diferencia es un movimiento que permite la constitución del sujeto porque hay un sustrato material, unas huellas, que emiten un eco que le permite al individuo verse como un ente separado del mundo, reflejarse en ellas y tener un discurso de sí. Esa huella es una inscripción material que permite la formación del discurso y del tiempo: “Cet «individu» est moins un sujet qu’une différence idiomatique [...] prise dans un logos (Stiegler, 236). Tanto el lenguaje como la técnica son operaciones que nos constituyen porque en ambas se produce un objeto exterior que marca la separación entre el yo y lo otro: “Il y a une illusion métaphysique, dès Platon, qui tend à faire du langage un moyen pour les hommes de s’exprimer, et non un sit de leur constitution, illusion abondamment critiquée par Heidegger. Or, c’est une même erreur que fait voir dans l’instrument un moyen” (213). La conclusión a la que apunta Steigler es que las herramientas que producimos, más que solo un instrumento, nos constituyen como sujetos en el momento mismo de su producción. Los primeros tallados en la piedra son registros que nos reflejan y permiten entendernos como individuos capaces de producción y de reproducción.

En los *poemas underwood* hay un telón de fondo que funciona en toda la extensión de los versos. Este telón es la idea de que, en un mundo confuso y contradictorio la única manera de establecer una diferencia –lo que vale decir establecer una libertad– reposa en la manifestación del lenguaje en la mediación técnica. El registro y la transmisión del discurso son los caminos para hacerse escuchar, por eso Ramón escribe, por eso usa la máquina de escribir, por eso los poemas no llevan el título referencial al “tema” que tratan sino a la técnica: poemas *underwood*, poemas

inscritos en una máquina Underwood, la máquina que inscribe lo que podemos conocer de Ramón aún después de su muerte. Con ella Ramón no solo puede hacer escuchar su voz con libertad –y rebelarse de las convenciones sociales: “No quiero ser feliz con permiso de la policía”– sino instituir en su cuerpo una temporalidad y una historicidad que le permite lidiar con la idea misma de su existencia:

Me gusta andar por las calles algo perro, algo máquina, / casi nada hombre [...] Mascar los huesos como los poetas de Murger, pero con serenidad. / Pero los hombres tienen posvida. / Por eso dedican su vida al amor del prójimo. / El dinero lo hacen para matar el tiempo inútil, el tiempo vacío... / Los pequeños hombres quieren ser completamente grandes hombres, millonarios, / a veces dioses. / Pero estas cosas deben decirse en voz baja –siento miedo / de oírme a mí mismo– (p. 57)

La voz de los *poemas underwood* evita a toda costa una identidad estable, quiere ser *algo* perro, *algo* máquina, *casi* nada hombre. Se ve a sí mismo como un contenedor que no puede ser llenado (algo, casi), por lo que la escritura a máquina se convierte en el único refugio para la construcción del sujeto. No está completo en sí mismo pero el registro –representado en la escritura de la máquina– le permite devenir materia y concretarse en un tiempo y un lugar específicos, es decir, le permiten conformar una existencia. Tanto así que los poemas de alguna manera ocultan el momento de la muerte de Ramón⁶²; ellos aparecen, luego de su lectura, como un cuaderno en manos del narrador. En un auténtico giro derridiano, los poemas, que son escritura, difieren la muerte, de manera que la existencia de Ramón continúa en el texto y solo después podemos ver atrás y resignificarlos de manera doble: como el momento de la escritura y la presencia de Ramón

⁶² Para un análisis de los poemas como el borramiento de un trauma, ver Eduardo Chirinos (2003). “En busca de la alteridad perdida: Borramiento, modernidad y cinismo en los *Poemas Underwood* de Martín Adán”. *Revista de crítica literaria latinoamericana* 57.

y, en segundo término, como lectura hecha por el narrador en ausencia de Ramón. Así pues, los poemas apuntan tanto a la presencia como a la ausencia de su autor.

3.6. CODA. LA COMPRESIÓN FINAL DEL TIEMPO

La experiencia técnica hace posible la voz del narrador, hace posible su desplazamiento entre diferentes tiempos y diferentes espacios. El desplazamiento se representa en el efecto de la tecnología sobre los sentidos y en la manera en que un registro puede ser la fuente del entrelazamiento de tiempos y espacios. Como vimos, esta experiencia que se abre al sustrato técnico permite la transgresión de la temporalidad lineal acoplada a la centralidad de la mirada del narrador. En este caso el tiempo que transcurre al narrar, el tiempo del narrador en el acto de narrar, no determina el tiempo de lo narrado porque el narrador se hace eco de la inscripción técnica que lleva en sí marcas de diferentes tiempos. Tenemos una novela pero no contamos con una temporalidad estable y la narración no determina de ninguna manera la lógica del tiempo más allá de la muerte de Ramón inscrita en la máquina.

El final, el último fragmento de la novela, resalta este aspecto. Allí Adán parece querer acentuar la compresión del tiempo: “Una corneta de heladero dio la nota a un aullar *nocturno* de perros [...] *Una tromba de luz y polvo asciende al sol* en un terreno cercado por paredones de adobe [...] A la *noche* esta calle será otra [...] Al *mediodía* no suenan los pasos.” (82, *cursivas mías*). Descripciones entrelazadas de diferentes tiempos que parecen comprimirse en la narración. Todo está muy cercano, el aquí y el ahora es todo el tiempo porque todo el tiempo es un registro al que podemos volver. En consonancia con esto, el narrador, en las últimas líneas, nos ubica en la misa del funeral de Ramón; pero al momento de mencionar la misa ésta ya es un evento del pasado, evidenciando que la narración es una escritura de un evento del pasado y que aunque la

lectura lo trae al presente, este movimiento no hace sino acentuar la ausencia y el hecho de que nuestro contacto es con un registro: “Una hora sacristana apagó el sol con la caña de un sauce. Y seis campanadas de acero: *–Ite, missa est–* dijeron, sencillamente, ritualmente, maquinalmente. Ya se acabó el bochorno, el estarnos quietos, el fastidio encerrado, la sombra inevitable de esta misa de cuatro horas” (83). La voz de las campanas se enlaza con la voz que da por terminada la misa (*Ite, missa est*) que es a la vez un dispositivo “maquinal”, ritual, lo que apunta a la repetición del gesto y la repetición del registro que puede ser reiterado con sus lecturas –como el cuaderno de Ramón y los *poemas underwood–*, y acentúa la sensación de estar viendo al pasado constituido en el presente a través de la voz que anuncia que la misa de cuatro horas ha terminado ya.

4. JUAN EMAR Y PABLO PALACIO, UNA ESCRITURA EN LOS LÍMITES

Hemos ido construyendo un camino que muestra la disolución de las convenciones representativas de la novela realista en gestos vanguardistas conectados a una experiencia particular del sujeto. La relación que se establece entre el sujeto moderno y los medios de inscripción ha producido en la literatura una reflexión sobre las condiciones en las que esas inscripciones se producen. Los análisis que hemos hecho hasta ahora buscan responder a la pregunta de cómo los medios de inscripción pueden influir en la construcción de esa experiencia. Los medios de registro proporcionan el material y las metáforas para la representación de la ciudad, como vimos con Roberto Arlt; ellos son fuente también de representación de la historicidad, como vimos en Bernardo Núñez; y finalmente pueden ser también fuente de la experiencia cosmopolita, como vimos en Martín Adán. En estos casos los medios y las experiencias relacionadas a ellos no solo son representados en la novela sino que ellos influyen también en las formas de representación, haciendo que esta escritura particular de las vanguardias se aleje de convenciones realistas.

Sin embargo, se puede decir que, hasta ahora, aquello representado en las novelas analizadas aún podría leerse como un espacio en el que el medio de representación se oculta detrás de la imagen del mundo construido en la diégesis. Ahora bien, como nuestro objetivo es el de resaltar la importancia de las tecnologías de inscripción en la experiencia, debemos concentrarnos en gestos narrativos que representan –y en algunos casos, lo veremos, presentan– al medio en sí mismo. Se requiere un gesto metanarrativo que permita la aparición de los mecanismos de mediación como productores de la representación. Así lo señala Hadatty Mora en su discusión sobre las novelas vanguardistas: “El arte que solo pretende ser arte, tendrá también que *señalarse*

a sí mismo periódicamente para que en su proceso de recepción no pueda perderse de vista que se trata solo de un artificio que no quiere se confundido con la realidad” (2003, 34, *cursivas mías*).

Para descorrer aún más el velo de la representación de la novela realista y hacer aparecer el medio en sí mismo es necesario “desmontar” la diégesis de la novela realista. En otras palabras, cuando el medio de representación se convierte en objeto la convención realista tiende a desaparecer. Este gesto radical de vanguardismo es el que encontramos en Juan Emar y Pablo Palacio⁶³.

El acercamiento al medio como medio tiene algunos matices: en primer lugar podemos analizar, como hemos hecho en anteriores capítulos, la representación de los medios en las novelas; en segundo lugar podemos analizar la representación del cuerpo y su capacidad de construir una experiencia a partir del efecto de los medios sobre los sentidos, es decir, el cuerpo y el medio como un ente híbrido; y finalmente, podemos analizar la página como medio en el que las palabras adquieren visibilidad, la tipografía y la disposición de los caracteres como una forma de mostrar el libro como soporte material del texto.

Si la novela realista, aún vigente en la primera mitad del s XX, en buena medida depende de la representación de un mundo reconocible, de una ilusión mimética, entonces la destrucción de ese mundo pone el texto novelístico en un territorio frágil que implica la redefinición de sus límites. En otras palabras, las novelas vanguardistas de Emar y Palacio atentan contra la naturalización de un género en el mismo acto de proponerse a sí mismas como reflexión “sobre” la novela. No

⁶³ Las obras de Pablo Palacio y Juan Emar tuvieron un recorrido literario y de recepción crítica similares, ambos produjeron sus novelas más importantes en cortos períodos (entre 1926 y 1935), ambos vivieron años subsecuentes de olvido, y ambos tuvieron una etapa de recuperación de sus obras mucho tiempo después de su publicación. Para una crítica sobre la recepción de Juan Emar ver: Pedro Lastra. “Rescate de Juan Emar” *Relecturas Hispanoamericanas*, 1977. Sobre la recepción de Pablo Palacio ver: Celina Manzoni. *El mordisco imaginario*, 1994; Teresita Mauro Castellarín: “Pablo Palacio, precursor de la nueva novela”. 1997).

tenemos porque leer esto de manera negativa. Al contrario, el ataque al género es un movimiento consciente de estos autores que busca producir nuevas manifestaciones narrativas, expandir los límites y abrir la posibilidad para una novela/otra. Lógicamente, para expandir los límites hay que hacerlos visibles. Es aquí donde la experiencia tecnológica entra en juego porque es a través de la materialidad de la inscripción de los medios que se abre la posibilidad para una narración desde esa experiencia.

En un análisis de Cecilia Rubio (2010) ya se ponía en relación las obras de estos dos autores no solo por sus coincidencias en cuanto a la respuesta de sus críticos sino por la condición de ser ambas meta-narrativas. También porque ambas propuestas literarias quieren, de alguna manera, descorrer el velo de la “artificialidad” de la escritura narrativa y asumir el ejercicio de mostrar que una representación más fiel de la realidad llevaría a la fragmentación y al cruce de perspectivas. Para Rubio, Emar buscaba constantemente abarcar, en su obra, la totalidad de la vida, lo que producía que su discurso se extendiera “en direcciones múltiples y ... en distintas intensidades, de manera que el narrador accede a una entrevisión del tejido de fuerzas que configuran la vida” (97). Continúa Rubio: “En efecto, esta multidireccionalidad discursiva se asocia al rasgo de presentar una cadena interminable de relaciones posibles de narrar” (*Id.*).

Por su parte, de la obra de Palacio, Rubio destaca su dimensión “metanovelesca”, que lo lleva, al autor, a considerar “la propia novela como ese espacio vacío que hay que habitar y poblar de signos, especie de tómbola o remolino que luego hay que poner a girar” (109). Pablo Palacio explícitamente denuncia que la novela es una escritura que requiere una lógica artificial que no encontramos necesariamente en la realidad. Al hacer la denuncia dentro de la novela Palacio rompe con el propio pacto que el lector ha hecho con la mimesis del texto. Emar es menos explícito, pero su propuesta estética construye un mundo que no se ordena desde la coherencia de una historia

cuyos eventos se siguen por una lógica causal. En uno de sus “Escritos de arte”⁶⁴, Emar escribe: “La literatura *bluff* es casi siempre narrativa. El autor relata lo que tal o cual personaje le ha sucedido o sucede. Y allí se queda: relatos.” (Emar, 1992: 95). Critica Emar que la literatura meramente narrativa se queda solo en la relación de eventos y no penetra en la realidad, mucho más sorprendente y enigmática. Para Emar la verdadera realidad en literatura no estaba en una lógica narrativa convencional sino en la amplitud de las experiencias. Ambos autores muestran a su manera el límite de la escritura novelística, un límite que, en términos de la convención, debería mantenerse invisible.

En este capítulo quiero abordar, entonces, este nuevo giro y gesto vanguardista mucho más radical que los que hemos venido analizando. Con Emar y Palacio nos encontramos ya con el límite mismo de la escritura de la novela como un género que se desarrolla sobre la base de la representación de un mundo “real” y reconocible. En este sentido, es necesario revisar la manera en que la representación parece empujar esos límites para encontrarse casi al punto de verse a sí misma como representación. Primero veremos cómo la noción tradicional de novela en la que un personaje está inmerso en una trama se subvierte con la representación de un cuerpo enfrentado a la materialidad, no solo de su propia constitución sino de su emplazamiento en unas coordenadas de espacio y tiempo. Estas coordenadas no sirven a la construcción de una historia sino como ejes necesarios para hacer aparecer el cuerpo. Las novelas *Un año* y *Ayer* de Juan Emar nos ayudarán a entender este tipo de representación. En una segunda instancia vamos a ver cómo la representación encuentra su límite en la página, frontera definitiva del gesto metanarrativo vanguardista. En Juan Emar veremos las formas representativas en las que la página se hacen

⁶⁴ Bajo este título se recogen los artículos sobre arte que Juan Emar escribió en el diario *La Nación*, de Chile, entre 1923 y 1925. En estos artículos Emar usó el seudónimo “Jean Emar”. En: Lizama (Ed.), *Jean Emar. Escritos sobre arte 1923-1925*. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Muesos. Santiago de Chile, 1992.

presente y en *Débora* de Pablo Palacio veremos la manera en que la materia de la página se introduce en la propia novela, destruyendo así el efecto de la ilusión realista que hace desaparecer la escritura en función de la imagen representada.

Varios conceptos teóricos nos ayudarán en este análisis. El primero proviene de la reflexión de Walter Benjamin sobre la experiencia, en este caso la asimilación de nueva tecnología como parte de un sistema de percepción del cuerpo biológico, la *inervación*. Este concepto me interesa porque abre la posibilidad de pensar la experiencia de los sentidos de manera abierta, porosa y receptiva de las tecnologías de inscripción⁶⁵. Si llevamos la *inervación* al plano de la construcción narrativa, como propongo ocurre en Emar, veremos la disolución de una trama cuya lógica se construye desde eventos que sirven a una historia para dar paso a un discurso del cuerpo y su relación con la tecnología. Este discurso del cuerpo funciona como una representación de la materialidad de la escritura. Las novelas de Emar ofrecen una mezcla de imágenes del cuerpo, el papel y el libro como instancias materiales de la escritura.

Otra manera de entender las relaciones entre experiencia y tecnología es a través de las representaciones del tiempo y el espacio. En este aspecto veremos cómo tiempo y espacio no están integrados en la construcción de la diégesis sino que se establecen como ejes abstractos representados en un registro material: la señalización de una fecha, un mapa. El tiempo pierde organicidad y fluidez y se convierte en receptáculos que contienen acciones separadas y sin lógica de continuidad alguna. Quiero contrastar esta manera de representar el tiempo con el concepto de

⁶⁵ En un análisis sobre las narrativas del cuerpo y la cibernética, Katherine Hayles establece que una de las discusiones esenciales en este campo es la referida a los límites del cuerpo. La cibernética redefine y ataca la idea de un cuerpo con límites y fronteras sólidos que producen un sujeto liberal que es suficiente en sí mismo: “Of all the implications that fist-wave cybernetics conveyed, perhaps none was more disturbing and potentially revolutionary than the idea that the boundaries of the human subject are constructed rather than given.” (84). De la misma manera, la relación del cuerpo con otras tecnologías de inscripción puede también producir un cuestionamiento de una visión rígida de los límites del cuerpo.

cronotopo de Mijaíl Bajtín para ver si las formas de representación vanguardistas abren la posibilidad para pensar este concepto de manera diferente.

En el ensayo “Forms of Time and of The Chronotope in The Novel” (1981), Bajtín define el cronotopo como “the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature” (84). El cronotopo propicia una mirada hacia la estructura del texto literario de manera que, desde esa perspectiva, se pueda hacer un análisis de las representaciones del tiempo en los textos literarios en diferentes momentos históricos. De hecho, el ensayo, luego de las primeras consideraciones teóricas, adquiere las características de un ensayo histórico en el que Bajtín analiza diferentes formas del cronotopo desde el Romance griego, los textos de Apuleyo, las novelas de caballería, las novelas de Rabelais, entre otras. Es decir, el cronotopo tiene una dimensión histórica y responde a la pregunta por el origen y conformación de los tropos novelísticos que permiten el entretreído del tiempo y el espacio.

Si el cronotopo es la materialización del tiempo en la diégesis de la novela, cabría preguntarnos por la manera en que el tiempo se hace materia en un tipo de novela que apunta a la materialidad, no tanto de la diégesis intra-novelística, sino a la materialidad extra-novelística, es decir, al papel y al libro como soporte del texto. Veremos como el cronotopo, como concepto histórico, que construyen Emar y Palacios responden a un tipo de práctica de las vanguardias que, al resaltar el aspecto material de los medios en la experiencia, revelan también una experiencia anclada en una época.

La novela vanguardista, entonces, desde la experiencia de la tecnología, construye otros lugares que no están representados en la diégesis intratextual. Finalmente, para cerrar el análisis, el tercer concepto que nos ayudará es el de *heterotopía* de Michel Foucault. El concepto fue propuesto por Foucault en una conferencia ofrecida el 14 de marzo de marzo en el Círculo de

estudios arquitecturales. Sin embargo, el texto de la conferencia no se publica sino en 1984 en la revista *Architecture, Mouvement, Continuité*⁶⁶. Derivado del concepto de utopía, el no lugar o lugar ideal que no existe, Foucault establece que hay también lugares reales que representan un espacio que interrumpe o supone una disrupción de los flujos de vida normalizados, es decir, la vida privada y el trabajo. Foucault lo define de la siguiente manera:

Il y a d'abord les utopies. Les utopies, ce sont les emplacements sans lieu réel. Ce sont les emplacements qui entretiennent avec l'espace réel de la société un rapport général d'analogie directe ou inversée. ... Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies. (2001, 755).

En las novelas de Juan Emar y Pablo Palacio vamos a ver representaciones de lugares que, como en las heterotopías, suponen una tensión entre el lugar representado en la diégesis y el lugar de la representación, vale decir, el papel y el libro. Así, el cuerpo, el tiempo y el lugar serán ejes en los que la escritura evidencia su propio ejercicio de representación. El cuerpo puede apuntar a un diálogo con el cuerpo del texto y el libro, el tiempo es una abstracción que ordena artificialmente las acciones y el espacio es un heterotopía que aparece en el soporte del papel, a través de la disposición de las palabras o a través del uso de mapas de lugares ficticios. Este capítulo nos

⁶⁶ Dehaene, Michel; De Cauter, Lieven (Eds.). *Heterotopia and the City. Public Space in Postcivil Society*. Routledge, NY. 2008.

ayudará a conectar con la obra de Macedonio Fernández, una obra que termina de disolver la diégesis realista de manera paradójica: haciendo visible las convenciones del género a través de una reflexión metanarrativa y refiriéndose al soporte material de la novela, logra no solo hacer desaparecer la diégesis sino que logra incluso hacer desaparecer el libro en sí. Su novela es, efectivamente— y haciendo uso del lenguaje macedoniano— una “no existente novela”.

Finalmente, tenemos que recordar nuestra tesis inicial, estos gestos vanguardistas que hemos venido analizando, gestos en los que se ha llegado a hacer visible el límite que separa lo intratextual y lo extratextual, son posibles porque se enmarcan en una experiencia con los medios de inscripción en la que el instrumento de inscripción es tan importante como la inscripción, es decir, en la experiencia es tan importante el objeto representado como el artefacto que inscribe la representación.

4.1. LA TECNOLOGÍA EN EL CUERPO. LA *INERVACIÓN* EN JUAN EMAR

Juan Emar⁶⁷ publica en 1935 tres novelas *Miltín 1934*, *Un año* y *Ayer*. Una de las características principales de estas novelas es el total alejamiento de una estructura narrativa cuya lógica está centrada en el desarrollo de un nudo argumentativo central o una historia. Las novelas son, finalmente, un encadenamiento de viñetas, sucesos, momentos que no siempre tienen una conexión entre sí y no responden a una lógica causal. Sin embargo, un eje importante de organización de las novelas es el eje del tiempo, lo cual se hace evidente desde sus títulos. *Un año* relata, en primera persona, los eventos que le ocurren al protagonista los primeros días de cada

⁶⁷ Juan Emar es el nombre de pluma de Álvaro Yáñez Bianchi. Pablo Brodsky en “*J'en ai marre*, el cuestionamiento, explica así la elección del seudónimo luego de su estadía de 4 años en París: “Álvaro Yáñez regreso a Chile metamorfoseado en Juan Emar, nombre derivado de una suerte de fonética a la letra de la expresión francesa *J'en ai marre*, «estoy harto», que puede por homofonía entenderse también como Jean (*j'en*) Emar (*ai marre*).” (2011, 637).

mes durante un año, con la única ruptura de que el mes de diciembre también tiene una entrada para el 31 de diciembre. Para Ángel Gallardo en “Un análisis narratológico sobre la obra de Juan Emar”, este procedimiento “multiplica el tiempo del relato, ya que no es posible ubicarlo con certeza en una temporalidad cronológica de acuerdo con la lógica de la historia y su evolución” (2016: 156). *Ayer*, por su parte, cuenta las diferentes peripecias que le ocurren a un matrimonio durante un día en el pueblo ficticio de “San Agustín del Tango”.

El otro eje importante es el de la experiencia sensorial del cuerpo como una manera de construir sentido de los sucesos que ocurren. Comenzaremos por esta temática porque pone de relieve la idea de la vulnerabilidad de los límites del cuerpo y, con ellos, se representa la vulnerabilidad de los límites en sí de la novela como género, así como los primeros gestos con los que Emar atraviesa la frontera entre el territorio interior y exterior de la textualidad y el límite entre mundo exterior y representación se hace visible. Así, la escritura encuentra la manera de mostrarse a sí misma en su materialidad.

Siguiendo la estructura fija de *Un año*, el primer fragmento corresponde al primero de enero. En este día, el narrador comenta que ha terminado de leer *El Quijote* y ha comenzado a leer la *Divina Comedia*. Luego, sale a la calle con el libro y decide subir a lo alto de una torre. Al llegar al piso 29, el narrador tropieza y el libro se le escapa de sus manos y cae por las escaleras hasta “traspasar el umbral” y caer en una plaza. Cuando recupera el libro empieza a llover, el libro se moja y como si el texto no estuviera impreso sino pegado sobre el papel, el narrador advierte que las palabras, por efecto de la lluvia, podrían “derretirse sobre las piedras del pavimento” (6). Al recoger el libro lo que finalmente resbala fuera de él es un dibujo: “¡Atención! Dos figuras. No tres. Porque el hombre crucificado, crucificado siempre, no venía. A pesar de sus tres clavos, resbalaba por sobre su página, mejor dicho dejaba resbalar la página, el libro todo bajo él” (7). Lo

importante del fragmento no es solo el hecho de que se haga referencia a la materia del texto, las palabras y la ilustración, resbalando por las páginas, acentuando la materialidad del libro, sino que en la página de la novela de Emar podemos ver la ilustración de la *Divina Comedia*, por lo que la página se convierte, al menos un trozo de ella, en una página de la *Divina Comedia*. Juan Emar hace visible así el medio que sirve como vehículo para la representación puesto que la referencia al libro que el narrador está leyendo se hace presente en las páginas de *Un año*. El límite entre la *Divina Comedia* y *Un Año* se vuelven así límites porosos y el vehículo es el cuerpo crucificado que resbala por la hoja.

El crucificado se convierte en una de las primeras imágenes, incluso visible como ilustración, que ofrece la novela. El límite corporal se convierte en un límite frágil que puede ser atravesado no solo por los clavos de la crucifixión sino también por el artefacto tecnológico. Esta es la primera imagen para subsecuentes “atravesamientos” del cuerpo.

Las imágenes del cuerpo en las novelas de Emar están unidas a la tecnología a través de la experiencia. A la manera en la que Benjamin define la *inervación* [*innervation*], Juan Emar entiende que la sensorialidad moderna está necesariamente atravesada de artefactos. De esta manera, el límite del cuerpo, el límite, pues, de la escritura y el sentido, se va haciendo visible. Entendamos bien las implicaciones de este concepto de Benjamin. Miriam Hansen, en *Cinema and Experience* (2012), establece que la *inervación* es un concepto que atraviesa varios de los ensayos de Benjamin, entre ellos *One-Way Street*, el ensayo sobre el surrealismo y el ensayo sobre la obra de arte. En general, dice Hansen, la *inervación* se refiere a: “neurophysiological process that mediates between internal and external, psychic and motoric, human and machinic registers” (2012, 133). Como vemos, en la *inervación* destaca un elemento mediador que ayuda a las negociaciones entre el individuo y el mundo exterior altamente tecnologizado.

Benjamin se interesa en el efecto de shock que produce la rápida transformación de la tecnología de los sentidos (ligado a la rápida transformación cultural y política de la modernidad) en la manera en que entendemos y procesamos los estímulos: “Benjamin was interested in the nexus between the numbing of the sensorium in defense against technologically caused shock and the emergence of even more powerful aesthetic techniques, thrills, and sensations in the nineteenth-century industries of entertainment and display” (Hansen, 2012: 80). Como hemos visto en capítulos anteriores, en ensayos como *Experiencia y pobreza* (1933) y *The storyteller* (1936), Benjamin analiza el efecto que tiene sobre el sujeto moderno la pérdida de un tipo de experiencia histórica que se entrama en los ritmos tradicionales de la vida.

Sin embargo, en un intento por restituir la capacidad de la experiencia, Benjamin propone la apropiación de la tecnología, en especial el cine, para reconfigurar la percepción desde las posibilidades de la cámara y así contrarrestar el efecto alienante y adormecedor de la tecnología. En *One-Way Street* (1928) Benjamin establece la necesidad de construir una nueva corporalidad en la tecnología: “In technology, a physis is being organized through which mankind’s contact with the cosmos takes a new and different form from that which it had in nations and families” (*Selected Writings*, v. 1, p. 487). Para Hansen, Benjamin le atribuye al cine un rol doble en el encuentro vital entre humanos y la tecnología, un asunto como ya hemos analizado no solo de percepción sino de apercepción: “In an almost utilitarian sense, he considers it the ‘historical task’ of film to train human beings in the forms of apperception and attention required in an increasingly machinic world” (Hansen, 2012:132).

Es en este sentido que Benjamin establece el concepto de “inervación” [*innervation*], que supone un entramado entre cuerpo y tecnología, entre lo interno –o sujeto submediático– y lo externo. Es una categoría que opera en el plano corporal, en las percepciones, y establece una

forma de respuesta que se hace necesaria en un mundo de sobre-estimulación sensorial, como el mundo moderno, para restituir la capacidad de agenciamiento del sujeto y restituir su subjetividad en contacto siempre con la tecnología.

En su ensayo sobre el surrealismo, Benjamin retoma la idea que ya había expuesto al final de *One-Way Street*—y que, por supuesto, también desarrollará en el muy conocido ensayo “La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica”—cuya versión más conocida es de 1939⁶⁸— y la aplica, esta vez, a la colectividad como cuerpo. No solo la subjetividad debe entramarse con la tecnología para hacer frente al adormecimiento que la propia modernidad produce, sino que el cuerpo colectivo debe también re-inscribirse en la tecnología para desarrollar acciones políticas revolucionarias: “The collective is a body, too. And the *physis* that is being organized for it in technology can, through all its political and factual reality, be produced only in that image space to which profane illumination initiates us. Only when technology body and image space so interpenetrate that all revolutionary tension becomes bodily collective innervation” (*SW*, v. 2: 217).

Si la construcción de la subjetividad requiere de la mediación de algún tipo de técnica que permita su registro y posterior transmisión, como dice Groys, entonces la experiencia misma de nuestro cuerpo —en necesario movimiento dentro de una ecología tecnológica moderna— está determinada por los mecanismos mediadores que se usan para entrar en contacto con los otros⁶⁹.

Siguiendo a Benjamin entendemos que su propuesta apunta a desarrollar un mecanismo que le

⁶⁸ Aunque es importante señalar que los conceptos de Benjamin se van construyendo a lo largo de sus ensayos, como bien lo señalan Miriam Hansen en *Cinema and Experience* y Susan Buck-Morss en *The Dialectics of Seeing* (1989). Por ejemplo, la idea de “inervación” [*innervation*] está relacionada con la del “inconsciente óptico” que propone en el ensayo “La obra de arte...”, en el que se establece que la percepción visual, y por tanto la información que nuestro cerebro procesa, va más allá del ojo. Con la invención del cine, la cámara nos ofrece una “mirada” que nuestro ojo no es capaz de captar. Así, Benjamin precisa que “es otra naturaleza la que le habla a la cámara” (*SW*, v. 4: 266).

⁶⁹ Para Groys la subjetividad tiene un componente de autorreflexividad, es siempre la subjetividad vista a través de un espejo: “la subjetividad del observador se manifiesta sólo cuando éste dirige su mirada sobre sí mismo, de manera que se convierte para sí en una superficie mediática” (2008: 38).

permita al sujeto, y al colectivo, desarrollar un cierto poder ante los efectos perversos de la modernidad. Entre ellos, la capacidad de imaginar: “‘innervation’ is Benjamin’s term for a mimetic reception of the external world, one that is empowering, in contrast to a defensive mimetic adaptation that protects at the price of paralyzing the organism, *robbing of its capacity of imagination*, and therefore of active response” (S. Buck-Morss “Aesthetics and Anaesthetics, 17, n. 54. Citado en M. Bratu Hansen, 2012: 137, *cursivas mías*).

La *inervación* supone una transformación de los límites entre pares de conceptos como natural/artificial, interior/exterior y objetivo/subjetivo en una reflexión (en el sentido de reflejo o mimesis) entre un artefacto o tecnología de medios y un cuerpo o un sujeto. El reflejo mimético reconfigura los usos que se asumen naturales en el cuerpo.

En las dos novelas de Emar que estamos analizando se inscribe un uso de la tecnología de forma integrada que le permite al personaje reconfigurar su subjetividad y romper con la cotidianidad de la vida. El primero de ellos está al comienzo *Un Año*, en el apartado del primero de febrero. De entrada, el narrador se refiere a una “experiencia extraordinaria” (8), lo que indica una doble significación, la de experimento y experiencia, tanto un ensayo para producir un fenómeno como una vivencia que rompe con una condición normalizada. La experiencia consiste en la transformación del narrador en una especie de fonógrafo humano:

Me puse en el centro de la habitación. Allí estiré, recto hacia arriba, recto, puntudo, el índice de mi mano izquierda, mientras los demás dedos quedaban empuñados. Bien. Con la derecha entonces, coloqué sobre ese índice un disco de modo a que su agujero central se adaptara exactamente con la uña. Bien. Con la misma derecha empecé luego a golpear velozmente, raspándolo, el borde del disco hasta que lo hice girar con pasmosa rapidez. Presto entonces cogí la aguja y con mi derecha, alzada y plegada como el cuello de un cisne, hice que rozara la primera canal del canto.

Y abrí la boca.

La abrí desmesuradamente.

Entonces, a través de ella, a través de mi garganta, bajo mi paladar, sobre mi lengua, atropellando dientes y labios atronó, retumbó por los ámbitos la voz del Caruso cantando frenético:

*Di quella pira/
L'orrendo fuoco !! (8).*

La descripción detallada de los gestos y movimientos del cuerpo reflejan una interpretación del funcionamiento del fonógrafo, de esta manera Emar intenta mimetizar el cuerpo y su mecánica con el artefacto. El aspecto mimético de cuerpo como metáfora del fonógrafo supone también un desarreglo de la mimesis narrativa convencional. Atravesar unos límites es mostrar otros, los límites del cuerpo desarreglan también los límites de la *realidad* novelística. Por otro lado, en la experiencia también hay un efecto humanizador del narrador, por lo que la *inervación* significa también una nueva subjetividad. El narrador añade el comentario de que su “mayor felicidad habría sido poseer una voz magnífica” (8), sin embargo, cuando canta lo hace “como un cerdo” (*Id.*). Poder reproducir en su cuerpo la voz de Caruso es el cumplimiento de un deseo y la recuperación de una voz humana. La tecnología no es en este caso un factor de alienación ni deshumanización, todo lo contrario, permite la realización del narrador de manera plena, al menos en su deseo de cantar con una voz magnífica y hacer que el día de su experiencia haya sido “digno de ser vivido”. El fragmento es evidentemente surrealista pero también refleja un eco de la necesaria mediación para la percepción además de una reconfiguración de la función misma del cuerpo, es decir, una transgresión en sí de los límites que impone la noción de normalidad corporal.

Un fragmento que ataca directamente la idea de un cuerpo normalizado y acentúa los límites frágiles del cuerpo es el del primero de noviembre. En ese día el narrador tiene una experiencia que remarca la presencia material del cuerpo y de la tecnología. El fragmento comienza con una afirmación del narrador: “Hoy he sido operado de la oreja y el teléfono” (32). Enseguida el narrador explica que él ha estado enamorado de Camila, una mujer que lo ama “un día cada ocho y durante éstos, se ríe de mí con tanto desenfreno como desenfreno hay en mi amor desenfrenado” (32). La llama por teléfono para decirle que la ama pero al otro lado del teléfono el narrador solo puede escuchar su risa incesante. Al intentar retirar el auricular siente que el aparato se le ha pegado a la oreja: “Hice de nuevo un esfuerzo por despegarme el auricular del oído. Resistió de tal forma que comprendí que insistir sería arrancarme el pabellón pegado de él. Traté de sacármelo suavemente. Inútil. Traté de sacármelo como quien procediera con un tornillo. Tampoco. Y su risa seguía saliendo, inagotable, desparramándose en mi cabeza” (34).

La experiencia, absolutamente corporal y tecnológica, se intensifica puesto que su cuerpo, ahora atravesado literalmente por un aparato, empieza a sentir el mundo de manera diferente. Con el teléfono pegado a la oreja, el narrador se da cuenta que solo puede escuchar si esta cerca del teléfono, al alejarse el mundo cae en un absoluto silencio: “Ni un murmullo, ni un rumor, ni un eco amortiguado, nada. Mis pies sobre las tablas pisaban algodón; mis manos al golpearse no removían ni una onda en el aire; mi voz al lanzarla con todo el poder de los pulmones era una bóveda subterránea. Silencio total.” (34). El espacio se ha transformado, el cuerpo y sobre todo el aspecto sensitivo de los sentidos construyen un espacio transformado en “algodón” y vacío. Más aún, tiempo y espacio se conectan a partir de esta experiencia: “Avancé no más rápido que un puntero de reloj. Silencio. Silencio, sí, durante todo el interminable recorrido el primer metro. Hasta que llegué al extremo del comienzo del segundo. Entonces lejos, a distancias inauditas,

percibí, brumoso y cristalino a la vez, un tintineo que, por su lejanía, me hizo pensar en las antípodas; por su calidad, en lluvia de vidrios sobre hielo” (35). Los días transcurren y el tiempo parece un tiempo inscrito en una repetición, la risa de Camila aparece si el narrador se acerca al teléfono y todo cae en silencio una vez que se aleja. Hay en efecto una fusión entre tecnología, cuerpo, sentido, tiempo y espacio: “Y los días empiezan a desangrarse fuera de mis tímpanos. Días monótonos, exactamente iguales.” (35). La experiencia del tiempo inscrito por una tecnología de inscripción y susceptible de ser reiterado se refuerza con el hecho de que el narrador encuentra algo de alivio cuando pone un disco en el fonógrafo y, aunque no oye la música, siente placer en saber que existe y que puede ser oída, aunque no por él. Esto abre la posibilidad para nuevas percepciones que están más allá del cuerpo. Esa esperanza está en la repetición: “Renace la esperanza: no oír más su reír maldito; poder marchar sin tacha por las nuevas percepciones del mundo que se insinúan. ... Y todo vuelve a repetirse. El fonógrafo hace cantar otro disco” (36). Como podemos ver la representación de la tecnología en el cuerpo produce también una forma de percibir el tiempo, en este caso en repeticiones y “días monótonos”, lo que adelanta un poco la reflexión que haremos sobre la construcción del tiempo regido por el calendario y el registro del tiempo en Emar. En ese caso, veremos en Emar, la repetición y la monotonía del tiempo están representados en la forma narrativa, es decir, en las modalidades de representación.

Finalmente, llega a su casa un doctor que lo opera y logra desprenderle el auricular del oído pero lo que espera al narrador es el mundo ruidoso del exterior. Luego de la operación sus “meditaciones tranquilas se han esfumado” y ha vuelto a un “caos infernal” (36), el del exterior a sus propios pensamientos. La tecnología en este caso permite la construcción de una barrera que permite el surgimiento de una subjetividad que, de entrada, está invadida con la tecnología. Hay entonces un trastocamiento entre el mundo interior y exterior –reflejo también de lo

intranovelístico y lo extranovelístico— en el que la simbiosis con el aparato le permite construir un mundo interior que, al final, se pierde cuando pierde esa frontera que lo resguarda del caos infernal del mundo.

La manera en que los narradores de Emar tienen que enfrentarse con el mundo exterior y, sobre todo, reiterar esa experiencia para comprenderla, implica siempre un tipo de relación con la tecnología⁷⁰. *Ayer* tiene un fragmento en el que la intervención ocurre de manera más sutil que en ejemplo anterior pero no por ello menos reveladora de la conciencia de Juan Emar de la influencia que los medios tienen en las subjetividades. Aunque trataremos con más detenimiento esta novela en el apartado sobre el espacio, creo conveniente analizar el fragmento en el que la intervención del cuerpo y la tecnología es evidente.

Al final del periplo de todo el día por la ciudad de San Agustín del Tango, el narrador de *Ayer* regresa a su casa e intenta revivir cada uno de los eventos vividos. En un momento en el que recuerda una visita a un zoológico, la descripción no es, en este caso, una vaga reminiscencia del pasado sino una vívida re-presentación de un evento, incluso aún más detallada que la experiencia original: “Desfilaron las catorce leonas, los cinocéfalos. Uno a uno los recorrí. *Uno a uno, a tal modo, que vi varios más que en el Zoo no había registrado*” (111, *cursivas mías*). Si el sujeto se convierte en una cámara o una máquina de registro, al reproducir aquello que ha capturado, podrá ver detalles que originalmente no había podido, recordemos aquella frase de Benjamin en “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica”: “Clearly, it is another nature which speaks to the camera as compared to the eye” (*SW*, v. 4: 266). De nuevo, En *Ayer*: “Nada se me escapó. Cada

⁷⁰ Roberto Ángel Gallardo en su análisis narratológico de la obra de Emar establece que los personajes en sus novelas “nunca logran alcanzar cierta individualidad -ya sea porque fracasan o son varios o no mantienen sus rasgos bien definidos-; su narrador se multiplica y, en ocasiones, hasta carece de dominio” (2016: 150). La inestabilidad en la subjetividad es lo que produce la mirada reflexiva hacia la experiencia y una mayor conciencia de la influencia de los medios en la propia subjetividad.

parte la cogí, la apreté, la trituré. Y en cada una de ellas quedé asombrado de cuantas cosas más había observado y visto sin haberme fijado, sin haber tenido ni la menor conciencia de ello” (112). La *inervación* de la cámara con el cuerpo le permite al narrador tener mayor conciencia de la realidad, es decir, la experiencia se expande y las posibilidades para entender la realidad son mayores. Aquello que no había entrado a la conciencia, es decir, que no había entrado al plano de la experiencia, puede hacerlo por vías del registro de la realidad. La conciencia no se limita a la experiencia sensorial directa del cuerpo sino que puede aumentarse a través de los artefactos de inscripción que registran y reproducen momentos del pasado. Hay que hacer, sin embargo, una precisión sobre las formas en que Juan Emar representa diferentes *inervaciones* de la tecnología. En el ejemplo del teléfono y el fonógrafo, la tecnología es parte de la diégesis, el cuerpo efectivamente se “entrama” con la tecnología. En el último ejemplo, el cuerpo funciona *como* una cámara; su conciencia y su percepción se construyen dentro de una lógica tecnológica sin ser ellos diegéticamente *inervados* a una cámara. Esta diferencia permite mostrar que la experiencia puede hacerse tema en el mundo representado en la novela o puede ser parte de las formas de representación del cuerpo y la percepción.

Con una subjetividad reconfigurada y una conciencia ampliada por la tecnología podría germinar un acto revolucionario. Esta idea de Benjamin la recoge Susan Buck-Morss cuando establece que la *inervación* tiene la función de extender los límites de la experiencia –o transformarla– y hacerla, de hecho, revolucionaria: “The representations of the collective unconscious are not revolutionary on their own, but only when dialectically mediated by the material, new nature, the as-yet unimagined forms of which alone have potential to actualize the collective dream” (117). Más que en una revolución colectiva, Benjamin está pensando en las posibilidades transformadoras de la técnica. De allí que, por ejemplo, en su ensayo sobre el

surrealismo Benjamin vea en esta manifestación vanguardista una manera de integrar a la experiencia elementos que van más allá de las convenciones artísticas de la época: “Everything with which it came into contact was integrated” (*SW*, v. 2: 208). Todo con lo que los surrealistas entraron en contacto fue integrado a sus obras. *Into contact*, en contacto, a través de la percepción y toda forma de mediación.

This is not the place to give an exact definition of Surrealist experience. But anyone who has perceived that the writings of this circle are not literature but something else – demonstrations, watchwords, documents, bluffs, forgeries if you will, but at any rate not literature– will also know, for the same reason, that the writings are concerned literally with experiences, not with theories and still less phantasms (*Id.*)

El narrador de *Ayer* no solo repite o proyecta lo que ha registrado una sola vez. Cada vez que llega al final vuelve a comenzar como si estuviera repitiendo un *loop* de sus registros: “Entonces el impulso adquirido de recordación volvió a encauzarse en mí y, como era él –ese impulso–, revivir todo lo del día, repetí ahora lo hecho ya ante el anterior vacío” (116). Al final no hay en el personaje más que recuerdo y registros, de allí que el vacío que él siente al final de cada repetición solo puede ser llenado por una nueva repetición. Solo las repeticiones abren la posibilidad de la libertad si estas repeticiones se dejan de ver como tal y se asumen como fenómenos vitales. Al final de la proyección el personaje quiere llamar a su esposa, Isabel, y no puede porque empieza una nueva repetición:

Vino el recuerdo del instante en que, tocando otra vez el desdoblamiento del tiempo, quise llamarla a ella y se ahogó una I en mi garganta. Pero esa vez yo estaba solo con el círculo, estaba dentro de él y con él giraba. Ahora estoy fuera, casi fuera, y él gira de mi cabeza hacia arriba ahora tres puntos que marcan mi vida pasada me retienen. Y además, para aumentar

mi arraigo, con un movimiento, instintivo, me he aplanado cuanto he podido sobre el colchón comprimiéndome con las mantas, para aumentar, por todos los medios, mi libertad ante el desfile implacable de los acontecimientos (120).

Luego el narrador le pide a su esposa que haga un dibujo de él: “Mi cuerpo está sobre la cama desnudo. Ella *lo pasa al papel con una línea única y negra*” (121, *cursivas mías*). Aquí ocurre otra transposición medial, el cuerpo es transmitido al papel con una línea negra que es el límite mismo del cuerpo. Finalmente, las experiencias, los recuerdos y registros, están contenidos en el cuerpo representado en la materia que es el papel sobre el que se despliega tanto el dibujo como la escritura. Con este gesto ocurren dos eventos: el narrador, a la vez, se libera y queda registrado. El cuerpo del narrador se metaforiza en la escritura, dentro de cuyos límites está configurada la experiencia del día de *ayer* y de la lectura siempre en presente de esta novela que es *Ayer*:

Es verdad. Ahora mi cuerpo, dibujado allí, está comprimido de todos lados; *ahora ha vuelto a ser*.

–En cuanto al día vivido, mujer mía, de guillotina para adelante, lo resumiremos y lo encuadraremos en tu dibujo de mi cuerpo. Las formas que tú has hecho, lo conservarán en el papel y fuera de mí. Así es que ahora, vamos a dormir. (121, *cursivas mías*).

La construcción de la experiencia no se constriñe a los límites del cuerpo, ellos pueden expandirse a través de la tecnología. El cuerpo adquiere las características del fonógrafo y de la cámara, pero también están ocurriendo otras cosas en las novelas de Emar. El cuerpo está transfiriéndose a la hoja sobre la cual leemos, la operación simbólica es la del cuerpo que se convierte en escritura pero también la de la escritura que se hace cuerpo. Pero antes de llegar propiamente a la novela que hace referencia a su propio texto es importante analizar primero la construcción de la operación de localización del cuerpo. Una localización que no se refiere a la

localización geográfica que vimos al analizar *La casa de cartón* sino a un emplazamiento del cuerpo en coordenadas de tiempo y espacio, mucho más abstracta que una geografía que remite a un lugar preciso con una historia reconocible.

4.2. REGISTROS DE TIEMPO Y ESPACIO. UN *CRONOTOPO* VANGUARDISTA

Desde los títulos de sus novelas, es evidente que Juan Emar tiene un interés por la representación del tiempo. *Ayer* y *Un año* no revelan ninguna conexión con una posible historia intra-novelística, son más el anuncio de los límites formales que contienen las acciones de la novela. Si rescatamos el concepto de cronotopo de Bajtín, podríamos preguntarnos de qué manera encaja éste en una visión del tiempo y el espacio que no están necesariamente sujetos a la trama y de qué manera la experiencia de la tecnología podría producir un nuevo tipo de representación cronotópica.

En “Forms of Time and Chronotope in the Novel”, Bajtín define el cronotopo en conexión con su historicidad. Sin embargo, al comienzo de su ensayo, Bajtín formula una definición teórica general que establece la fusión del espacio y el tiempo en un solo plano de la representación: “spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out, concrete whole. Time, as it were, *thickens, takes on flesh, becomes artistically visible*” (84, *cursivas mías*). El tiempo adquiere cualidades materiales, “se vuelve denso y se encarna”, se hace visible. El concepto adquiere espesor a medida que se ejemplifican, desde una perspectiva histórica, diferentes maneras de representar el tiempo: “Time [...] becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history” (*Id.*)

La elasticidad del concepto y su anclaje con la historia es lo que hace que la novela pueda adquirir siempre nuevas formas: “In other genres (the drama, the lyric and their variants) the most

contiguous possible position of the author, the point of view necessary to the shaping of the material, is dictated by the genre itself: such a maximal proximity of the creator's position to the material is immanent in the very genre. Within the genre of the novel, there is no such immanent position for the author" (161). Esto indica que el género de la novela no dicta por sí misma la posición del autor, por lo que su posición o punto de vista puede adquirir en la novela múltiples formas y *escrituras* más allá de lo que dicta las convenciones del género; y también puede, efectivamente, producir un texto contrario a dichas convenciones: "one of the most basic tasks for the novel will become the laying-bare of any sort of conventionality, the exposure of all that is vulgar and falsely stereotyped in human relationships" (162). A fin de cuentas el cronotopo es una estructura formal que sirve como organizador de los eventos, cualesquiera que éstos sean, y una forma de materializar las dimensiones del tiempo y el espacio: "the chronotope, functioning as the primary means for materializing time and space, emerges as a center for concretizing representation, as a force giving body to the entire novel" (250).

Si, siguiendo a Bajtín, la representación del tiempo y el espacio es el centro organizador de la novela ¿de qué manera puede afectar esta representación si la experiencia del tiempo y el espacio se ven ahora *inervadas* en la tecnología? Podríamos preguntarnos qué tipo de cronotopo construye la novela de vanguardia y si el tiempo y el espacio que construyen responden a la materialización de una inscripción extra-novelística más que al ritmo de la trama y el movimiento de los personajes. Sobre todo, si la materialización no se refiere tanto a la construcción de un mundo diegético sino a la "intromisión" del aspecto material de la novela, es decir, la escritura, las inscripciones sobre el papel y el libro como soporte textual.

En el caso de Emar no hay un centro en el que todos los nudos se aten o se desaten porque no hay nudos atados, los hilos se mantienen sueltos y los eventos ocurren como visiones contra el

fondo abstracto de un tiempo racionalizado. Juan Emar destruye este tipo de experiencia cuando abstrae el tiempo de la evolución “natural” de las acciones y lo divide en intervalos regulares, lo “maquiniza”, produciendo así una serie de acciones que se leen como absurdas, azarosas y contingentes, incluso acciones que no podrían desarrollarse lógicamente en el tiempo que se establece de manera abstracta. Analicemos detenidamente los últimos fragmentos de la novela para entender la manera en que podemos relacionar los conceptos de inervación y cronotopo vanguardista en la narrativa de Emar.

Un año construye una regularidad temporal en el que cada apartado o capítulo (que ocurre el primer de cada mes) se percibe como un registro regular, mecánico, de lo que ocurre en ese día. Cada capítulo empieza con el adverbio “Hoy”, por lo que la narración ocurre en cada presente de cada día. Ocurre una fragmentación en la que el tiempo avanza a saltos, dividido y fragmentado, sin sentido de continuidad en las acciones más allá del encadenamiento que ofrece la referencia a la fecha de cada día.

Esto puede entenderse también por efecto de la racionalización y abstracción del tiempo que ocurre en la modernidad. Sin duda, la escritura de Emar tiene una mirada sobre el tiempo que proviene de esta experiencia racionalizada, moderna y técnica del tiempo. Mary Ann Doane, en *The Emergence of Cinematic Time* (2002), reflexiona sobre esta idea. Uno de los efectos que más resalta Doane de esta racionalización del tiempo es la segmentación del flujo temporal en función de la necesidad de medición y estandarización. El tiempo ya no está asociado a procesos naturales ni al trabajo, por ejemplo, de la siembra y de la cosecha, sino que ahora es un tiempo abstracto que tiene que ser llenado por el trabajo y la actividad. Es una idea que también desarrolla Benjamin cuando establece la diferencia entre la historia entendida como una progresión de eventos conectados y el tiempo homogéneo y vacío asociado a la *Erlebnis*, ese tipo de experiencia que se

encapsula en el presente vacío, el de los relojes y el tiempo que se marca sin asociación a eventos de la realidad. En “Some Motifs in Baudelaire” Benjamin escribe: “Although chronological reckoning subordinates duration to regularity, it cannot prevent heterogeneous, conspicuous fragments from remaining within it. [...] The man who loses his capacity for experiencing feels as though he has been dropped from the calendar” (*SW*, v. 4: 336). La pérdida de la experiencia es al tipo de experiencia asociada con la tradición y la historia. El tiempo calendario y abstracto del reloj contribuye a una experiencia referida solo al presente como fragmento desconectado con un sentido de la historia.

Así, Benjamin constituye dos ideas del tiempo, el tiempo vacío asociado a la *Erlebnis* y el tiempo presente [*now-time*] asociado a la *Erfahrung* que es el tiempo que no se desliga de la historia. En “On The Concept of History”: “History is the subject of a construction whose site is not homogeneous, empty time, but time filled full by now time” (*SW*, v. 4: 395). El tiempo de ahora [*now-time*] al que se refiere Benjamin es el ahora que se ve a sí mismo como un producto del pasado, *in*-formado por él. Estas son las dos experiencias que define Benjamin con relación al pasado: aquella que ve la historia en el presente [*Erfahrung*] y aquella que vacía y aísla el presente en un tiempo homogéneo, de relojes, de horarios que marcan la acción, los turnos en el trabajo de las fábricas, las salidas y llegadas de los aviones y los trenes [*Erlebnis*]. El tiempo ya no es una expresión de las acciones sino que se objetiva y se abstrae y se convierte en receptáculos vacíos que deben ser llenados. “This rationalized time is a time in complicity with notions of the inevitability of a technologically induced historical progress” (7) nos dice Doane sobre el tiempo racionalizado.

En la novela de Emar podemos ver que la representación del tiempo responde a la experiencia homogénea y vacía de quien, para usar las palabras de Benjamin, se “deja caer” del

calendario. La ocurrencia de los sucesos está impuesta por una temporalidad que responde a la estructura de intervalos regulares, un ritmo del tiempo que asemeja a un artefacto de inscripción.

En la última entrada de *Un año* dice el narrador: “Hoy he releído este diario con lentitud y penetración. No lo dudo: tiene que estar bien por la simple razón que sigue: Todos los días en él anotados empiezan diciendo: «Hoy he...», seguido de un participio [...] Y diario que comienza siempre de tal modo –puedo asegurarlo–, roza la perfección” (42). Es el registro regular del tiempo, verbalizado en la estructura del lenguaje, lo que transmite la idea del tiempo y es esto lo que hace que el texto “roce la perfección”, no el desarrollo de la trama ni de los personajes u otros aspectos del desarrollo de la historia. Así, mes a mes, la cronología empieza con una declaración que suele marcar una transición de estados de ánimo o de atravesar puertas o de comenzar o terminar un viaje. Estos límites y estos atravesamientos de umbrales y fronteras son una reflexión sobre la línea cada vez más difusa entre la lógica que se construye dentro de un mundo diegético y la materialidad externa a ese mundo, es decir, la escritura misma, la materialidad de la página y la experiencia tecnológica que parece colarse dentro de la estructura de la novela.

Ayer mantiene un tratamiento temporal similar a *Un año*. En este caso la narración se refiere a un pasado inmediato: todo lo ocurrido el día de ayer luego de que el narrador y su esposa presenciaran una ejecución en la plaza central del pueblo ficcional de San Agustín del Tango. Un espacio que, veremos, por su cualidad de producir una subversión de las normas sociales convencionales (al igual que formas narrativas convencionales), funcionan como un lugar heterotópico al igual que el zoológico o el estudio de artista Rubén de Loa. Los episodios no tienen relación entre sí más que el de representar momentos diferentes en un recorrido por el pueblo. La narración de cada suceso se agota en el suceso mismo, es decir, no hay nexo entre un episodio y

otro mas que por el hecho de que son momentos sucesivos en una línea temporal determinada –el día de ayer–.

A diferencia de *Un año, Ayer* parecería plantear una premisa en la que el tiempo se representaría de manera más integral y fluida con las acciones. Si la pareja recorre la ciudad, entonces su caminar sería efectivamente una línea de tiempo que podríamos seguir. Pasear por la ciudad podría ser percibido como el fluir de una corriente: la mirada del narrador al pasear por las calles haría de su percepción una fluida línea temporal. Sin embargo, el narrador de Emar no es el *flanêur* del siglo XIX porque el paseo de Emar no es el del mirar descuidado a través de una ciudad en su normalidad cotidiana. La ciudad no es un todo integrado sino que los espacios por los que pasa el narrador son como escenarios independientes en los que ocurren diferentes eventos espectaculares. El final de cada segmento cierra una acción y al comienzo de la siguiente hay otra acción sin lógica de continuidad, es decir, el orden de las acciones es totalmente intercambiable y no afectaría la lectura de la novela. La secuencia se da solo por el reporte de un suceso “al lado” de otro que pudo bien ocurrir después de un instante o después de días o meses. Las acciones y los eventos no dejan de ser episódicos y entrecortados. Son fragmentos de un registro casi mecánico, como secciones encontradas en una cámara de cine o video.⁷¹

Eventos surreales, absurdos, que la pareja observa y que, al final de cada episodio, con solo un pronunciamiento verbal, el narrador los cancela y sus efectos son borrados de la realidad para pasar a otro lugar, otro momento y otra situación. Por ejemplo, luego de la ejecución el narrador dice: “–¡Basta ya de ajusticiados, guillotinas y demás! ¡Vamos de aquí! ¡Vamos!” (54). A lo que

⁷¹ Sobre la relación entre la narrativa de Emar y el cine ver: Betina Keizman, “Juan Emar en la cinta – cinematográfica– de la escritura” *Taller de Letras*, 53, 2013; Wolfgang Bongers, “Umbrales. La escritura cinemática de Juan Emar” *Aisthesis*, 55, 2014.

la esposa responde invariablemente: “¡Vamos, ya basta!”. La historia sigue como si la ejecución que acababan de ver no tuviera ningún efecto en ellos.

Al final de cada episodio el narrador dice más o menos las mismas palabras, siempre refiriéndose al suceso que acaban de ver, y la esposa invariablemente responde con las mismas palabras. Así, con ese gesto, borran la secuencia y hacen un “corte” en el flujo de la situación y pasan a otro lugar de la ciudad en donde ocurre otro evento surreal.

A manera de ejemplo, quiero reparar en el uso del lenguaje en un fragmento en el que se acentúa precisamente cómo el trasfondo gris del día se abre, como una grieta, para un evento surreal que se superimpone al fondo. Luego de la ejecución de Rudecindo Malleco, que ocurre en la mañana, la pareja visita un zoológico en donde ocurren varios eventos que contradicen toda lógica natural. Uno de ellos es el momento en que un grupo de monos se detiene a cantar una nota al unísono. La luz y apariencia del día –que al principio es gris, homogéneo, plano y sin contraste– se fractura por un acontecimiento fuera del orden de la lógica y lo “natural”:

El día seguirá gris y oscuro. Nos aprontábamos para seguir nuestro paseo cuando un rato de Sol se abrió paso por entre las nubes y vino a bañar con su luz el peñón entero. ¡Qué espectáculo magnífico, espléndido, pudimos entonces contemplar! Los cientos de monos se detuvieron abismados mirando el Sol y, abriendo desmesuradamente sus hocicos, lanzaron por los aires un cántico soberbio.

Era una sola nota, una sola, mas que se mecía en forma blanda como una montaña rusa, que al subir sus más altos puntos hacía aguda, chirriante, salvaje. (56).

La sentencia que abre el párrafo establece que el día no se despeja sino que es, de principio a fin, gris, oscuro, homogéneo. El cielo se abre solo por un momento, casi como las luces de un escenario, para iluminar la escena de los monos cantantes, como un acto teatral o un performance, que no tienen influencia narrativa sino que se constituyen como un aspecto visual y una imagen

desconcertante. Doane relaciona la descripción y la imagen visual, a diferencia de la narrativa, como un efecto del elemento concreto y contingente que se introduce en la realidad a través de la lógica del tiempo abstracto, una lógica que la cámara también introduce:

Contingency introduces the element of life and the concrete, but too much contingency threatens the crucial representational concept of totality, wholeness. Description is a capitulation to the vast and uncontrollable, and ultimately meaningless, real of the contingent. It is allied with the visual (a “picture”) and with the contemporaneous (“one describes what one sees”). Narration, on the other hand, has an intimate relation with the past (it “recounts”) and is therefore able to testify to necessity and inevitability. The present moment, contingency, and temporality as indeterminate are hazardous to sense. (Doane, 2002: 12).

Ayer lleva al extremo el elemento contingente, las situaciones son surrealistas y la manera en que el narrador las reporta es con objetividad, aunque no sin expresividad o emoción. Las describe haciendo referencia a toda su materialidad, a su presencia sensorial, refiriendo siempre la calidad de la percepción, es decir, la manera en que se registra en el cuerpo. A pesar de que se refiere a un tiempo pasado no hay un sentido de historia personal en los relatos, no es tanto una memoria como una reiteración de lo sucedido para recapitular un presente, como una grabación o un registro que se vuelve a proyectar.

Podemos entonces añadir la pregunta sobre el papel que juega la tecnología en la manera en que estructuramos el sentido asociado al tiempo y los espacios. El panorama que construye Emar está lleno de claves que apuntan al aspecto tecnológico de la experiencia: el volverse fonógrafo, la memoria funcionando como la proyección de una película, el teléfono adherido a la oreja. Estas experiencias sugieren una serie de límites que se van difuminando: el cuerpo, la conciencia y la

tecnología que actúa sobre el cuerpo. Hay un exterior y un interior al narrador que van trastocándose. La novela adquiere también estas características y las representa en su manera fragmentar la historia en cápsulas tanto temporales como espaciales. La sucesión de días en *Un año* no es más que un encadenamiento abstracto y la sucesión de lugares en *Ayer* son escenarios independientes en los que ocurren sucesos que no tienen influencia unos en los otros.

Retomemos el concepto de cronotopo. Bajtín trabaja el concepto desde representaciones del tiempo y el espacio en diferentes momentos de la literatura. Su intención es hacer una categorización de cronotopos que nos ayuden a entender mejor el género novelístico. Sin embargo, Bajtín también se pregunta por el nivel quizás más externo de la novela, su relación entre lo intranovelístico y lo extranovelístico, y este aspecto es leído también como un cronotopo: “How are the chronotopes of the author and the listener or the reader represented to us? First and foremost, we experience them in the external material being of the work and its purely external composition. But this material of the work is not dead, it is speaking, signifying (it involves signs); we not only see and perceive it but in it we can always hear voices” (252). El dilema es entre mundo representado y la materia en la que esa representación se inscribe. Bajtín establece: “there is a sharp and categorical boundary line between the actual world as source of representation and the world represented in the work. We must never forget this, we must never confuse ... the *represented* world with the world outside the text” (253, *cursivas en el original*). El texto es siempre un mundo representado, no puede insertar en él fragmentos de la realidad. Sin embargo, qué tanto pueden los límites intra-textuales y extra-textuales acercarse. Los gestos de vanguardia de Emar hacen que el aspecto material que soporta el mundo representado se haga visible a través de un juego en el que la representación deja de ser una representación en la que un mundo diegético adquiere “cuerpo” (se hace lo más real posible) sino que se desarma para mostrar el

pronunciamiento de la materia exterior. Un lugar que no está en la novela sino que es la novela misma. Si el concepto de cronotopo supone la conjunción de tiempo y espacio en una unidad que da sentido a la novela, debemos también dar una mirada al otro componente del concepto, el de los espacios que construyen las novelas vanguardistas y, sobre todo, si ellos pueden sugerir un espacio fuera de la diégesis, un espacio extranovelístico, un espacio-otro, o bien, para usar el término definido por Foucault, una heterotopía.

4.3. LOS OTROS LUGARES DE LAS NOVELAS VANGUARDISTAS

Si en *Un año* es el tiempo el que marca el ritmo de la novela, *Ayer* es el recorrido de los espacios. Por supuesto, el título es un marcador de tiempo, sin embargo, el aspecto rítmico, en este caso, es el paso de un lugar a otro y los acontecimientos están determinados por la influencia del ambiente sobre los personajes. La narración se refiere a un pasado inmediato, como lo hemos mencionado anteriormente, se refiere todo lo ocurrido el día de ayer luego de que el narrador y su esposa presenciaran una ejecución en la plaza central del pueblo ficcional de San Agustín del Tango. Lo primero que hay que resaltar es el hecho de que la ciudad ficcional es representada en detalle. En una nota a pie de página se acota: “San Agustín de Tango, ciudad de la República de Chile, sobre el río Santa Bárbara, a 32 grados de latitud sur y 73 grados de longitud oeste; 622.708 habitantes. Catedral, basílica y arzobispado. Minas de manganeso en los alrededores” (48). Y por si esto fuera poco, la novela trae impreso un plano de la ciudad en el que se puede ver en detalle su trama de calles, plazas y edificios importantes. La ciudad, tanto por su descripción como por su representación en el plano, tiene un carácter cerrado.

Por el hecho mismo de ser una ciudad imaginada –aunque Emar la ubica en Chile– sus límites en realidad son los límites de la hoja en la que está dibujado el plano, como lo establece

Soledad Traverso: “[San Agustín del Tango] es un lugar cerrado, no sólo en un sentido físico, como lo vemos en el mapa que figura en la novela, sino también por el ambiente asfixiante que se transmite página tras página” (687). En efecto, la función fragmentaria que tiene el tiempo en *Un año* lo tiene el espacio en *Ayer*. Los protagonistas, el narrador y su esposa, no son motores de las acciones sino espectadores de momentos fuera de lo común, por lo que la novela se convierte en una narración de la observación y del carácter de espectador de los protagonistas. Pero más allá de lo que pueda significar el evento en sí, lo interesante en la narración es la manera en que el espacio se convierte en un marco para la visibilidad de lo absurdo, no lo oculta sino que lo muestra. El carácter espectacular no está tanto en el evento sino en la “grieta” que se abre en los espacios de la ciudad para hacerlos funcionar de una manera diferente a la convencional, convirtiéndose así en lo que Foucault (2001) llamaría heterotopías.

Es conveniente recordar que Foucault quiere definir la heterotopía en contraste con un tipo de relaciones que determinados espacios normalizan. Para Foucault los espacios modernos de la ciudad son redes de relaciones que definen el movimiento de los individuos. Bien podrían ser lugares de paso (estaciones de trenes, calles, redes de transporte), lugares para poner una pausa al movimiento cotidiano (café, restaurantes), o bien espacios cerrados en los que las relaciones se mantienen privadas (la casa, el cuarto). Pero hay otros lugares que permiten subvertir el tiempo de relación establecido para ese lugar, estos son las heterotopías: “Mais ce qui m'intéresse, ce sont, parmi tous ces emplacements, certains d'entre [eux] qui ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis.” (755). Los espacios de la novela de Emar desacomodan el tipo de relación o de función para el cual estarían establecidos dichos espacios. Un zoológico en el que un avestruz se come a una leona y

unos monos cantan al unísono, el estudio de un artista en el que solo se percibe el color verde y la sala de espera de la estación de ferrocarril en el que un “barrigón” atrae la mirada del narrador en su intensa búsqueda por una mirada total al mundo.

Este último fragmento es el más importante de analizar puesto que, después de varias escenas de observación, es el momento en el que el narrador reflexiona sobre el sentido de lo que ha visto y de cómo la percepción tiene que enfrentarse al problema de la mediación en la transmisión de información. Transformar un espacio en un espacio heterotópico es transformar las relaciones y los mensajes que dicho lugar transmite. La heterotopía podría enfocarse como un problema de mediación y de transmisión de información, es decir, como vimos con Kittler, de la ciudad como mediación⁷².

El fragmento empieza con la llegada de la pareja a una sala de espera –no hay mayores explicaciones del motivo de la espera–: “La sala de espera era como todas las del mundo entero: opaca y polvorienta, sobre todo polvorienta. Nosotros estábamos sentados junto al ventanal. Afuera, en la plaza de la Casulla, seguía la vida habitual de dicha plaza. Adentro, no menos de veinte personas esperaban” (77). La representación de la dualidad exterior/interior es ya un reflejo de aquello que es perceptible como iluminado y natural –lo habitual de la vida– en el mundo exterior y el tiempo detenido, oscuro y oculto, de lo interior. El narrador entonces recuenta los sucesos del día de manera rápida y establece su posición en el presente: “Acababa de asistir a

⁷² En “The City is a Medium” (1996) Kittler menciona dos aspectos interesantes sobre la ciudad, el primero es la analogía entre la ciudad y el cuerpo: “Capitals are named after the human body The state (since the Greeks) has been conceived of as an organism, whose head is its capital” (717) lo que indica la importancia de las metáforas del cuerpo en temas de medios y mediación; el otro elemento es pensar en la ciudad como un medio en el que sus límites adquieren importancia: Since cities no longer lie within the panopticon of the cathedral or castle and can no longer be enclosed by walls or fortifications, a network made up of intersecting networks dissects and connects the city –in particular its fringes, peripheries, and tangents” (718), las ciudades ya no existen con límites rígidos (muros) sino con límites porosos, así las redes de comunicación se abren a lo diferentes y a la posibilidad de transformación.

sucesos que, con razón, mi mujer calificaba de intensos: ver guillotinar a un semejante, oír el cántico de miles de cinocéfalos arrobados por el Sol, la refriega sin igual de aquellos dos bichos enfurecidos, los misterios de los verdes y los rojos... ¡Y nada! ¡Nada en limpio! Quiere decir que no estoy a la medida de tales sucesos. Ahora sí, frente a frente, el barrigón y yo” (78). “El barrigón” se convierte en un dispositivo narrativo para que el narrador se permita la discusión sobre la capacidad que tiene la percepción para conocer la realidad.

El narrador observa detenidamente al “barrigón” y quiere conocer su realidad con solo observarlo. Sin embargo, imaginar su historia y quién es realmente este personaje se convertiría en un ejercicio de imaginación en el que la “realidad” es una construcción del narrador. La discusión se desplaza entonces hacia la mirada y hacia un problema más de descripción de la situación y menos de interpretación: “Una impresión de conjunto, el total. El total: ¿En color? ¿En Forma? ¿En volumen? El verdadero total. Los tres. Es decir, el ambiente, la atmósfera en que vive el gordo. Sí pero de aquí a un cuento del mal poeta no hay más que un paso” (80). La mirada realmente no puede penetrar más allá de lo que la superficie le permite. Pero sí puede, como el lente de una cámara, enfocarse en los detalles de la superficie y tratar de ver *más*, en el sentido de *hacer consciente* aquello que ve. El problema al que se enfrenta el narrador es el imaginar o suponer aspectos de la realidad que no están a la vista. El fragmento construye una tensión entre percibir la realidad y construir el sentido de la realidad. El primer aspecto es solo percepción, digamos, distraída; el segundo es el de la conciencia y la subjetividad, construir un sentido desde la percepción.

La reflexión del narrador es una reflexión/cámara, es una reflexión sobre el registro de la realidad y la intención solo de asumir como real aquello que se presenta a la percepción, una percepción total puesto que la atención al detalle puede llevar a suposiciones: “No me queda otro

remedio, si quiero que todas las cosas –y sobre todo los gordos– me sean concretas, que seguir siempre distraído, recibiendo vagas percepciones de un lado y otro, dejando que sus ecos confusos me resuenen como un total aceptado y dominador por distracción. Si no, todas las cosas –sobre todo los gordos– me serán abstractas” (83). El narrador llama la atención de su esposa para decirle que a pesar de observar el mundo es imposible para él llegar a una conclusión concreta sobre la realidad, es decir, todo termina en una abstracción y no puede penetrar realmente en lo concreto. La mujer le responde que mire entonces para afuera y en ese momento la reflexión sobre la mirada se desplaza al espectáculo de la ciudad visto a través de un cristal para reforzar así la idea de una ciudad que es una mediación y que puede transformar sus lugares en heterotopías:

¡Afuera! ¡Qué cambio! Es increíble que un vidrio, un simple vidrio de no más de 6 o 7 milímetros de espesor, pueda separar tan diferentes cosas. [...] Hay vidrieras de cafés, de tiendas y de cines. En las vidrieras de los cafés se ven los clientes hablando como mudos; en la de las tiendas, lo que se quiera ver (yo, especialmente, desde mi observatorio, veo objetos de caucho); en la de los cines, astros y estrellas, de cera. [...] La gente existe para atravesar vidrieras. Y, ya atravesadas, consumir cine, bebidas y objetos varios, especialmente de caucho. Si se suprimieran las vidrieras; la humanidad entera se desparramaría hacia los cuatro puntos cardinales, se sumergiría en los océanos rápidamente y en las arenas de los desiertos lentamente. (84-86).

A través de una pantalla, a través de la mediación, es como el narrador logra tener una experiencia del mundo a su alrededor. Desde su cuerpo las percepciones derivan en historias y suposiciones, desde una mediación, la percepción es un registro que le permite tener un contacto con la realidad material. Siguiendo uno de los principios que Foucault define para las heterotopías nos encontramos que los lugares de espectáculo permiten que haya en un lugar una yuxtaposición de lugares –convirtiendo ese espacio en una heterotopía–: “L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer

en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. C'est ainsi que le théâtre fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres; c'est ainsi que le cinéma est une très curieuse salle rectangulaire, au fond de laquelle, sur un écran à deux dimensions, on voit se projeter un espace à trois dimensions” (2001, 758). La vidriera para Emar es un espacio rectangular en el que se proyecta la vida de la ciudad, en *Ayer* el narrador se pregunta sobre el verdadero origen de la belleza y duda de si se encuentra en el objeto que ve o en el recorte que la pantalla hace de él. En la sala de espera de la plaza, el narrador mira a través del vidrio y ve una hermosa plaza pero se pregunta si la belleza está en la plaza o en la perspectiva que le ofrece la vidriera: “Tal vez los anaranjados y amarillos de las vidrieras sean hermosos con el acero de la plaza. Pero en tal caso la belleza está en una relación de colores y no en la plaza. Y es absurdo que, siendo hermosos esos colores al relacionarse, sean destemplantes los elementos que los producen. [...] ¡Qué de elementos para elevar hasta los cielos, hasta las letras, mil construcciones magníficas! Y más aún con el avance de la hora: ya el acero opaco iba fundiéndose y las luces de las vidrieras eran ascuas refulgentes” (85).

La ciudad en *Ayer* es una heterotopía debido a su condición de espectáculo visto a través de una vidriera que, finalmente, hace las veces de una pantalla. Dice el narrador: “Dios creó ante todo los cafés, las tiendas y los cines. Luego cafés, tiendas y cines, crearon hombres” (87). Los espacios estructuran las relaciones y Emar, en este caso, pone el acento en ciertos espacios en los que la observación, el espectáculo y la exhibición de las imágenes permite construir una experiencia⁷³.

⁷³ Wolfgang Bongers en “Umbrales. La escritura cinemática de Juan Emar” (2014) establece: “Desde los comienzos en los años veinte, una constante en todos los escritos de Emar es el cine y las nuevas percepciones del mundo que genera” (15). No solo en sus textos de ficción también en sus ensayos sobre arte recopilados en sus “Notas del Arte” Juan Emar reflexiona constantemente sobre el impacto del cine en la experiencia.

Recordemos que la novela ofrece al lector un plano de la ciudad en una hoja desprendible, desde el principio la ciudad es representada en un plano que funciona como una pantalla a través de la cual podemos verla. Más aún, el carácter episódico de la novela –y no solo de *Ayer* sino de *Un año*– refleja también un tipo de representación textual que construye viñetas, escenas cuyas acciones están contenidas dentro de sus límites, así la novela misma es una serie de pantallas que muestran diferentes momentos y espacios aislados. Solo al final de *Ayer*, el narrador, al intentar construir una “película” completa del día, debe producir los recuerdos del día en concordancia con una tecnología visual.

Recordemos el análisis que hicimos más arriba sobre el final de *Ayer* y el concepto de *inervación* de Benjamin pero esta vez con relación al concepto de heterotopía. El narrador recuerda lo sucedido en el día como si su cerebro funcionara a la manera de un mecanismo de inscripción de imágenes, incluso, al repetir las imágenes en su cabeza, puede ver elementos en ella que no había visto en el momento de la experiencia original, recordemos la cita en la que explicita esta situación: “Desfilaron las catorce leonas [en los recuerdos del narrador], los cinocéfalos. Uno a uno los recorrí, a tal modo, que vi varios más que en el Zoo no había registrado” (111). El uso del vocablo registro llama la atención a una manera de entender la memoria como un mecanismo de inscripción, una cámara, que registra fenómenos que no necesariamente son los que la conciencia hace aparecer. Es decir, la tecnología está integrada a una nueva subjetividad.

La subjetividad del narrador se construye en un proceso de *inervación* con la tecnología, no solo como representación sino en la escritura, a través de los episodios, el plano, las imágenes que aparecen en la novela y que hacen funcionar la página de manera diferente, ya no como una superficie para la inscripción simbólica del texto sino para la inscripción de una imagen. Pensar en esas transferencias entre materialidad, experiencias de la percepción y la escritura y la imagen

en el papel permite entender la novela como un lugar heterotópico. Recordemos que el lugar heterotópico es un lugar que tiene una función otra con respecto a ciertas normas de la sociedad, uno en el que se suspende o trastoca el contexto de normas que produce una cierta forma de actuar. Foucault, por ejemplo, menciona que el cine es un lugar heterotópico al ser un “emplacement de halt provisoire” (755), es decir, un lugar en el que se suspende un particular ritmo normativo de vida en función de un momento de distensión en una sala que ofrece una representación del mundo en una pantalla. Una pantalla que funciona, si se quiere, como un lugar a la vez real e irreal, puesto que es un objeto sobre el que se proyecta una ilusión, de manera bastante parecida a la mención del espejo (que es de alguna manera otra pantalla): “Mais c’est [le miroir] également une hétérotopie, dans le mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j’occupe, une sorte d’effet en retour” (756). La pantalla de cine también puede tener ese “efecto de retorno” que muestra “otro lugar” *en su* lugar, es decir, en el sitio que ocupa la pantalla. Si esto es así en el cine, su pantalla, y en el espejo, cabría preguntar si una operación similar podría ocurrir en la novela. Si llevamos esto al contexto literario y la forma de representar los lugares en las novelas de Emar nos encontramos que la representación de estos lugares funciona como dispositivos productores de una narración que no sigue convenciones del realismo vigente –sino que subvierte dichas convenciones– y no como representación de lugares que se puedan interpretar como posibles escenarios en un mundo “real”. No solo son ficcionales sino que se insertan en la modalidad narrativa. La novela es el lugar de existencia de estas heterotopías y la novela en sí se convierte en el lugar “más real” posible en el que estos lugares existen, haciendo entonces de la novela en sí una heterotopía. El ejercicio narrativo de Emar permite acercar la textualidad a la función de una pantalla, pero de una pantalla que solo se muestra a sí misma, convirtiéndose así en lugar de su propia representación. Esto abre la posibilidad para la disolución de la novela realista. En el caso

de Emar y Palacio lo vemos ya de manera evidente pero en estos autores la materialidad del texto –el libro en sí– es incuestionable, en el caso de Macedonio Fernández veremos cómo la “pantalla” que se muestra a sí misma se disuelve al punto de desaparecer, es decir, su novela ser una “novela sin libro”.

Una vez que el cuerpo del narrador *inervado* con la tecnología de la cámara puede repetir los eventos del día en frente a sus ojos, el cuerpo del narrador empieza a perder consistencia: “Sin ideas, sin cerebro que ate, el cuerpo se me afloja. Segunda vez. Se aflojará más y líquido caerá al suelo para ser pisoteado” (121). La solución es que la esposa dibuje en un papel el contorno de su cuerpo para que poder contener el cuerpo-líquido. Ella lo hace y el narrador dice: “Ahora mi cuerpo, dibujado allí, está comprimido por todos lados; ahora he vuelto a ser” (*Id.*). La representación del cuerpo en Juan Emar está asociada con la representación de la tecnología puesto que la experiencia de la percepción se muestra dentro de la lógica del registro tecnológico. Por otra parte, este tipo de representación se acerca también a los límites de la textualidad de manera que hace aparecer la página sobre la que está escrito el texto, bien porque el cuerpo del narrador debe contenerse en una hoja de papel o bien porque, como vimos al principio de este capítulo en la discusión sobre la novela *Un año*, lo que está inscrito en el papel puede resbalar por la hoja y caer al suelo en medio de la lluvia, tal como el hombre crucificado de la *Divina Comedia*. Estas son, por supuesto, representaciones del efecto de la materialidad y la inscripción sobre los sujetos. La vanguardia ayuda a hacernos ver que el texto narrativo tiene un componente material del que no se puede desligar, aunque en muchas ocasiones la convención narrativa lleva a hacer desaparecer dicha materialidad en función de la construcción de la diégesis y el mundo imaginado que la literatura construye.

En el último apartado analizaremos este tipo de representación vanguardista a un nivel en el que el aspecto autorreferencial de la novel se hace más evidente. La materialidad entonces no es solo a través de la analogía del cuerpo sino que la novela misma aparece en su propio tejido narrativo. *Débora* de Pablo Palacio será el texto que nos ayudará a entender estos cada vez más radicales gestos vanguardistas.

4.4. EL PAPEL DE LA NOVELA EN *DÉBORA* DE PABLO PALACIO

En el apartado anterior analizamos la manera en que las novelas de Juan Emar representan el cuerpo como tecnología de inscripción y registro. Vimos la importancia que adquiere el cuerpo, la representación de los espacios y el tiempo para desestabilizar las coordenadas de la construcción de la diégesis. Pablo Palacio también hace aparecer ese límite en el que la escritura se muestra como un doble territorio: el de las acciones en la novela y el del autor-productor de la novela. Un límite flexible que hace del territorio “fuera” de la novela parte de ella misma. El análisis lo haremos particularmente en su novela de 1927, *Débora*.

Débora gira alrededor del “Teniente”, un personaje que sirve también como *alter ego* del narrador. Desde el principio, el personaje surge efectivamente como un producto del narrador, quien, en plena consciencia de su carácter productor del texto, alterna la historia del teniente con reflexiones sobre el género de la novela, vale decir, sobre los dispositivos narrativos necesarios para construir un texto calificable como “novela”. La historia del teniente no sigue una cronología estable, se van contando fragmentos de su vida, encuentros con otro teniente y con una mujer, y también de una búsqueda constante del amor. Estos encuentros se relatan en viñetas o fragmentos que parecen más bien intentos del narrador por conformar la historia según un sentido establecido. Sin embargo, el narrador parece hacerse consciente del carácter fragmentario de la novela y busca

entonces cierta lógica: “Pero el libro debe ser ordenado como un texto de sociología y crecer y evolucionar” (86).

Palacio, al igual que Emar, recurre a un gesto en el que nos encontramos con el momento en el que se atraviesa un umbral o un límite. En este caso, es la misma voz narrativa la produce el gesto de hacer aparecer el personaje en una frase que representa un “adentro” y un “afuera”, acentuando así el límite que divide un mundo novelístico, artificial y construido, y un mundo exterior, “real”, al que pertenece el autor. La novela se percibe entonces como un objeto que no se borra en su lectura sino que aparece en toda su materialidad:

Teniente

has sido mi huésped durante años. Hoy te arrojó de mí para que seas la befa de los unos y la melancolía de los otros. [...] Es por eso que eres vulgar. Uno de esos pocos maniqués de hombre *hechos a base de papel y letras de molde*, que no tienen ideas, que no van sino como una sombra por la vida: eres teniente y nada más. (*Obras escogidas*, 85, *cursivas mías*).

El personaje principal aparece en la palabra misma, solitaria en la primera línea y con una letra de mayor tamaño, de manera que haya una doble aparición: en el texto y en la trama. Palacio acentúa la doble aparición cuando es la voz narrativa –que es más bien una voz autoral– la que anuncia que debe arrojar (hacia *afuera*) al Teniente que ha estado alojado *dentro* del autor. Es la aparición del personaje en toda la materialidad posible que un signo puede darle: como palabra y como personaje, “un hombre hecho de papel y letras de molde”, claramente el papel sobre el que está escrita la novela y la imprenta que produce una tipografía estándar. Es el mismo papel que, en sus últimas líneas *devorará* al Teniente en su blancura para hacerlo desaparecer del único mundo posible para el Teniente, el de la escritura. Para hacer esto posible debemos entender que la única

realidad que constituye al Teniente es la del signo, la ilusión de mundo construido por el lenguaje y que parece, en la novela, querer desbordar sus límites.

Comenzamos a ver cómo se opaca la función misma de la palabra. En vez de transmitir una serie de imágenes que permitan la reconstrucción de la historia, en *Débora* empezamos a ver una función diferente del texto, en este caso es la de hacer una reflexión alrededor de la novela misma y presentarse como palabra escrita en el papel. Esto le permite a Palacio tener una postura diferente sobre la idea de introspección, intimidad y pensamiento. El relato no nos da acceso solo al mundo interior de un personaje sino que nos acerca al posible origen de la novela, un origen que solo se encuentra fuera de ella, trastocando así las nociones de voz interior y exterioridad:

Pero el libro debe ser ordenado como un texto de sociología y crecer y evolucionar. Se ha de tender las redes de la emoción partiendo de un punto. Este punto, intimidad nuestra, pedazo de alma tendido a secar, lo enfoco hacia los otros, para que sea desencuadernado en un descanso dominical, o desdeñosamente rueda sobre una mesa descompuesta o en el atiborramiento de la mesilla de noche. [...] Quiero verte salido de mí. Sin la ilusión visual de la niñez, no pasarás la mano ante tus ojos, creyendo encontrar a diez centímetros de la pupila el mundo real atemorizador (Palacio, 86).

El Teniente es, de entrada, una escritura, un signo. Como tal, su interioridad, su intimidad y sus emociones tienen su origen “afuera”, como un “pedazo de alma tendido a secar” y “enfocado” hacia los otros. Y más importante aún, “desencuadernado”. Más adelante veremos cómo Macedonio, curiosamente, también usa el calificativo “desencuadernado” para referirse a la novela que él proponía, una novela que atacaba incluso la materialidad y que, por lo tanto, debía sentirse “desencuadernada”. La reflexión importante de Palacios es la de resaltar la manera en que toda experiencia interna está determinada por la fuerza de la materialidad del mundo exterior. Uno de

los aspectos más radicales de Palacio es precisamente la “desubicación” y el carácter totalmente liminar del Teniente. Es un personaje creado por la voz del autor, parece a la vez ser un ente con una existencia propia –con sentimientos, deseos– pero la construcción de su interioridad, incluso de sus recuerdos, termina siendo producto de la escritura misma:

Como todos colman el recuerdo con alguna dulzura, es preciso entrar en las suposiciones, buscando el artificio, y dar al Teniente lo que no tuvo, la prima de las novelas y también de la vida, que trae fresco olor a membrillo. Pero la historia no estará aquí: se la ha de buscar en el índice de alguna novela romántica y así tendremos que unas manos blancas acariciaron unos cabellos rubios y que el propietario de esos cabellos sentía crecer la malicia desde el cuero cabelludo, malicia soñolienta. Este supuesto recuerdo que debe estar en los arcones de cada hombre, hace suspirar al Teniente (89).

El Teniente se va haciendo a medida que *es narrado*, sin embargo, hay una cierta impresión de nostalgia que acentúa la posibilidad de la conciencia del personaje de su propia irrealidad. ¿No es posible que la novela, en esa intención abiertamente crítica de la vanguardia, quiera producir una suerte de doble visibilidad: la conciencia del Teniente de que su vida está determinada por mediaciones (la misma novela y el cine) y la construcción de la novela como reflejo de otra artificialidad y otro tipo de experiencia?

El Teniente es un signo que presiona los límites de su representabilidad al querer salir de la mente de la voz autoral representada en la novela, en este sentido Palacio juega con la idea de que el signo es también parte de una realidad. Esta idea la encontramos también en Volosinov (1973) cuando establece que entender el mundo interno y la experiencia de un individuo –su psicología– pasa por entender que es el signo, como *material* de lo simbólico, lo que da forma al mundo interior, como en una especie de diálogo o juego de espejos: “*The reality of the inner psyche is the*

same reality as that of the sign. [...] By its very nature, the subjective psyche is to be localized somewhere between the organism and the outside world, on the *borderline* separating these two spheres of reality” (26, *cursivas en el original*). Es decir, la interioridad es siempre reflejo de los signos que dan forma a las ideas y conceptos. De manera similar, en un ensayo de corte filosófico de 1935, titulado “Sentido de la palabra *Realidad*”, Pablo Palacio concluye:

Somos la parte de la naturaleza que adquiere conciencia de sí, pero estamos dentro de sus leyes. Adquiriremos plena y total conciencia, a fuerza de experiencia, de instrumentos, de perfección, de movimiento incesante, de vacilaciones, errores y aciertos relativos. Pero es posible la plena y total conciencia de esa realidad porque estamos tan cerca del mundo y dependemos tan estrechamente de él como el fruto de su árbol. Nos movemos con él. (Pablo Palacio, *Obras Completas*: 232).

Pareciera que la idea de conciencia de Palacio está relacionada con el contacto y el esfuerzo del cuerpo y el mundo exterior. Llegamos a entender que nuestra existencia está determinada por el mundo *a fuerza de* interactuar con él. De allí que, como establece Volosinov, la experiencia se construye en un límite, una frontera de relación entre mundo interior y mundo exterior. Nos hacemos una idea simbólica de él y de nosotros en él en la que no es posible superar los límites de la propia materialidad del mundo. Es curioso que “adquirir” conciencia para Palacio sea “a fuerza de experiencia”, como el producto de un trabajo, el trabajo de la existencia misma, de la vivencia. A fuerza, también, “de instrumentos”. ¿Qué significa que la conciencia se produzca a partir de instrumentos? ¿Qué instrumentos? Herramientas y *medios* de trabajo. Como lo establece Stiegler en *La Technique et Le Temps* “L’outil est déjà un écran de projection, car l’adoption d’un tel passé est immédiatement une capacité de projection d’un avenir. Cette adoption est une « intériorisation

» en même temps qu'une « extériorisation »" (301). Las herramientas permiten la transmisión de la memoria, de la experiencia y de un cierto tipo de relación entre el cuerpo y el mundo.

También, las herramientas implican otro tipo de mediaciones que permiten registrar fenómenos de la realidad y que funcionan como nexos entre el cuerpo y el mundo exterior, como límites y medios de contacto y medios para el trabajo; y también como fuente para producir una imagen del mundo, es decir, productores de signos que hacen las veces de realidad. Hablamos en este caso de los medios de comunicación. En la novela de Palacio podemos leer el intento por mostrar cómo los instrumentos o mediaciones que usamos para tener contacto con el mundo producen una imagen que nos determina como sujetos. Este juego de espejos es lo que trata de hacer visible Palacio con el personaje del Teniente. Él, como sujeto del borde, se hace consciente de la manera "instrumental" en que su mundo se constituye.

En un fragmento en el que, luego de ver a una mujer que le llama la atención en la ventana de una casa, el Teniente empieza a dejar ir su imaginación y en una larga construcción de un encuentro con esa mujer de la ventana, se van revelando las causas de las fantasías y los recuerdos contruidos del Teniente:

Siga este sueño dominical y romántico que también, como la realidad, apaga mi sed. Le compro ricos pendientes para excitar su alegría cinemática. Y el círculo pequeñito, que es casi un punto dulce, de su boca, se aproxima a mis carrillos flacos. Me tiende para estrecharme el muelle templado de sus brazos; se me escurre, rozando sus senos sobre mi pecho, tanto que aviva y exalta esta pasión escondida.

Bueno, todo eso lo he visto en la pantalla; precisamente porque lo he visto, traza esta parábola desde el punto invisible del recuerdo.

He visto también la imprescindible complicación amorosa de un tercero; pero no estando mi espíritu apto para la intriga, me imagino este principio de amor un final de film que prolongará en los buenos espíritus la idea de felicidad. (Palacio, *Obras escogidas*: 94).

El cine es otra fuente de signos que determinan al personaje. Es también una fuente de fantasía que va construyendo la manera en que el Teniente imagina su propia vida amorosa. Y entiende además que de alguna manera la producción de signos del cine puede imbricarse también en los propios recuerdos para empezar a hacerse “reales”. porque esas imágenes se encuentran en un “punto invisible del recuerdo”.

Ahora bien, justo después de esa escena amorosa de ensueño, el Teniente se encuentra en la calle un billete de un Sucre. Distribuye los gastos que haría con el billete, hay una tensión entre diferentes necesidades en una aparente competencia de mundos simbólicos: la economía y el cine. Sin embargo, al sacar cuentas sobre cómo repartir ese dinero el cine se introduce de nuevo para mostrarse entonces como un aspecto central de la vida del teniente:

Para betunar los zapatos S/ 0,10
Para ir al cinema..... S/ 0,60
Para tabacos..... S/ 0,30
Suman S/ 1,00 (95).

Juan Ramos en “Writing Fragments of Modernity: Visual Technology and Metafiction in Pablo Palacio’s *Débora* and ‘Un hombre muerto a puntapiés’” (2016) comenta este aspecto del personajes de esta manera: “The cinema occupies a central place in Teniente’s life and allows him to escape from the humdrum of quotidian modern experience and enter into a world rendered by his own mind, where possibilities are infinite” (119). Reparemos en que la realidad, aquella de la economía representada en el billete, es también fuente de representación simbólica: “Entonces se ahogaba en una infinidad de divagaciones, abandonándose, como todos nos abandonamos, a las

consecuencias del sueño millonario” (97). En este momento, Palacio revela la novela detrás de la construcción del Teniente. Como el Teniente se deja ir en la ensoñación y en la inacción: “el arco de la vida se herrumbra en el descanso” (*Id.*), la novela como soporte de signos tanto del Teniente y su mundo aparece como tal:

La novela se derrite en la pereza y quisiera fustigarla para que salte, grite, dé corcoveos, llene de actividad los cuerpos flácidos; mas con esto me pondría a literaturizar. Estas páginas se desinflan como hombres encorvados que han fumado opio [...] Nuestro Teniente quisiera tener, en la realidad, un caballo así, que al dar el salto descomponga sus movimientos en tiempos variables y desmayados (97).

Dos cosas quiero derivar de esta cita. Una de ellas es el hecho de romper con la diégesis a través de una referencia a la “literaturización”. Es decir, cuando aparece el soporte, y sobre todo cuando se señala el soporte, es posible hacer del texto y de su materia parte integral de la representación del personaje. La otra cosa para destacar es la relación entre la constitución de la novela y los movimientos descompuestos del caballo, lo que apunta a una relación entre texto y tecnología de la imagen. La materialidad la corporalidad, al igual que en las novelas de Emar, están también asociadas a las tecnologías de inscripción. En Pablo Palacio es el cine y la cámara la que tiene la mayor relevancia⁷⁴.

La cercanía entre la imagen del caballo que al saltar se descompongan sus movimientos y la mecánica misma del cine que descompone los movimientos –y el flujo de tiempo– en fragmentos

⁷⁴ Sobre la importancia de la imagen y la relación con la palabra, Juan Ramos (2016) establece: “The written word and the image, as two modes of perception and knowledge, are key to understanding Palacio’s own aesthetic and ideological position in relation to his contemporary writers. It can be argued that Palacio’s views on literature are closely linked to his preference for the short, fragmented literary narrative form, which lends itself as the canvas through which Palacio presents a critique of the project of modernity” (118).

–el fotograma– proviene de los trabajos tanto de Jules-Étienne Marey como de Eadweard Muybridge, quienes trabajaron la tecnología fotográfica y lograron descomponer en imágenes fijas el movimiento del cuerpo, en particular es famoso el experimento realizado por Eadweard Muybridge en el que el fotógrafo logra descomponer en fotografías el galope de un caballo.⁷⁵

Kittler menciona que este precursor del cine logra mostrar algo importante en la constitución misma del registro del tiempo: representar y mostrar la realidad en un continuo fluir requiere cierto trabajo técnico que permita, por un lado, editar aquellos momentos que no se ajustan a una premisa “lógica” de la historia y, por otro lado, mostrar que el registro es de un fenómeno real cuyos límites (el comienzo y el final) son arbitrarios. Pablo Palacio parece entender la novela bajo esta misma lógica y por ello puede transgredir sus convenciones. La posibilidad de ver aquello que soporta y construye la imagen del Teniente –la novela– y la posibilidad de ver el andamiaje de la novela –la reflexión de esa voz autoral que se ubica fuera de la novela– es un efecto de la acción de la escritura vanguardista de Palacio que descompone y secciona los movimientos en fragmentos, de manera que se rompa el flujo convencional de la narración novelística:

El Teniente, manos en los bolsillos, hacía tiempo hasta la hora impuesta de “no hacer nada”. Tal vez en espera del momento iluso en que una novedad imprimiera Nuevo ritmo a la vida. La renovación no llega nunca y esta espera es una continua burla a la trama novelesca que nunca daría motivo para un libro si no se pusieran a mentir como descosidos, imponiéndose suposiciones no como tales sino como una apariencia tal de la realidad que engañaba al mismo mentiroso.

⁷⁵ Los trabajos y experimentos de Marey y Muybridge surgieron en inspiración mutua. Primero, Marey con el uso de un artefacto de registro de impulsos eléctricos, registra el movimiento de animales que luego, con la ayuda de un artista, representa descompuesto en lapsos, es decir, fragmenta el movimiento. Luego, Muybridge utiliza el mismo principio de Marey pero capta el movimiento en imágenes fotográficas. Marey entonces recurre a la fotografía y construye en 1882 la pistola cronofotográfica, que fue la primera técnica que permitía el registro de imágenes consecutivas en un mismo artefacto, permitía registrar 12 fotografías en un segundo. (Kittler, 1999, 2010).

Ya llega el toque de muerte. La novela realista engaña lastimosamente. Abstrae los hechos y deja el campo lleno de vacíos; les da una continuidad imposible, porque lo verídico, lo que se calla, no interesaría a nadie. (108).

La reflexión de Palacio se dirige hacia la problemática situación de la intención mimética de la novela realista en medio de una *realidad* que, paradójicamente, ha desarreglado las formas tradicionales de experiencia. Se pide “Nuevo ritmo” que se desentienda de la mentira novelesca, que deja por fuera los “vacíos”, los espacios y las grietas entre eventos y acciones que aparecen una junto a la otra sin posibilidad de unión, “descosidas”, porque la continuidad que ofrece la novela realista es un imposible. Esto supondría que la realidad tiene vacíos, intersticios de inocua nada –aquellos que la novela realista editaría, así como en el cine también se edita lo que no aporta al nudo de una trama– que también forman parte de la vida, aunque caigan en el olvido, la muerte o en el límite externo de lo que valdría la pena ser narrado. Así, el texto se abre a la posibilidad de un ritmo narrativo que se asocia a la tecnología de la cámara. No ya el espacio diegético sino el espacio real de la página es la superficie sobre la cual podemos percibir vacíos, saltos, incluso lugares que aparecen como si se dispusieran sobre un mapa. La novela en sí misma puede ser leída como una heterotopía y como tal, puede ser el territorio para una nueva experiencia. Lo novelesco es un lugar de construcción del espacio en el que la representación de la percepción puede adquirir cierta materialidad:

Al través de la vida mental bullente, desordenada, paradójica, se estiraba el barrio de

San Marcos

cuyo nervio céntrico, calle estrecha, había desarrollado con sus pequeños accidentes diversas disposiciones emotivas. De puntillas sobre la ciudad, su plano sería un cuero tendido a secar.

San Marcos: una larga prolongación sobre una inflada rugosidad del suelo. Lo más curioso es su campanario, bajo un tejadillo de zinc, adosado al muro de la iglesia vieja.

Desde el final de la calle se puede ver parte de la urbe:

San Juan

La Chilena San Blas

en idéntica disposición. (98)

La superficie de la hoja se convierte en el territorio en donde los lugares son representados, así Palacio construye una suerte de *caligrama*⁷⁶ que reproduce la perspectiva pictórica que ofrece San Marcos sobre otros tres barrios quiteños, y la topografía de los montes de la falda andina que ocupan, con San Juan detrás de La Chilena, a la izquierda, y San Blas, a la derecha. Así los barrios de Quito están representados de manera doble, por su nombre y por disposición espacial en la hoja, como un lugar hecho, al igual que el teniente, “de papel y letras de molde” (85).

Si bien las heterotopías tienen una referencia directa a los lugares, Foucault también recurre a la palabra heterocronía para referirse a la manera en que los espacios pueden estar ligados a ciertas temporalidades: “Les hétérotopies sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies ; l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel” (2001, 759). ¿Cómo se puede romper con un tiempo

⁷⁶ Al hablar de caligramas por supuesto la referencia primordial es la publicación de *Caligramas* (1918) de Guillaume Apollinaire, quien trabajó la representación visual de la escritura a través de la disposición tipográfica. Rubén Gallo, por ejemplo, establece la influencia de Apollinaire, en especial de su poema “Lettre-Océan” (1914), en la poesía de Maples Arce, en particular el poema “TSH” (1923), dedicado a la radio. Este tipo de “escritura visual” llegó a influenciar a varios escritores vanguardistas como Huidobro y Oliverio Girondo (pensemos en el poema “Espantapájaros” de 1932), entre otros. Ver: Gallo. *Mexican Modernity*. MIT Press, 2005. Sobre Apollinaire: Carles Mendes (Coordinador). *Más allá de la letra. Entre la tipografía y el libro-arte*. Universidad Autónoma de la Ciudad de Juárez, 2020. Sobre la influencia de Apollinaire en Huidobro: Vicente Huidobro. *Poesía y poética 1911-1948*. Antología comentada por René de Costa. Alianza Editorial, 1996.

tradicional, al menos en la novela, si no es en relación con un registro que permite manipular el tiempo y los espacios. Dice Palacios en la descripción de la ciudad: “La luz de las nueve era un lente que echaba las casas encima de los ojos” (99). Vemos cómo la referencia a la mediación, bien sea un medio de inscripción –como la fotografía– o simplemente un objeto que funciona como un canal de transmisión –como un lente–, es un elemento descriptivo importante al momento de referirse a la percepción; y veamos también cómo la novela y el papel en este caso se convierten también en un medio visible para representar la ciudad. Lo quiero llamar la atención es al hecho de que una de las maneras que tiene Palacio para llamar la atención sobre el tipo de experiencia que integra la tecnología se representa también en el uso del libro y la página como un lugar en que el protagonista, el Teniente, también existe y tiene relación con él: “El Teniente, olvidado de la novela hasta parecer insensible, es una tabla rasa en la que nada escribió la emoción” (99). Ni espacio ni tiempo funcionan a menos que la novela funcione, esto es imperceptible en las novelas realistas pero esto es lo que nos muestra Palacio. Las emociones y percepciones del Teniente dependen de la novela, si la novela lo olvida él deviene insensible.

Al igual que en el final de *Ayer* de Juan Emar, el final de *Débora* representa una disolución del personaje, pero si en la novela de Emar el cuerpo a punto de disolverse logra ser contenido por la línea que dibuja el contorno de su cuerpo, en la novela de Palacio el cuerpo no puede ser contenido y se disuelve completamente en la página:

Teniente

Tu muerte repentina da un corte vertical en la suave pendiente de los hechos, de manera que en este brumoso desplazamiento me detengo y veo la noche... Y por temor a corromper ese recuerdo guardo tu ridículo yo. Todos los hombres guardarán un momento su yo para paladear el lejano sabor de Débora, la que luchará para volver al espíritu cada vez más desmayadamente y a más largos intervalos, como un muelle que va perdiendo fuerza.

En ese momento inicial y final suprimo las minucias y difumino los contornos
de un suave color blanco. (119).

Con este gesto final se devela completamente el carácter material de la novela, la conciencia del Teniente es producto de mediación de la propia novela. Palacio niega entonces un final en el que se pueda implicar un futuro más allá de los límites de lo escrito. Si la novela de tipo más convencional cierra la historia pero permite dar a entender que hay un subsecuente desarrollo de esas vidas que representadas allí –todo esto posible por el siempre oculto artificio de la edición del flujo del tiempo–, en el caso de *Débora* el gesto vanguardista, impulsado por una mirada particular a los medios y la experiencia moderna de Palacio, quiere revelar, mostrar, el artificio de la mediación con un final que disuelve al Teniente en el blanco de la página. El Teniente no deja de ser, finalmente, un hombre de papel y letras de molde. Puede resultar esclarecedor en este sentido conectar ese hombre de papel con la referencia al *Quijote* de Juan Emar, puesto que el narrador al comienzo de *Un Año* ha terminado de leer el *Quijote* y no debemos dejar pasar el hecho de que en la segunda parte del *Quijote* –en el plano intra-novelístico– circula ya una versión apócrifa de la primera parte de la novela –un elemento proveniente del plano extra-novelístico–; más aún, hacia el final de la segunda parte Don Quijote efectivamente se encuentra en la imprenta en la que se produce esta versión de la primera parte, así que el propio don Quijote se ve convertido –para seguir usando la imagen de Palacio– en un “hombre de papel y letras de molde”. Así, podemos cruzar esos límites entre la representación y las formas de representación, entre Juan Emar y Pablo Palacio, entre el personaje representado y la materia de su representación. El cruce de estos límites es lo que precisamente permite ver que la novela, en la representación del lugar que es ella misma, se convierte en una heterotopía del vanguardismo.

En este capítulo vimos, primero, como Juan Emar construye una narrativa que integra las experiencias del tiempo y el espacio con las tecnologías de inscripción. Así, Emar produce un tipo de cronotopo vanguardista que se acerca a la materialidad de la página en la que se inscribe la novela. Conceptos como el de cronotopo de Bajtín, *inervación* de Walter Benjamin y el de espacio heterotópico de Foucault nos ayudaron para este análisis. La idea central es la de ver cómo la materia en la que se inscribe la novela se va haciendo cada vez más presente como el lugar de la escritura. Luego, con el análisis de *Débora* de Pablo Palacio vimos como la disolución de las formas narrativas realistas se profundiza de manera que la materialidad de la página y la novela en sí surgen como elementos de la propia historia, como espacios y lugares en la superficie de la página.

Aunque las novelas de Emar y Palacio destruyen toda forma de la convención narrativa realista, ellos nos ofrecen novelas impresas. Aunque el límite entre la representación y la realidad, entre la referencia a un mundo y el texto, se hace visible –aún de manera espectral– tenemos frente a nosotros texto impreso, un libro y una publicación. Este es el tema que trataremos con el análisis de *Museo de la novela de la eterna* de Macedonio Fernández.

Hay que preguntarse si, con Macedonio, el vanguardismo puede ir más allá y destruir incluso el soporte mismo de la escritura. Hay que preguntarse si la referencia a la materialidad “libro” y su construcción como un lugar –juegos que ya venían haciendo Emar y Palacio– en el que habitan los personajes puede llegar al juego extremo de hacer desaparecer el libro como objeto. Si el libro existe como un objeto en el que la ilusión del texto despliega su influencia en el lector, cuando la novela es introducida al texto como un espacio “real” entonces el libro como espacio del “afuera” de la ilusión, desaparece. Esta sería entonces la “novela sin libro” de Macedonio Fernández.

5. LA NOVELA SIN LIBRO DE MACEDONIO FERNÁNDEZ

El camino que hemos trazado nos lleva, finalmente, a Macedonio Fernández.

Museo de la novela de la Eterna constituye una de las expresiones más radicales del vanguardismo latinoamericano y representa una crítica abierta a las formas novelísticas del realismo⁷⁷. Hemos visto hasta ahora cómo la serie de novelas analizadas muestran la influencia de las tecnologías de inscripción en la formación de la experiencia y, sobre todo, vimos que esta relación entre tecnología y experiencia ofrece la posibilidad de hacer, desde el propio género novelístico, una crítica a un tipo de representación realista vigente. Además, hemos visto también cómo esta crítica lleva a la novela a reflejarse a así misma para hacerse ella visible como medio de inscripción, de esta manera son las modalidades de representación las que se ven afectadas por la influencia de los medios en la experiencia.

Ahora, en el análisis que haremos de *Museo de la novela de Eterna* de Macedonio Fernández, veremos cómo ese giro metanarrativo llega al extremo de atentar incluso con la materia que produce y contiene a la novela, es decir, el libro como tal. En el texto de Macedonio encontraremos el cruce de dos gestos vanguardistas que parecieran ir en direcciones contrarias. Por un lado, un gesto de autorreferencialidad que produce una imagen de la novela dentro de ella misma. Así, el texto produce una impresión de espacio y lugar de habitación en sí mismo. Por otro lado, los constantes retrasos en la publicación definitiva de *Museo de la novela de la Eterna* acentúan su ausencia como objeto real. Estos dos factores constituyen una interesante fuente de reflexión sobre

⁷⁷ Para un análisis sobre la obra de Macedonio como parte de la vanguardia ver Mónica Bueno (2000) “Macedonio Fernández: genealogía de un vanguardista”, allí la autora establece: “Las conclusiones de la crítica, en general, muestran la producción macedoniana como el punto más extremo del arco programático de la vanguardia argentina. Por un lado, una literatura que se define por la transgresión a cualquier tipo de normas y que busca -como diría Breton en su Segundo manifiesto- ‘la crisis de la conciencia’. Por otro, la construcción de una imagen de autor que trastoca el modelo de escritor que la Argentina moderna había consolidado” (155).

el aspecto material del texto y sobre la importancia de pensar las formas de mediación y la experiencia.

¿Cómo entonces podemos analizar *Museo de la novela de la Eterna* desde la óptica de la mediación como efecto de una tecnología de inscripción? Ese es el objetivo de este capítulo. Trataremos de exponer la contradicción que produce el propio Macedonio cuando se propone destruir de manera tan radical el género de la novela realista –la “novela mala”⁷⁸– proponiendo un tipo de novela que niega toda posibilidad de construir un mundo en el que el lector pueda reconocer una realidad. Por ello será importante ver, en primera instancia, una pequeña historia de la génesis de la novela y de las diferentes maneras por las que circularon algunos de sus fragmentos y anuncios de aparición. De esta manera será posible percatarnos de los caminos que puede producir una escritura novelística más allá de la novela como libro. Estas discusiones sobre la inexistencia del libro –o su eterna promesa de aparición– nos llevarán a pensar en la novela de Macedonio más como un *performance* que como una novela convencional y, seguidamente, en las posibles experiencias de lectura que pudieran suscitarse con esta novela. Veremos cómo de nuevo podemos ayudarnos del concepto de experiencia de Benjamin para leer ciertos fragmentos de *Museo* en los que algunos de sus personajes recorren las calles de Buenos Aires en un intento por recuperación del flujo de la experiencia en lo cotidiano. Las plazas y lugares de la ciudad se convierten en lugares que representan la vida cotidiana y desde allí se recupera la experiencia asociada a la “memoria larga” o *Erfahrung*. Finalmente, veremos de qué manera *Museo de la novela de la Eterna* puede ser considerada una novela sin libro o, como dice el propio Macedonio, un libro

⁷⁸ “La tentativa estética presente es una provocación a la escuela realista, un programa total de desacreditamiento de la verdad o realidad de lo que cuenta la novela” (M. Fernández, *Museo...* 36). En otro de los prólogos, Macedonio escribe: “Como yo pensé que hay una Literatura buena a venir y una Literatura, una novelística mala hasta hoy, con toda la propaganda que me hice gracias a los amigos de los diarios instándolos a que anunciaran repetidamente mi proyectada gran novela” (118).

abierto; y qué implica también que este libro abierto desestabilice la idea misma de novela, de género y de libro como objeto. Es este el último estadio de un largo análisis de varias novelas que nos ha llevado, finalmente, a la desaparición del libro y a la aparición de otra novela o de otra forma de pensar el género novelístico. Como lo establece Isabel Stratta en su artículo: “Vanguardia y Museo de la Novela” (2007): “la estética del Museo postula la expulsión de la trama, las ‘situaciones’, los caracteres, la ‘Teoría de la Herencia y Patología’, la psicología, las lógicas causales y los desenlaces; es decir, todo lo que durante un siglo ha sostenido, en distintas combinaciones, el desarrollo del género novela” (290). Así, Macedonio ataca las formas de la novela y la historia misma de la narrativa al proponer una novela, no solo anti-realista, sino “inmaterial”.

Por supuesto, esta “inmaterialidad” se sostiene solo si pensamos en la ausencia de una edición final de la novela durante los años cercanos a su anuncio, porque sí hubo la producción de una escritura que sin ser convencionalmente “la novela”, paradójicamente, la estaba constituyendo. A lo largo de aproximadamente 20 años Macedonio produjo toda una serie de textos y signos alrededor de un libro que no hacen sino remarcar otro tipo de presencia en otras instancias de mediación⁷⁹.

No en vano Julio Prieto define su propia metodología para acercarse a la obra de Macedonio como un estudio de *sombrología*. En *De la sombrología. Seis comienzos en busca de Macedonio* (2010), Prieto se refiere a un artículo de Macedonio publicado en 1948 en la revista *Orígenes* de Cuba en el que éste define la sombrología como: “investigación del carácter por el perfil de la

⁷⁹ Ana María Camblong en “Macedonio Fernández: Archivo de la vanguardia” (2000) establece: “en la década del noventa, todavía continuaban saliendo a la luz textos inéditos, y aun hoy, podríamos mencionar una serie de documentos que permanecen de incógnito en el archivo. En: Corral R., *Norte y Sur: la narrativa rioplatense desde México*. Con la colab. de Hugo J. Verani y Ana María Zubieta. El Colegio de México, México, 2000; 279 pp.

sombra de la persona en las paredes” (9). A lo que Prieto añade: “En la sombrología entendida como ejercicio crítico se trataría de rastrear la singularidad de un autor a partir de las sombras dejadas en textos y documentos de distintos campos o escenas de la cultura” (*Id.*). Desde el propio texto de Macedonio, Prieto entiende la sombrología como un método crítico que le permite acercarse de una cierta manera a los autores. Sin embargo, podemos también pensar la sombrología como una manera de leer la propia novela de Macedonio. De hecho, la circulación de textos relacionados con *Museo de la novela de la Eterna* ocurre a través de diferentes canales, como cartas y publicaciones en revistas, es decir, como establece Prieto, hay que prestar atención a esas sombras que dejan los textos en “distintos campos o escenas de la cultura”.

Una manera de articular el análisis es a través del concepto de mediación y de intermedialidad. Alrededor de este tema, Éric Méchoulan, en el artículo “Intermedialités: Les temps des illusions perdues” (2003) establece claramente la compleja interacción entre la mediación del signo como instancia material y la construcción de un concepto como inmaterial:

Les matérialités de la communication font ainsi partie intégrante du travail de signification et d’interprétation des contenus. On ne peut faire l’économie de la technologie impliquée dans tout médium: elle joue, au contraire, un rôle important dans les manières d’appréhender et de construire du sens, même si elle doit disparaître sous ce qu’elle permet de transmettre. Le *logos* a ainsi longtemps été perçu—ou plutôt construit—non seulement comme supérieur à la *techné*, mais encore comme *indépendant* de la technique. Il faut, à l’inverse, redonner sa double valeur au terme de « techno-logie » et saisir combien c’est la technique qui a permis les ressources du *logos*. (Méchoulan, 2003: 18, *cursivas del autor*).

Aún cuando Macedonio parece querer desligar de la instancia material todo efecto de la novela sobre el lector, asimismo tiene que, necesariamente, enfocarse en la propia materialidad como vehículo de las ideas y los efectos que desea producir en el lector. No solo desde el punto de

vista de la necesidad de la escritura sobre el papel sino de, como hemos visto, de canales de difusión diversos para su lectura: cartas, volantes, prensa. Como establece Méchoulan, una reflexión sobre la intermedialidad, es decir, sobre la manera en que diferentes medios entran en contacto para producir un estado de cosas ideales, supone una reflexión tanto de la materia sobre la que se inscriben los signos como en canales institucionales por los que circulan: “La médialité étant ce milieu dans lequel les forces se transforment en signes et les idées en pouvoirs grâce à des institutions” (22).

Debemos reflexionar sobre la manera en que Macedonio produce este efecto de ausencia y de desaparición del texto aún en el texto mismo; en este sentido Prieto establece: “El *Museo de la Novela* sería, entonces, un artefacto intermedial hilvanado «con un hilito para deshacerlo»: la materialidad del objeto-libro como espacio extraficcional sería el medio en que la novela escenifica su propia disolución” (2010: 76). Este juego macedoniano de desaparición del texto *en el texto* lleva implícita una reflexión sobre la mediación de la palabra como escena posible de las imágenes del mundo, tal como establece Hayles en *Writing Machines*: “Literary works that strengthen, foreground, and thematize the connections between themselves as material artifacts and the imaginative realm of verbal/semiotic signifiers they instantiate open a window on the larger connections that unite literature as a verbal art to its material forms” (25). Aún queriendo hacer desaparecer el texto, la única manera que Macedonio encuentra para ello es haciendo referencia al texto y su materialidad o, como bien establece Gerardo Goloboff al hablar de las preocupaciones de Macedonio “la extraña materialidad de ‘lo vivible’” y “la inexistente vivencialidad de lo ‘leíble’” (1985: 167). Es este tipo de gestos y esa manera de jugar con la presencia del texto lo que me interesa en este análisis de *Museo de la Novela de la Eterna*.

5.1. EL NO LIBRO. PRODUCCIÓN Y CIRCULACIÓN DE *MUSEO DE LA NOVELA DE LA ETERNA*

Elucidar la génesis de *Museo de la Novela de la Eterna* es un trabajo que requeriría en sí —y lo ha requerido— una investigación independiente. Nuestros objetivos no apuntan a reconstruir una historia de la génesis de la novela de Macedonio, sin embargo, es útil referir las circunstancias generales de producción de la novela para entender la idea de una “novela sin libro”. Por ello nos remitiremos a los trabajos de establecimiento del texto que Ana Camblong realiza para la publicación de la novela en la *Colección Archivos* y el *Fondo de Cultura Económica* (1993).

No se puede establecer un año específico para el nacimiento de la novela, pero Camblong propone el de 1928 como un año significativo en su génesis a partir de las cartas en las que Macedonio ya comenta su pronta aparición. Para Camblong, con esta serie de cartas y anuncios surge una suerte de “leyenda” alrededor de la novela. Lo curioso es cómo ya circulan fragmentos de ella, “adelantos que ya gozan de admiración favorable”, sin que realmente exista el texto como tal (Camblong, *Museo...*, *Colección Archivos*, XXXIV).

Repasemos algunos de los espacios por los que circulan los textos asociados a la novela. En primera instancia, Camblong cita las cartas en las que, desde 1928, Macedonio menciona la pronta aparición de su novela. En 1928 escribe tres cartas a tres destinatarios diferentes; en 1929, Camblong cita otras dos cartas, una de ellas a Ramón Gómez de la Serna⁸⁰ en la que Macedonio le comenta que quizás el primero de agosto estará impresa “si ando con salud como parece” (32). En 1932 le escribe de nuevo a Gómez de la Serna: “Trabajo lentamente en la *Novela de la Eterna y niña de dolor la dulce persona de un amor que no fue sabido*. Parece seguro darla este año” (35). En 1941 la novela, aparentemente, estaba cerca de ser publicada. El 13 de abril de 1941,

⁸⁰ Para un acercamiento a la relación entre Macedonio Fernández y Ramón Gómez de la Serna ver: Bermúdez, María. “Macedonio y Ramón: la prosa vanguardista”. *América sin nombre*. N. 3: Relaciones entre la literatura española e hispanoamericana en el siglo XX. Universidad de Alicante. 2002.

Ramón Gómez de la Serna le escribe a Macedonio para informarle que su editor en *Suramericana* podría publicarla sin que Macedonio tuviera que pagar nada. En la respuesta del 25 de mayo del mismo año, Macedonio le dice: “Junto va todo el bulto de la *Eterna*; tiemblo de la tarea que le doy y lo relevo de ella con todo corazón si tiene impulso de archivarla. Yo creo que será fracaso en edición libre. Algún día en edición cerrada, quizá. No hagamos suicidio con ella. Vivamos.” (Camblong, 36).

No solo en cartas circulan estas menciones y anuncios de la “casi” novela. También en algunas revistas empiezan a aparecer algunos fragmentos. En 1928 y 1929 aparecen algunos prólogos en la revista *Libra*. Luego, en 1941, Macedonio publica *Una novela que comienza*⁸¹ y allí aparecen algunos fragmentos que luego aparecerán en *Museo de la novela de Eterna*; en la revista *Huella* aparece el prólogo “El hombre que fingía vivir” (Camblong, 37). En una carta (circa 1926-1927) Macedonio se refiere a otra manera en la que su novela también halló difusión: el “volanteo” o la distribución de hojas en las que había algunos fragmentos. Macedonio se refiere a esto como una forma de propaganda (37). Camblong precisa: “Reparemos primero en el recurso de los ‘volantes’ para publicitar la novela: papelitos escritos de puño por Macedonio, entregados personalmente o bien dejados como al descuido sobre una mesa de café, en los bolsillos de amigos, en los libros, etc.” (38). Como vemos, durante años Macedonio mantuvo la novela en circulación, sin publicación definitiva, a través de canales diversos de distribución y aparición del texto que

⁸¹ *Una novela que comienza* es un texto de Macedonio publicado en 1941 que, como casi siempre, es de difícil clasificación. Julio Prieto dice de ella que “ejemplifica la productividad del ‘límite’ en esta escritura - de lo que roza su ‘afuera’: el silencio o el intraducible murmullo de lo ‘real’, punzantemente congregado en las inmediaciones del acto de iniciarla o de darla por concluida” (278). En: Prieto, Julio. “Macedonio Fernández *cum* Marcel Duchamp: consideraciones en torno a una escritura del ‘afuera’”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. Invierno 2001, Vol. 25, No. 2, pp. 277-306. En una reseña de 1944 se puede leer: “*Una novela que comienza*, en lo superficial es un mosaico, pero en lo profundo es una unidad cuyas partes se trascienden. En su cuerpo se han acoplado relatos, fragmentos y poemas. Todos ellos son anticipaciones, cortes en una obra que crece y no concluye”. (441). En: González y Contreras. *Revista Iberoamericana de Literatura*. Vol. VII. Núm. 14. Febrero 1944.

bien podrían leerse como una manera vanguardista de subvertir los canales convencionales de la producción de una novela, es decir, la publicación convencional de un libro⁸². Para Camblong, la circulación de la novela por diferentes canales, aunque podría ser catalogado como “una azarosa casualidad, no deja de indicar la insistencia de un diagrama de acciones que, por un lado, aluden con indicios ciertos a la existencia de la novela, y por otro, escamotean el texto con síntomas no menos ciertos de que se trata de un raro *ejemplar* [...] que suscita extrañamiento y desconcierto” (37).

La novela no fue publicada y no se conocen con certeza los motivos, aunque sí se sabe que publicar no era uno de los objetivos de Macedonio, así lo establece Ana Belén Martín Sevillano en su artículo “El ser de la nada, el proyecto literario de Macedonio Fernández” (1993): “Publicar no formaba parte del proyecto literario de Macedonio Fernández porque su concepción proponía una literatura como acto que en sí no fuera como mero accidente del pensar. Escribir se convierte, en este caso, en un medio para plasmar el proceso mental” (409), es decir, que los textos llegaran o no a publicarse no era lo realmente importante para Macedonio, pensar a través de la escritura sí que lo era.

El vacío alrededor de todo lo que escribió Macedonio sobre su novela en buena medida llegó a constituir la novela misma. Todo este juego podría significar, y es también algo parecido a la hipótesis de Camblong cuando ella habla de una “teatralización” en la “puesta en escena” (39)

⁸² Es importante mencionar que este tipo de prácticas en las que se hace circular un texto en panfletos fue adoptada también por otros grupos vanguardistas, uno de ellos es el movimiento Estridentista que impulsó Maples Arce en México. El manifiesto de los *Estridentistas, Actual N° 1*, apareció en paredes y postes de luz en Ciudad de México en 1921, Rubén Gallo analiza este aspecto en “Maples Arce, Marinetti and Khlebnikov: The Mexican Estridentistas in Dialogue with Italian and Russian Futurisms”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Invierno 2007, Vol. 31, No. 2, pp. 309-324. Jorge Schwartz también menciona esta práctica y se refiere también a la *Hoja Mural Prisma* asociada principalmente a Borges. En: Jorge Schwartz La vanguardia en América Latina: Una estética comparada. Conferencia pronunciada en el Décimo Congreso de la *Asociación Internacional de Literatura Comparada*, en la Universidad de Nueva York, el 23 de agosto de 1982.

de la novela, un *performance* alrededor de la escena de la escritura, representar la escena autoral y con ese mismo gesto negar la obra para así desconstruir el libro como centro de la institución literaria: “Ahora, con el conocimiento de mucha documentación antes desconocida y desde una perspectiva histórica distante, se podría plantear la hipótesis de que su Estética de «lo inconcluso» –cumplida en la digresión y la dilación– encontró en esta reticencia de Macedonio su máxima expresión y dispuso un radical holocausto” (Camblong, 34).

Se hace pertinente un comentario sobre la idea de *performance*⁸³ aplicado a la novela de Macedonio. Al hablar de *performance* quiero significar dos cosas: la primera es cercana a la idea de Camblong en el sentido de que las formas de circulación de la novela suponen una *actuación* de una concepción macedoniana de novela, una novela en trance de hacerse. Así, la novela se convierte en un *performance*, es decir, en una serie de prácticas de difusión cercanas a una puesta en escena teatral, más allá de una publicación convencional, que las realizan. La segunda manera de entender *performance* se encuadra en lo representacional. Me refiero a la manera en que Macedonio *representa* el acto de leer la novela dentro de la novela misma, un acto que implica al lector, lo realiza de manera simbólica, y lo pone en la situación de manipular el libro de una cierta manera. En este sentido, Macedonio representa un *performance* –una manera de actuar– del lector alrededor de su novela.

⁸³ Desde un punto de vista más general, *performance* es mostrar un aspecto de la identidad o de la cultura a través de acciones que *re*–presentan (en el sentido más directo de *volver* a presentar) dicha identidad o aspecto de la cultura: “Performances –of art, rituals, or ordinary life– are ‘restored behaviors’, ‘twice behaved behaviors’, performed actions that people train for and behave” (Schechner, 2002: 28). La noción de *performance* como una práctica que muestra una identidad es definida por Judith Butler con relación al género, sin embargo, puede ser un concepto aplicable de manera general. En *Cuerpos que importan* (2002) Butler establece que performatividad es un acto o una acción que “siempre es la reiteración de una norma o un conjunto de normas y, en la medida en que adquiera la condición de un acto en el presente, oculta o disimula las condiciones de las que es repetición... En el marco de la teoría del acto de habla, se considera performativa aquella práctica discursiva que realiza o produce lo que nombra” (34).

Macedonio murió en 1953 sin publicar *Museo de la Novela de la Eterna*. La primera edición apareció en 1967, editada y reconstruida por su hijo Adolfo de Obieta utilizando el texto más acabado de la novela. Luego, la novela fue publicada en 1982 por *Biblioteca Ayacucho* (Venezuela). Julio Premat, en su ensayo “Macedonio, pedestal en blanco” (*Historia crítica de la literatura argentina*. v. 8, 2007) se refiere a la publicación de la novela como un acto que viene a añadir otro episodio a la historia de ausencia:

en todo comentario crítico hay que recordar que el libro que leemos es una construcción de Adolfo de Obieta (el hijo crea la obra que justifica, retrospectivamente, la aureola de gran escritor del padre). La siempre paradójica cuestión de la intención y de los objetivos de un escritor se plantea en Macedonio con particular agudeza, ya que un gesto fundamental en la determinación del sentido de su opera magna, o sea, la estructuración y edición, es fruto de otra persona, de un “heredero” (431).

Esto nos lleva a pensar, finalmente, en cuál es el medio de difusión prefigurado por Macedonio durante los largos años de producción de su novela. ¿Su novela debía llegar a publicarse y finalmente a ser *materializada* en un libro? ¿O era la obra de un *performance* que debía alimentar comportamientos, juicios y posicionamientos alrededor de un texto inmaterial? Sin duda, el texto se fue produciendo, su escritura implica ya una lectura posible en un medio impreso. Sin embargo, desde la estructura de la novela, es claro que la experiencia que busca Macedonio es la de no permitirle al lector formarse una noción convencional de un libro-novela con límites definidos, con una estructura narrativa clausurada en la que, desde el principio, el lector sabría que al final del texto habría un cierre coherente de la historia y que todo ello, novela y libro, es una obra total. En el prólogo titulado “A los críticos” Macedonio escribe:

Soy el uno que os comprendió, el primero que aferró vuestra definición esencial: sois los eternos esperadores de la Perfección, y los cotidianamente reducidos a elogiadores de la encuadernación, obligados por la frustración uno tras otro, día a día, de algún poema, la novela, el libro; los escritores nada de esto, publicadores de borradores, libros de apuro, de oportunismo, de rumbeo. (18)

El libro que se construye en *Museo de la Novela de la Eterna* es siempre un afuera del libro imposible que Macedonio niega, por ello es un *museo*, porque al entrar a él más que una narrativa articulada para producir una historia nos encontramos con impresiones estéticas, cuadros de lenguaje que quieren producir una impresión en el lector que, para Macedonio, es mucho más real que la ilusión de una historia realista: “busco distraer al lector por momentos, opresivamente, cuando deseo impresionarlo para la sutileza emocional que necesito engendrar en él” (*Museo...* 36, 38). En el *Diccionario de la Novela de Macedonio Fernández* (Fondo de Cultura Económica, 2000) editado por Ricardo Piglia, en la entrada referida al vocablo “Museo” se puede leer: “Si según el significado estabilizado, el museo es el lugar de lo que ya fue, Macedonio trabaja en contra de él, lo desestabiliza. Su novela, lugar de la Musa, la Eterna, será el espacio experimental de la nueva novela” (64). Si bien es cierto que la escritura y el *performance* de Macedonio apuntan a constituir un eterno presente, a diferir la novela a través de los prólogos –constituyendo paradójicamente la novela *en* los prólogos– y refiriéndose al lector de manera que éste, en la lectura, se sienta interpelado en su tiempo actual⁸⁴, también es cierto que la escritura es siempre *lo ya escrito* y que el museo es también una forma de entrar en contacto con el presente desde la

⁸⁴ Germán García en *Macedonio Fernández. La escritura en objeto* analiza la manera en que Macedonio entiende la relación del escritor con el escenario de la publicación y el escenario de la autoría, que es lo que finalmente produce la edición del material manuscrito: “Ser demasiado celebrado en un momento es el comienzo del olvido: es preferible una persistencia discontinua, casi secreta, que se va anudando como al descuido de un lector en otro.” (García, 2000: 32).

materia misma que nos llega del pasado y que lo reedita constantemente en su realidad –no es un símbolo ni una representación, es el objeto en sí.

De esta manera el recorrido del lector a través de los 57 prólogos no es solo un recorrido a través de una teoría de la novela sino también una participación del lector en la propia novela. Si Macedonio defiende la idea de la inmaterialidad y de la subjetividad como origen de toda imagen del mundo, entonces el libro, aún en papel y materia, debía sentirse inmaterial, “desencuadernado” –recordemos que Palacio también recurre al término “desencuadernada” para hablar de su novela– contrariando a “los elogiadores de la encuadernación”⁸⁵ (17), apelando así siempre al afuera del texto: al lector, a sus acciones, a la novela, a teorizaciones de la novela que producían un efecto de extrañamiento constante. ¿Cuál es la historia? ¿Cuándo empieza la novela? Se podría preguntar el lector. Estas preguntas y las reacciones del lector ante la novela son también parte de ella, se sugiere de alguna manera que la novela es parte de un *performance* en el que el lector se convierte en una mediación posible de la escritura de Macedonio. Analizaremos más adelante algunos de los prólogos en el momento de discutir el aspecto metanarrativo de Museo, pero en lo que sigue leeremos algunos fragmentos de lo que, por ahora, podríamos llamar la historia “dentro” de la novela para ver cómo incluso en este segmento hay referencias a un afuera de la novela y hay una separación con las formas del realismo.

⁸⁵ En el prólogo titulado “A los críticos” Macedonio escribe: “Soy el único que os comprendió; el primero que aferró vuestra definición esencial: sois los eternos esperadores de la Perfección, y los cotidianamente reducidos a los elogiadores de la encuadernación, obligados por la frustración uno tras otro, día a día, de algún poema, la novela, el libro” (17).

5.2. LA ESTANCIA. EL ESCENARIO DE UN ESCENARIO Y LA DISOLUCIÓN DE LA NOVELA REALISTA

Luego de los prólogos nos encontramos con el “Capítulo I” de la novela. Una numeración engañosa puesto que después de más de 50 prólogos en más de 100 páginas debemos entender que la novela es ya una reflexión sobre el género de la novela en un territorio que sería a la vez un afuera y un adentro del texto. Pero al “entrar” en el primer capítulo comenzamos a leer una puesta en escena, un ejercicio de construcción de un mundo diegético –una Estancia llamada “La Novela”– que, de entrada, podríamos asumir como el ejercicio realista de la novela. Sin embargo, muy pronto nos damos cuenta de que no se va a desprender de allí una historia que se desarrolle con la coherencia de una mimesis del mundo en la que los personajes lleven la historia desde el nudo o conflicto principal a un desenlace o cierre.

La Estancia “La novela” es un lugar campestre, apartado de la ciudad, lo que acentúa, al menos en el plano simbólico, la separación de la vida moderna de la ciudad. Si bien esto no es en sí mismo una ruptura con una diégesis posible sí establece desde un principio que “La novela” no está en un centro urbano moderno, sino *más allá*, en un indeterminado espacio de las afueras y en el que, al llegar, habría un efecto de suspenso de toda relación con el pasado⁸⁶, lo que indica que, efectivamente, La Estancia “La novela” ocurre fuera del efecto realista de una diégesis convencional:

⁸⁶ Para un análisis particular sobre el tópico del territorio en *Museo de la novela de la Eterna* ver: Castellarnau, Ariadna. “Del campo y la ciudad: tópicos territoriales en la literatura argentina y su tratamiento en la obra de Macedonio Fernández”. *Ogigia*, Revista electrónica de estudios hispánicos, 4. 2008, pp. 5-17. Sobre La Estancia, Castellarnau establece que ésta no representa el lugar mitificado de la vida gaucha al estilo de Güiraldes ni es una expresión de folklore sino que “es, precisamente, un experimento que consiste en resquebrajar la realidad, más aún, en volverla irreconocible, alienada y lejana” (11).

Últimos minutos, en calma, de esa tarde; rayos de luz a lo largo del vallecito de «La Novela» son recogidos uno a uno por la hora final del día en cuyo amanecer vagó una niebla sobre su vivo verdor. Se divisan, empero, todavía, las leyendas de ambos pilares de entrada a la estancia: «Aquí dejad vuestros pasados»; «Transponedme y vuestro pasado no os seguirá» (*Museo...* 129).

Allí viven “El Presidente”, personaje central que hace las veces de creador y promotor de todo lo que ocurre en la Estancia; “La Eterna”, destino del amor del Presidente, representación de la inspiración, elemento constante –eterno, inmodificable– en el ejercicio creador de la novela. El Presidente ha llevado a la Estancia una serie de personajes cuyo objetivo es vivir como personajes de novela. Cada día deben salir de la Estancia, vivir sus vidas en el exterior y luego regresar para ser personajes de la novela. Entre ellos los más importantes son Quizagenio y Dulce-Persona, dos personajes que conversan sobre la novela misma y sobre quienes habitan en ella; hacen las veces de personajes-testigos o comentaristas de lo que significa ser personaje y vivir en una novela. Ninguno de los personajes tiene nombres más allá que esa marca –La Eterna, Dulce-Persona, Deunamor, Quizagenio– que parece más bien un referente, un signo, del arquetipo de personaje que deben ser.

Ahora bien, presentar el lugar en el que se desarrolla la novela como un lugar físico, exterior, implica mostrar un intersticio imposible: el lugar en el que los personajes reflexionan sobre su condición de personajes e interactúan con el lector y el autor se constituiría como un “afuera” de la representación de la trama novelística. Sin embargo, todo lo que sucede en la Estancia, las conversaciones y los momentos en los que la acción se detiene para reflexionar sobre la acción misma es lo que Macedonio nos presenta como la realidad de la novela. Es decir, Macedonio descorre el velo de ilusión de la narrativa y nos muestra el andamiaje de la escritura de la novela.

Macedonio persigue este efecto mostrando como escenario aquello que debía formar parte del mundo diegético, de esta manera le permitía al lector reflejarse dentro de los límites de la novela. Quizás los fragmentos más interesantes sean los más sutiles, en los que el lector aparece casi como un espía o como un espectro que mira desde un espacio que está a la vez afuera y adentro del texto. En una de las conversaciones entre Quizagenio y Dulce-Persona, de entrada, Quizagenio le dice a Dulce-Persona que se den el permiso de actuar para ellos y no para otros: “no me preguntes, Dulce-Persona, qué hay hoy en «La Novela». Esta vez no estamos en personaje, vamos a hablar nosotros para nosotros. Esta vez *somos*, no somos personajes; para entenderlo, mira arriba, Dulce-Persona, el rótulo de esta escena” (152).

Lo primero que debemos reparar es el doble uso del verbo *ser*. Una forma de implicar que hay una existencia que surge en la constitución misma del sujeto, su Ser, un verbo sin complemento “esta vez somos”; y hay otra existencia instrumental, mediadora, la del “ser-para”, “no somos personajes”. Si los personajes se quieren constituir como personas se deben imponer la tarea de vivir fuera del texto, fuera de la novela. Por supuesto, movimiento imposible para Quizagenio y Dulce-Persona, por lo que su gesto se convierte finalmente en un gesto trágico. Su ser será siempre de personajes, de mediadores, de texto en una página. Ahora bien, la pretensión no termina allí porque unas líneas más adelante Dulce-Persona, en el acto de desvestirse, revela que Quizagenio y ella no están solos: “No mires y quédate, así me guardas la conversación y no se la regalas a Deunamor. Y tampoco mire el lector, ésta y cada vez que me desvisto. Lea, pero por encima del hombro” (*Id.*).

Tanto el gesto de no querer ser personajes y de estar condenados al texto se revela en esta cita en la que el lector es implicado en las acciones de la escena. En primer lugar, la acción que advierte Dulce-Persona es la de mirar su cuerpo, la novela se convierte en un escenario para la

representación visual, “Y tampoco mire el lector”, pero en seguida el verbo utilizado es “lea” a lo que añade “pero por encima del hombro”. Quizagenio y Dulce-Persona no dejan de ser texto en una página, no dejan de ser medio y materialidad a los que el lector accede a través de la lectura. En la escena el lector no solo está presente sino que –de nuevo para retomar la idea de *performance*– debe leer/ver de una determinada manera.

Quizagenio y Dulce-Persona no se resignan a mantenerse como personajes de novela. Algunas páginas más adelante, Quizagenio concibe otra estrategia a través de la cual ellos pueden dejar de ser personajes. La estrategia es la de ser productores de personajes, es decir, escritores de otra historia. Así, el juego metanarrativo se multiplica (escenario de un escenario), no solo en el lector que se refleja en la novela sino en los personajes que construyen su propia novela y proyectan hacia adentro otro espacio interior, lo que haría del espacio habitado por Quizagenio y Dulce-Persona un territorio exterior, por lo tanto, de vida fuera de la novela. El fragmento es parte del “Capítulo VII” y es cuando Quizagenio introduce el personaje de Suicidia. Dulce-Persona le pide que le hable de ella, a lo que Quizagenio responde:

Es un cuento de «personajes de novela» no de personas que vivieron y lo ideé así porque he hallado en ello un método mágico para que tú y yo tengamos vida, seamos personas: pues me parece que en el momento en que un personaje aparece en una página de novela contando otra novela, él y todos los personajes que aparecen escuchándolo asumen realidad, y solo se les siente personajes a los de la novela narrada: quiéralo el lector o no. (182).

Vemos que en la novela Macedonio reitera la idea de la conciencia como un elemento que se construye en la dualidad que hay entre la realidad exterior y la impresión interior. Crear una representación sacaría a los personajes de su condición de irreales y los haría personas. Sin embargo, el juego es imposible, el lector real siempre será la medida definitiva de la realidad y la

conciencia⁸⁷. Al final, Macedonio quiere proponer un juego con el lector real, a la manera en que la vanguardia quería realmente influir en la realidad circundante de la obra. Macedonio quiere hacer de la novela un manifiesto y del manifiesto una novela, implicando al lector en un juego en el que él pueda sentirse, en algún momento, irreal, es decir, un personaje. La representación de la experiencia de los personajes podría hacer eco en la experiencia del lector, en este sentido el texto haciendo referencia a su propia materialidad, descolocando así al lector, implica también una reflexión sobre los efectos de la mediación y los medios en la experiencia. Veremos, en principio, la manera en que están representados los medios y la mediación material en la novela de Macedonio para entender, luego, su aspecto performativo y las diferentes formas de la experiencia que se derivan de estas representaciones.

5.3. NO-EXISTENTE MATERIA. LA REPRESENTACIÓN DE LOS MEDIOS EN *MUSEO DE LA NOVELA DE LA ETERNA*

Juego paradójico el de Macedonio. Un ejercicio en el que se asume el poder del texto para producir una realidad y a la vez proclama la no-realidad del texto. Es una ilusión que rompe con las ilusiones. Hay que ver *Museo* como una novela en la que la palabra es una ilusión que se denuncia a sí misma como ilusión. Es indudable que el efecto del cine, medio por excelencia de las ilusiones, de alguna manera está actuando en la concepción misma de la novela.

⁸⁷ Fabiola Orquera analiza este mismo efecto desde un punto de vista discursivo: “Desde una perspectiva que contemple la modelización discursiva, MNE [*Museo de la novela de Eterna*] puede leerse como la imposibilidad de la enunciación de completar su enunciado, como un ‘no poder ser real’... Los personajes se inscriben y viven desde el papel, desde la escritura que les otorga el narrador, que no puede darles libertad ni independencia. De este modo se resalta su carácter ficticio y, por ende, se desnuda el proceso de verosimilización como un intento de borrar esta radical diferencia entre la literatura (la letra) y la realidad” (55). En: Orquera, Fabiola. “Procedimientos constructivos en el *Museo de la Novela de la Eterna* de Macedonio Fernández” *Revista Chilena de Literatura*, No. 45. 1994, pp. 53-64.

Friedrich Kittler, en *Discourse Networks 1800/1900*, establece que el discurso que soporta literatura del siglo XIX es uno que establece la primacía del texto como vehículo para todas las expresiones de la interioridad del escritor, para la expresión del “espíritu” que se revela a través del autor y su palabra. Las ilusiones visuales y auditivas debían pasar necesariamente por la palabra escrita. Ella misma desaparecía para ofrecer un espectáculo completo de la realidad representada frente a los ojos del lector. Es decir, que funcionaba, de alguna manera, como un espectáculo de cinematografía: “The writer of an old book becomes an inner voice; the frontspiece becomes an inner image; the list of characters becomes a scene; and the chronicle’s cold medium becomes a time-series of sounds and sights –it is sound film *avant la lettre*” (Kittler, 1990: 117).

Macedonio se refiere al cine en una concepción muy cercana a la novela realista, lo que muestra que comparaba la ilusión de realismo del cine con el de la narrativa más convencional. En otra conversación entre Quizagenio y Dulce-Persona, aquél dice:

Estoy triste, al contrario, Dulce-Persona: siento el desmayo de ser solo escrito, cuando pudiera no escrito sino real estar así; el hundimiento que la máquina de cine imprime a los personajes que proyectó delanteros, en primer término, en el momento en que caen en el beso y hay que alejarlos de la visibilidad [...] Siento amor y por eso quisiera vida ahora que es cuando en los cines se borra maquinalmente a los personajes, y cuando en las novelas debiera dárseles vida. En esto serían sublimemente superiores al cine. Siento amor y quisiera una vida ahora que ese amor la haría feliz; y entonces pienso con miedo que quizá en el mismo instante el novelista alza su pluma de papel y ceso. (168).

Es evidente que Macedonio percibe el cine como un medio que ha naturalizado un lenguaje narrativo, produciendo así el mismo efecto de suspensión de la presencia del espectador/lector en función de la ilusión de la realidad. Sin embargo, Macedonio está también consciente del carácter artificial del lenguaje, del hecho de que el origen mismo de la ilusión es el efecto de una máquina.

En la cita, de nuevo habla de la *impresión* de la técnica (la cámara, el lenguaje cinematográfico) sobre los personajes; y al hablar de “personajes que proyectó delanteros” y luego “alejarlos de la visibilidad” y borrarlos “maquinalmente”, Macedonio se refiere sin duda al lenguaje de los planos y los movimientos de cámara que construyen una determinada escena de manera habitual para narrar una historia.

En “Para una teoría de la novela”, que se publica en un volumen titulado *Teorías* (En la *Obras Completas* de Ed. Corregidor, 1990), Macedonio establece que “fuera de la técnica no hay arte” (254) y, añade, “Todo arte está en la Versión o Técnica, es decir, en lo indirecto, y el horror del arte es el relato y la descripción, la imitación del gesto y de las inflexiones de la voz como fin en sí” (255). Desde el punto de vista de Macedonio la técnica es un ejercicio de producción textual que des-naturaliza las funciones convencionales del lenguaje. No puede ser una imitación de gestos sino una invención, una producción de gestos que sean una reacción a un lenguaje extrañado de su uso convencional. Del cine, Macedonio señala: “El cine mudo y sin membrete es un tipo de arte puro precioso, como la palabra escrita o hablada sin gesto, inflexión ni lujos de bella voz” (*Id.*). Se refiere Macedonio al carácter esencialmente visual del cine, que no se subordina a otras artes o a la necesidad de construir una narración realista para producir la desaparición del espectador.

Técnica también refiere a un tipo de sistematicidad, un tipo de escritura que permite transformar el entorno (Stiegler, 1994: 63). Esta sistematicidad supone una exteriorización de una serie de elementos que existen de manera prefigurada—una *archiescritura* diría Derrida— en el sujeto por efecto de la propia escritura. El proyecto de Macedonio puede leerse también como una técnica que permite la producción de otros textos. Macedonio, de hecho, en su prólogo final propone que su novela sería, finalmente, un “libro abierto” que cualquier autor futuro podría trabajar y editar libremente (*Museo*, 253). La novela de Macedonio, que no llegó publicarse y, por

lo tanto, se mantuvo por muchos años como una novela “sin libro”, tuvo el efecto de producir en el futuro otros textos, como una máquina generadora de relatos. Quizás uno de los ejemplos más claros sea el de la novela de Ricardo Piglia *La ciudad ausente* (1992), una novela cuyo argumento central se construye desde una serie de relatos producidos por “la máquina de Macedonio”.

La máquina es efectivamente un artefacto que, en la ficción de Piglia, fue inventado por Macedonio para mantener viva a su esposa Elena de Obieta. Sin embargo, la máquina cumple otra función. Exhibida en un museo, se revela finalmente como un artefacto de producir relatos a partir de otros relatos, como si ella desarmara la textualidad con la que se le alimenta y la rearmara en un texto diferente y novedoso: “Primero habían intentado una máquina de traducir. El sistema era bastante sencillo, parecía un fonógrafo en una caja de vidrio, lleno de cable y de magnetos” (41). El narrador explica que a la máquina le incorporaron el *William Wilson* de Poe y “el relato se expandió y modificó hasta ser irreconocible [...] Queríamos una máquina de traducir y tenemos una máquina transformadora de historias” (*Id.*). Así, la historia de la novela de Piglia se va entrelazando con las historias que produce la máquina de Macedonio. Podríamos leer *La ciudad ausente* como una de las formas en las que ese proyecto macedoniano que elude la materia produce una materialidad concreta, la de la novela de Piglia⁸⁸, cumpliendo así la sugerencia del prólogo final de *Museo* de dejar el libro como un “libro abierto” (253).

Macedonio estaba consciente del poder de la técnica y el medio para producir realidades y transformar el entorno del lector. Sin embargo, para producir este efecto se debía, de alguna manera, utilizar la técnica en contra de sí misma, es decir, a contravía del uso naturalizado y convencional de la técnica. Así, se desacomodaba la realidad y era posible producir nuevas

⁸⁸ Las diferentes lecturas que la novela de Piglia puede tener con relación a Macedonio derivan del mismo carácter abierto de su proyecto narrativo, para una lectura política de *La ciudad ausente* ver: Cecilia Talmerón Tellechea, “*La ciudad ausente*: Ricardo Piglia y su lectura estético-política de Macedonio Fernández”. *Diseminaciones*, vol. 2. núm. 4, julio-diciembre 2019. pp. 7-31.

sensaciones, nuevas experiencias, nuevas realidades. En un artículo sobre uno de los fragmentos de *La ciudad ausente*, el relato “La isla”, Juan Cristóbal Castro analiza la relación que establece Piglia entre la obra de Macedonio y la máquina de grabación de audio, esa suerte de fonógrafo que se convierte en la fuente del entramado narrativo de la novela, haciendo así un énfasis en el aspecto técnico de la máquina y la representación de la tecnología de grabación de sonido.

Piglia vincula el carácter no-lineal de la técnica de grabación de sonido con la técnica de escritura de Macedonio: “una obra digresiva, cuyo lector puede perderse sin que haya un sentido estructurado, coherente, delineado. Además, en ese mismo evento ⁸⁹ anuncia dos cosas significativas: una, que la novela es una máquina, y dos, que guarda una lógica muy propia de este tipo de medio comunicacional, como es el de la reproductibilidad.” (Castro, 2012: 46). Macedonio entendía la escritura como un palimpsesto en el que el texto se produce a partir de una amalgama de textos de diferente origen, por ello Piglia presenta su escritura como una máquina que no solo reproduce sino que edita, mezcla y reconfigura aquello que se le incorpora. Veamos más en detalle cómo incorpora Macedonio en *Museo* diferentes representaciones de la mediación técnica y la reproducción.

En *Museo* hay un fragmento en el que Macedonio parece representar esta idea de la técnica vuelta contra sí misma. En el capítulo IX, titulado “La conquista de Buenos Aires”, se hace referencia a un enfrentamiento que venía ocurriendo desde hace algún tiempo entre dos bandos: los Enternecientes y los Hilarantes. Estos dos bandos pretendían dominar la ciudad: “uno con la poemática ultratierna y la invención de relatos apasionantes, y otro con una literatura y multiplicidad de ingeniosos dispositivos dispersos por la ciudad provocadores de grotesco” (198).

⁸⁹ Piglia se refiere a la lectura del texto “Para una teoría de la novela” que Macedonio leyó en la radio en 1928. En la recopilación de textos teóricos, *Teorías* (Corregidor, 1990) se refiere que existen varias redacciones superpuestas y ninguna definitiva sobre “Para una teoría de la novela”. Varias de ellas para conferencias radiales que Macedonio realizó alrededor del año 1928.

Es interesante ver cómo es el uso del medio el que produce el efecto de desarreglo en la sociedad porteña. Más aún, es en la comprensión de lo que el medio y la técnica permiten y de qué manera funcionan que estos bandos pueden subvertir su propio uso. Es, en definitiva, lo que las vanguardias se han propuesto con el uso de objetos cotidianos transformados en objetos de arte a la manera en que los *ready-mades* de Duchamp⁹⁰ atacan la función misma de un objeto y lo transforman siempre en un objeto diferente a su intención de producción⁹¹.

El bando Hilarante logró “hinchar y retorcer los espejos de la ciudad”, logrando hacer que estallara “una verdadera crisis de histerismo hilarante que acabó con todo el tránsito, el oficinismo, los negocios de Buenos Aires por una semana” (198). A la semana siguiente, el bando Enterneciente hizo “repetir todo el día, unánimemente, el poema lacerante de una mujer de avanzada edad y de facciones muy desairadas, que con muy hermosa voz juvenil había enamorado a un joven ciego”⁹² (199). Entendemos aquí la importancia de la relación entre el medio y la experiencia de percepción, sobre todo las particularidades del aspecto visual y auditivo. En primer lugar, el espejo es un artefacto que reproduce una imagen –aquella que se refleja en él– por lo que

⁹⁰ En los escritos de Duchamp, recogidos en: *Marcel Duchamp concentrado* (1993), traducción de Juan Calzadilla, podemos leer: “Que Mr. Mutt [seudónimo de M.D.] haya hecho la Fuente con sus manos o no, no tiene importancia. Él eligió. Tomó un artículo corriente, lo colocó de tal suerte que su significación utilitaria desaparece bajo el nuevo título y el nuevo punto de vista. Él creó este objeto para una nueva idea” (37). Sobre los *ready-mades*, Duchamp escribe: “Es muy difícil seleccionar un objeto que no tiene absolutamente ningún interés para nosotros, no solamente el día en que se le seleccionó, sino para siempre. Un objeto que, por efecto de esta selección, no pudiera ser jamás bello, hermoso, agradable o feo” (48).

⁹¹ En términos de la obra en general de Macedonio y la de Duchamp, la relación entre ambas ya la establece Julio Prieto en “Macedonio Fernández *cum* Marcel Duchamp: consideraciones en torno a una escritura del ‘afuera’” (2001), donde Prieto establece: “En efecto, la escritura de Macedonio frecuenta un gesto textual análogo al de los *readymades* de Duchamp –obras que *dicen* que no dicen nada.” (285, *cursivas del autor*)

⁹² Estas acciones que los bandos realizan en Buenos Aires pueden relacionarse con la satírica campaña electoral que emprende Macedonio en 1927 para postularse como presidente. Sobre esto Lidia Díaz escribe: “De hecho, Macedonio no tenía el menor interés en ser presidente: era antiestatista por naturaleza, y esta campaña constituye un capítulo más de su humorística. Para lograr tal malestar, planeó llenar la ciudad con inventos suyos, ideados especialmente para hacer la vida cada vez más insoportable; por ejemplo, instalar salivaderas oscilantes imposibles de acertar, o escaleras desiguales que desorientan a subidores y bajadores” (501). En: Díaz, Lidia. “La estética de Macedonio Fernández y la vanguardia argentina”. *Revista Iberoamericana*. Vol. LVI. Núm. 151. Abril-Junio 1990. pp. 497-511.

podemos pensar que transmite, a través de una superficie, un tipo de información visual. Información que, en este caso, distorsiona la percepción que los sujetos pueden tener de sí mismos. En segundo lugar, la repetición constante de un poema sobre una mujer avanzada de edad que conquista con su voz juvenil a un joven ciego. ¿Cómo puede haber una imagen real de estas dos personas cuando tanto la voz como la imagen están en canales de comunicación diferentes y no hay posibilidad de conectar entre ellos un flujo confiable de información sensible?

La relación que construye Macedonio entre estímulo sensorial e imagen mental permite que la técnica sea usada para producir ciertas imágenes mentales que no existen en la realidad, por lo que el medio aquí no sería un canal de comunicación que permite la expresión de un contenido previo sino un productor de contenido, un originador de realidad. La imagen mental es, finalmente, un artificio del medio. Sin embargo, como Macedonio defiende la idea de que la imagen mental es lo único real que podemos tener, entonces el resultado es efectivamente una realidad, aquella que la mediación produce.

El Presidente quiere acabar con el enfrentamiento entre ambos bandos. Para ello, él y todos los habitantes de La Estancia “La novela” van a Buenos Aires y realizan una serie de actividades que tienen como objetivo restituir la belleza de la ciudad. Como resultado de las acciones del Presidente, Enternecientes e Hilarantes “comprendieron la esterilidad de su disputa” (200). Todo esto, nos dice el narrador, ocurrió por milagro de la novela, es decir, por milagro de la técnica de la novela. Las acciones concretas que se relatan no son menos subversivas que las que implementaban los dos bandos. Estas acciones representan también un uso que va en contravía a la convencionalidad de la vida social de la ciudad. Por ejemplo: “el riego imperfecto de los árboles de plazas y veredas, dejando algunos sin regar lo que desespera a quienes miran regar”; otra acción —que podríamos llamar también intervención o *happening*— “los espejos fijos y delgados que no

alcanzan más que para la mitad lateral de la cara”; también el uso de la fotografía, de nuevo una técnica de reproducción de imágenes, “máquinas fotográficas automáticas y distribuidas disimuladamente” (200).

Al final del capítulo, como efecto de todas estas acciones, se suprime en la ciudad de Buenos Aires toda referencia a la historia en la forma de monumentos, estatuas y plazas dedicadas a personajes del pasado. “Se dejó su muerte a los muertos y se habló solo de lo viviente: la sopita, el mantel, el sofá, la lumbre...” (203). Es una manera de constituir un eterno presente removiendo todo referente monumental al pasado. El eterno presente es, por supuesto, también una repetición de la experiencia que solo puede ocurrir si se suspende el registro de la historia y se instala una repetición de lo cotidiano: “En fin, la ciudad presentista algo hizo al tiempo no transcurrente, como la historia, sino un Presente fluido, con memoria sólo de lo que vuelve cotidianamente a ser, no de lo que no se repite, como los aniversarios. Por eso el almanaque de la ciudad tiene 365 días de un solo nombre: «Hoy», y la avenida principal se llama también «Hoy»” (203). Reparemos en una pequeña paradoja. Aunque Macedonio parece recuperar la experiencia del presente como una continuidad fluida de lo cotidiano, su ejemplo es el del almanaque con su segmentación en 365 días, por lo tanto, la imagen del ejemplo es el de la repetición y la segmentación a semejanza de una cinta de cine en la que cada fotograma es una repetición del anterior. Este ejemplo es una muestra de la paradoja de la experiencia, si por un lado la conciencia nos lleva a fusionar la experiencia en una unidad, los diferentes medios de representación de la experiencia nos llevan a segmentarla en registros y momentos que pueden ser reproducibles. De nuevo la reflexión es hacia el soporte mismo de la representación y la materialidad de la mediación.

Si bien esta reflexión proviene de la dimensión “intra” novelística, Macedonio también hace referencia, especialmente en los prólogos, a un espacio “extra” novelístico, un espacio que incluye

también al lector y, como veremos, no solo desde un punto de vista referencial sino que espera de él un tipo de acción y de movimiento. En este sentido la novela de Macedonio es una novela que tiene un cierto grado de performatividad en el sentido de que dispone al lector a actuar de una cierta manera. Así lo corporal, otra dimensión más de una reflexión sobre la materialidad, es otra de las dimensiones de la escritura de Macedonio.

5.4. *PERFORMANCE* Y CUERPO

Museo de la novela de la Eterna, con sus prólogos y sus referencias al género de la novela y a sí misma como texto, parece dibujar una frontera entre el afuera y el adentro, sin embargo, esta frontera se hace cada vez más difusa. El afuera de la novela está incluida en ella, en la sucesión de prólogos que construyen todo el territorio de relación entre el lector (o el crítico) y el libro. Ese afuera, por supuesto, está adentro –es parte de la novela– y supone un efecto de desaparición del libro en el que teóricamente estamos leyendo su proceso de construcción. De manera convencional, si estamos leyendo una novela, esto quiere decir que tenemos el libro en nuestras manos y que ella es una obra cerrada. Sin embargo, Macedonio no quiere imponer un cierre en la novela, una conclusión. Como un gesto que quiere negar el cierre del texto –su impresión en papel– Macedonio escribe sobre actos previos a la escritura y sobre la manera en que el libro podría circular y ser leído; escribe sobre los personajes o sobre lo que sería su novela. La referencialidad a la novela es un gesto que mantiene el texto fuera de ella: “Pretendo hacer la primera novela” (16), dice Macedonio en un prólogo que parece sugerir que la novela es aún una pretensión. “Heme aquí extrañamente actual la anunciada Novela que tuvo acertadamente el instinto de asegurarse el estado de no-existencia *efectiva*” (51, *cursivas del autor*).

La gran paradoja de Macedonio es que afirmar la no-existencia es hacer aparecer una presencia que requiere, además, una constante afirmación de que la presencia no es tal. Este es el sentido de lo espectral o de la sombra, que sin ser el objeto igualmente lo muestra o lo sugiere. Ahora bien, uno de los espacios externos a la novela que se introducen en ella es el del lector. La materialidad de *Museo de la Novela de la Eterna* está sugerida en la relación con el lector y es parte de la novela la manera en que ella debe ser manipulada –y no solo leída–. En este caso la lectura supuesta por Macedonio no es la que produce la desaparición del lector sino la que lo afecta de manera radical. Dice Germán García sobre la escritura de Macedonio: “La escritura fragmentada, los papeles dispersos, la imaginaria *unidad* del pensamiento que solo en *parte* puede transcribirse, remiten a la imago del cuerpo” (García, 2000: 67, *cursivas del autor*). Este es otro de los juegos en los que Macedonio hace aparecer aquello que, convencionalmente, debería estar en suspenso en la lectura: la corporalidad tanto del lector como del autor.

Judith Butler, en uno de los ensayos contenidos en *Senses of the Subject* (2015), revela la importancia del cuerpo en la formación del lenguaje, sobre todo en la formación del lenguaje de los sentidos. En uno de sus ensayos, Butler discute la manera en que Descartes reflexiona sobre su propio cuerpo en sus *Meditaciones*. A partir de la pregunta que el filósofo francés se hace: “How can I deny that these hands and body are mine?”, Butler escribe:

Language itself cannot proceed as if the body were not essential to its own operation, figures of the body reappear in spectral, and partial form within the very language that seeks to perform their denial. Thus, language cannot escape the way in which it is implicated in bodily life, and when it attempts such an escape, the body returns in forms of spectral figures whose semantic implications undermine the explicit claims of disembodiment made with language itself. (22).

No olvidemos que para Macedonio la realidad, o lo que percibimos como realidad, es finalmente una representación mental. No podemos ir más allá de la imagen que la mente nos ofrece. En el ensayo sobre Descartes, Butler nos dice que, si bien en el acto de imaginar el cuerpo, ese cuerpo no es otra cosa que una imagen mental, ese imaginar no está despojado de una referencialidad que apunta a un objeto corporal (Butler, 30). Más aún, la escritura misma de Descartes y la referencialidad su propio “Yo” (yo pienso, yo reflexiono, yo supongo) apuntan también a una spectralidad del propio cuerpo: “conjecturing and supposing have to be understood as fictional exercises that are not devoid of referentiality” (32). La idea misma de materialidad y mediación está supuesta en la idea de Descartes de que Dios ha grabado –en el sentido de inscribir– en su alma. Butler cita: “God deeply engraves a resolution in memory not to judge” (32). Butler dice entonces que la idea misma de grabar y de hacer una impresión en Descartes implica de entrada la presencia de un cuerpo como superficie de inscripción, e implica también la presencia del propio cuerpo de Descartes y de su mano que escribe: “Indeed, it makes sense to ask whether the writing of the *Meditations* is precisely what guarantees this soldering of the memory to the will” (33). Luego Butler efectivamente se pregunta:

Is writing not precisely the effort to solder a new memory to the will, and if so, does it not require then the very material surface and, indeed, the materiality of language itself that are hardly compatible with what Descartes seeks to separate from the introspective mind? And does writing not implicitly require the hand of the one who engraves and the body as surface on which to write, dispersing bodily figures throughout the explanations of the soul? (33).

En definitiva, no podemos prescindir de un nivel de materialidad aun cuando lo que se quiere revelar es el hecho de no poder sobrepasar la subjetividad de una impresión y la imagen mental.

La imagen, como dice Butler, presupone una externalidad, un referente que forma la impresión, por lo tanto la materialidad está ya presupuesta y se introduce, de hecho, en las formas de representación. Macedonio, en una novela que pretende constantemente negar su materialidad, no deja de presuponer la relación entre el cuerpo del lector y lo escrito. Su lenguaje, de hecho, es el de la escritura y el de la materia que entra en contacto con el cuerpo. Dice Macedonio: “Novela cuya existencia fue novelesca por tanto anuncio promesa y desistimiento de ella, y será novelesco un lector que la entienda.” (15). Ambos elementos están en juego en esta frase: la inexistencia de la novela (novelesco como no real pero novelesco también como realización de un objeto llamado novela), del lector (lector novelesco como lector *en-novela*) y la relación entre ambas “inexistencias” en una actividad que supone un soporte material y la manipulación de un objeto. En uno de los primeros prólogos de *Museo de la Novela de la Eterna*, Macedonio escribe:

Esta será la novela que más veces habrá sido arrojada con violencia al suelo, y otras tantas recogida con avidez. ¿Qué otro autor podría gloriarse de ello? [...] Novela de lectura de irritación; la que como ninguna habrá irritado al lector por sus promesas y sí metódica perfección de inconclusiones e incompatibilidades; y novela empero que hará fracasar el reflejo de evasión a la lectura en el lector, pues producirá un interesamiento en su ánimo que lo dejará aliado a su destino. (9).

Macedonio no solo quiere atacar los fundamentos de la novela realista sino que quiere incluso, o al menos está implicado en la escritura, desarreglar el acto mismo de la lectura. Quizás como una extensión del aspecto performativo de su constante prometer la novela, Macedonio hace de la misma novela un acto de prometer a través de los prólogos, convirtiendo así la lectura en un largo momento de ansiedad y deseo de la “aparición” de la historia o de la “realidad” de la novela, de su

adentro. La novela se vuelve así un *performance* vanguardista en sí misma⁹³, esperando que en el encuentro entre lector y texto haya una suerte de acción, de movimiento, de ejercicio del cuerpo sobre el texto y que éste no sea solo el vehículo de representación de una historia sino parte también de la realidad –presente y física– del lector.

Paul Zumthor (1990) analiza el aspecto performativo de la lectura, destacando así el conjunto de gestos que produce el lector de “carne y sangre” al momento de la lectura. El cuerpo del lector reacciona durante la lectura, “c’est un poids ressenti dans l’expérience que je fais des textes” (26), dice Zumthor:

En soi, l’acte de lecture, de façon tout à fait générale, peut être décrit comme neutre : décodage d’un graphisme en vue de la collecte d’une information. Or, en certains cas (qu’il faut définir), la lecture cesse d’être uniquement décodage et information. Il s’y ajoute, et à la limite s’y substitue, des éléments non informatifs qui ont la propriété de procurer un plaisir, lequel émane d’un lien personnel entre le lecteur lisant et le texte comme tel. (27)

Es importante destacar que Zumthor abre la posibilidad para que la lectura deje de ser percibida como algo neutro, como solo “decodificar un grafismo” para convertirse en una experiencia del cuerpo. Zumthor habla de placer. Macedonio, por su parte, de frustración, sobre todo si se refiere a un lector que espera en la lectura la tranquilidad de la ilusión de realidad. Lo importante, en todo caso, es el gesto de involucrar al lector en todo el ambiente novelístico como un ejercicio del cuerpo. No en vano define, por su manera de leer, a dos tipos de lectores: el lector saltado y el lector seguido. Bien “saltándose” páginas y fragmentos y leyendo de manera fragmentaria, o

⁹³ La obra de Macedonio como gesto vanguardista es analizada profundamente por Julio Prieto (2001): “El equivalente ficcional de la práctica vanguardista de abolir, en el terreno de la plástica, el *trompe l’œil* es esa insistencia, tan característica del texto macedoniano, en resaltar y dislocar con mayor o menor violencia los márgenes de la ficción, los elementos estructurales básicos que la constituyen, cuyo silenciamiento (cuya indiferenciación) garantiza en la obra de arte ‘clásica’ la fluidez y plenitud del sentido” (*Op. cit.* 280).

recorriendo los renglones uno a uno de manera fluida. Es claro que ambos lectores responden a diferentes paradigmas de novela, el de la novela “buena” que rompe toda ilusión de realidad propuesta por Macedonio y la novela realista “mala”. La novela producirá una nueva realidad, forzará el reacomodo de su contexto y de su lector. Macedonio dice que el lector salteado se convertirá en un lector seguido cuando lea su novela porque la materia de la novela estará ya fragmentada y desprovista de relación causal: “le tocó al [lector] salteado con un libro tan zanjeado que no hubo recurso sino leerlo seguido para mantener desunida la lectura” (26). Las prácticas de lecturas y de escritura se conectan en un contexto de desajuste de la realidad, haciendo del texto una mediación del lector con el mundo de la experiencia que, como veremos con Benjamin en el apartado siguiente, abre el campo no solo de la materia de lo escrito sino de la materia de la vivencia cotidiana en contraposición con el peso simbólico de la historia.

5.5. FORMAS DE LA EXPERIENCIA: LA *IMPRESIÓN*, LA VIDA COTIDIANA Y EL PRESENTE.

En el prólogo titulado con ironía “Prólogo que cree saber algo, no de la novela, pues ello es incompetente a prólogos, sino de Doctrina de Arte”, Macedonio hace referencia a la “impresión” que el texto impone al lector, una impresión que produce, paradójicamente, una experiencia de “no-existencia”; experiencia de ser personaje y, por tal condición, no existir en el mundo real⁹⁴.

Recordemos la crítica que hace Butler de la escritura de Descartes en la que, apelando a la

⁹⁴ Mónica Bueno profundiza en el concepto de experiencia en Macedonio Fernández desde el punto de vista de la relación entre la obra y la vida, por lo que su perspectiva es la del estudio de la obra de Macedonio como obra vanguardista. Bueno establece: “*Museo* no solo narra la tensión entre lo real y lo ficcional sino que es un procedimiento básico de construcción de lo no-real, de lo que todavía no es, en el sentido blochiano, y el conocimiento de la experiencia de Macedonio parece funcionar en esa perspectiva utópica. (112). En: Bueno, Mónica. “Macedonio Fernández. La forma de la experiencia”. *Aletria*. v. 17- enero-junio 2008. pp. 110-116.

representación ideal del mundo, aparecen referencias a la corporalidad del sujeto. Leamos a Macedonio:

En el momento en que el lector caiga en la Alucinación, ignominia del Arte, yo he perdido, no ganado lector. Lo que yo quiero es muy otra cosa, es ganarlo a él de personaje es decir que por un instante crea él mismo no vivir. [...] Sepa el lector que esta *impresión*, nunca hecha sentir por la palabra escrita, a nadie, esta *impresión* que se inaugura con mi novela en la psicología de la humanidad, en la naturaleza de la conciencia del hombre, es una bendición para toda conciencia, porque esta *impresión* oblitera y liberta del miedo nocional e intelectual que llamamos temor de no ser. (37, *cursivas mías*).

“Impresión” implica una presencia material y un contacto entre dos superficies, vale decir, una mediación en la que se transmite un signo en la interacción entre superficie de impresión y objeto que presiona esa superficie. A pesar de los alegatos de Macedonio a la metafísica, a la no presencia o no-existencia, su literatura es una literatura de la presencia y del presente; del acto mismo de transmitir signos y de dejar ver el medio que lo transmite. En el “Prólogo a mi persona de autor” Macedonio escribe: “No creo que la Metafísica sea el placer directo de una explicación: es un trabajo que tiene el placer reflejo de una perspectiva de poder” (33). La sustentación de la metafísica macedoniana tiene un componente corporal: el placer no *directo* sino *reflejo* de una perspectiva de poder. Vemos la necesaria presencia del cuerpo en el que debe reflejarse la relación de poder. Es cierto que Macedonio apela siempre a la conciencia pero ella actúa como una pantalla en la que se refleja y se produce una impresión que, necesariamente, se transmite a través del cuerpo, de allí el carácter esencialmente performativo de su escritura.

En el mismo prólogo, algunas líneas más adelante, Macedonio escribe:

[E]s un poder lo que se busca; un poder directo del amor: que éste puede ser causa inmediata (pues, si mediata, toda virtud y aspiración se frustraría porque podrían frustrarse los eslabones intermediarios) en el mundo mecánico, en el mundo de apariencia material, en el cual está la apariencia material: cuerpo de la amada; sólo como causa inmediata, la sola aparición en una psique de un anhelo, deseo, traería la presencia total (visual, táctil, audible, térmica) de la amada a cualquier presente del tiempo, al mismo presente en que está ese deseo, y con la presencia la información-noticia del estado actual de una sensibilidad. (33).

Es una particular inversión la que hace Macedonio de la relación causal entre impresión y efecto de la impresión. No es la relación con la apariencia lo que produciría el sentimiento de amor o deseo sino el amor ya instalado en la conciencia lo que produciría el efecto de presencia del cuerpo amado. Un cuerpo presente en la conciencia aunque no necesariamente en la realidad. Pero esta operación implica un momento previo al de la aparición del cuerpo de la amada en la conciencia, un momento de impresión originaria, un momento de materialidad y mediación generador de la imagen a la manera en que Derrida, en *De la grammatologie*, define el signo como elemento cuya materialidad y externalidad son necesarias para su propia existencia (1967, 25).

De allí que el cuerpo se convierta en un espectro que siempre encontramos “alrededor” de la novela. La novela es una estancia, un lugar que por su condición de lugar físico permite el habitar de los personajes como personajes y la mirada del lector como personaje susceptible de pertenecer a la novela. Macedonio interpela al lector de manera que su cuerpo se haga presente, se mueva y actúe en la lectura. En el “capítulo V”, durante una conversación entre Dulce-Persona y Quizágeno, el Lector, hecho personaje es interpelado por Dulce-Persona: “Lector, necesito tu calidez, tu aliento sobre esta página de desaliento. Inclínate más; es tan triste toda existencia” (169). El lector debe inclinarse sobre la página, su cuerpo se ve afectado por la mediación de la escritura de manera aún más real que en una novela realista en la que el lector desaparece

completamente. “Cambiaría yo mi pesadez terrena por un ser de tu levedad” (*Id.*) responde el lector. En la búsqueda de la conciencia, Macedonio apela a la aparición del escenario de lectura real en el que el lector debe aparecer también como cuerpo. Macedonio revela que la inmaterialidad, que la conciencia y la subjetividad tienen un sustrato –o un espectro– que se encuentra en el “afuera” y que las afectan –las *impresionan*– de manera real, es decir, en el contacto con la materia y con el medio. Es por esta razón que *Museo de la novela de eterna* es una novela que debe ser visible como novela, como texto que interpela al lector, paradójicamente en un texto que en el momento de su escritura no apareció como libro. Aún sin estar impreso en un libro Macedonio hablaba de impresión, pero en el texto la impresión era la que se hacía sobre el lector, su cuerpo se convierte en medio y soporte del texto. Al relacionar el cuerpo del lector y la impresión que hace el texto estamos entonces en el terreno de la experiencia. En este sentido, Ana María Paruolo (2007) escribe:

Los textos de Macedonio Fernández, según es opinión corriente, pudieron haber sido considerados ilegibles: los lectores que respondan al desafío son perturbados desde la imposibilidad de una lectura progresiva y cómoda, se enfrentan con formas nuevas, saben de antemano que su recorrido está destinado a la imperfección, que deberán transitar por el ámbito de lo no inasible; participan, sin embargo, de “el hacerse” de la lectura, como lo hace el escritor en “el hacerse de la novela”. (*Historia crítica de la literatura argentina*, 80).

Macedonio reflexiona constantemente sobre las formas en que los sujetos tienen que producir sentido a partir de las impresiones del exterior, no solo impresiones de campo sensorial sino también del campo simbólico, como la historia y el pasado. Retomar los conceptos de Benjamin que han regido nuestros análisis nos pueden ayudar a entender las formas de la experiencia en la novela de Macedonio.

Si recordamos los conceptos de *Erfahrung* y *Erlebnis* de Benjamin, podemos ver lo cerca que están de la manera en que Macedonio representa la experiencia de la Historia monumentalizada de las plazas y la pequeña historia cotidiana que se repite en el vivir diario. En *On Some Motifs in Baudelaire*, Benjamin, refiriéndose a la obra de Bergson *Matière et mémoire*, escribe: “As the title suggests, it regards the structure of memory [*Gedächtnis*] as decisive for the philosophical structure of experience [*Erfahrung*]. Experience is indeed a matter of tradition, in collective existence as well in private life. It is a product less of facts firmly anchored in memory [*Erinnerung*] than of accumulated and frequently unconscious data that flow together in memory [*Gedächtnis*].” (Benjamin, SW, v. 4: 314). Hay un tipo de experiencia asociada a la memoria que fluye junta en la experiencia de la vida diaria (*Erfahrung*, que Benjamin llama la “larga experiencia”), en lo que sería la repetición del flujo diario de la vida y que se fija de manera inconsciente en el sujeto. Hay otro tipo de experiencia que es la experiencia singularizada, producto en buena medida del efecto de shock de la modernidad. Esta es una experiencia que no se integra en el sujeto sino que se mantiene siempre frente a él como un registro traumático en la experiencia (*Erlebnis*, Benjamin lo llama “experiencia aislada”).

Macedonio parece querer restituir esa experiencia del flujo cotidiano fija en la cotidianidad. Por ello, las plazas ahora están dedicadas a lo cotidiano: “la sopita, el mantel, el sofá, la lumbre, el remedio feo, los zapatitos, la escalerita, el nido, la higuera, el pino, el oro, la nube, el perro... plazas y parques con los nombres de las máximas vivencias humanas” (203). Ahora bien, aunque la experiencia de shock está asociada a la industrialización, a la modernización de la sociedad y a los efectos de la guerra moderna, ¿cómo es posible que la misma tecnología permita una restitución de la experiencia cotidiana? A la manera de una cámara, Macedonio apunta que la escritura registra el continuo presente de la cotidianidad y que no se borre esa cotidianidad en una narrativa que

naturalice ciertos aspectos de la vida y borre otros construyendo un efecto de realidad que, finalmente, es falso.

Macedonio no quiere la ilusión de realidad sino que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y que lo que la novela ofrece es un retrato del propio lector y su presente, para ello acentúa todos los mecanismos artificiales de la escritura, juega con la técnica, con las palabras y con la estructura misma de la novela y el prólogo. En este sentido es que se relaciona la escritura de Macedonio con el efecto de captura de la vida que hace la cámara y otras técnicas de inscripción.

La fotografía, el cine, el fonógrafo, la radio, son tecnologías que han permitido una subversión en la percepción del tiempo como línea continua, por lo tanto, de la narración como línea progresiva y cronológica de eventos. También la fotografía ha permitido la mirada hacia lo más cotidiano, hacia los elementos de la realidad que están despojados de toda narrativa monumental o histórica. Sobre todo porque la cámara, a diferencia del monumento –que idealiza en la estatua un evento–, registra el presente de una manera tan real que parece siempre una reiteración del presente. Así lo define Benjamin en *Pequeña historia de la fotografía* (1931):

No matter how artful the photographer, no matter how carefully posed his subject, the beholder feels an irresistible urge to search such a picture for a tiny spark of contingency, of the here and now, with which reality has (so to speak) seared the subject, to find the inconspicuous spot where in the immediacy of that long-forgotten moment the future nests so eloquently that we, looking back, may rediscover it. (*SW*, v. 2: 510).

En la tecnología de registros del s. XX encontramos una manera de “citar” el fenómeno real (sonido, luz) que tiene como efecto, al ver el registro, de estar reviviendo el momento, de estar trayendo del pasado al presente un momento, el “Hoy” constante de Macedonio.

Para pensar esto en términos narrativos, quizás nos ayude el ensayo “The Storyteller” (1936) de Benjamin. Allí, Benjamin define las características de un relato o un cuento [*story*] por su relación con la experiencia tanto del relator [*storyteller*] como del receptor. La experiencia de la que habla Benjamin es una experiencia muy particular, es la de la historia [*history*] imbricada en el pasado del relator. Si el relator, nos dice Benjamin, logra entramar el relato en su propia experiencia y, más aún, en la experiencia que se transmite de generación en generación, entonces el relato se fijará en el receptor como parte de su propia experiencia: “The storytelling that thrives for a long time in the milieu of work [...] is itself an artisanal form of communication [...] It submerges the thing into the life of the storyteller, in order to bring it out again” (*SW*, v. 3: 149). La experiencia del relator y la historia se impregnan de tal manera que la historia misma es una historia viva, encarnada y cargada de huellas y trazas de la realidad. Por ello Benjamin recurre a la imagen de la impresión de las manos sobre el barro de una vasija para transmitir la idea del relato impreso por la propia vida del relator: “traces of the storyteller clings to the story the way the handprints of the potter cling to a clay vessel” (*Id.*). Así, el relato está siempre cargado de presente –el presente el que propio relator imprime– y está abierto también hacia el futuro en el sentido de que la historia –si tiene las características de un relato como las mencionadas por Benjamin– puede continuar y conectar la experiencia propia con las de otros –quienes escuchan o han escuchado la historia– que, a su vez, pueden seguir añadiendo historia como una especie de red entretejida de experiencias.

A diferencia del relato oral (asociado al género del cuento corto), la novela, nos dice Benjamin, tiene otras características. Quizás la más relevante para nuestro análisis sea el hecho de que la novela cierra la historia que se cuenta en ella y, al final, no hay posibilidad de continuación. En este sentido, la sombra de la muerte –del protagonista, real o simbólica en una final que ha

resuelto todos los nudos— se proyecta sobre el lector de manera que no hay nada más allá de los límites en los que la novela ha desarrollado su trama, no es una historia anclada en una tradición histórica sino en una experiencia aislada: “The novelist [...] cannot hope to take the smallest step beyond the limit at which he writes ‘Finis’, and in so doing invites the reader to a divinatory realization of the meaning of life” (*Id*, 155). El aislamiento no es solo el de la historia, el protagonista, sino el del lector, que ahora se relaciona con la novela desde el aislamiento de la lectura. El tiempo en ambos casos es diferente. En el relato la organicidad de la historia con relación a la vida real y la tradición permiten entender la conexión del relator con la historia que se cuenta; en la novela somos testigos solitarios de un evento, de un suceso en la vida de un protagonista. Incluso, podríamos atestiguar la vida completa del protagonista hasta su muerte pero el lector sería solo testigo y cualquier reflexión que pueda desprender de esa historia sería a través de una abstracción sobre la vida y su significado. En este sentido, las dos experiencias narrativas, la del relato y de la novela, para Benjamin, se acercan a los dos tipos de experiencia que ya hemos definido. El relato a una suerte de *Erfahrung* (conexión con la tradición, relación cercana con el relato, con la voz y el relato oral) y la novela a una *Erlebnis* (dependiente del libro, experiencia aislada, lectura silenciosa y tiempo de recepción diferentes porque su lectura se puede tomar varios días).

Macedonio Fernández construye una novela que no quiere cerrarse, que no quiere contar un historia cerrada y resuelta de un grupo de personajes sino que quiere involucrar al lector en una dinámica en la que éste pueda tener la experiencia de la lectura como vivencia, como una manera de involucrarse con el texto y pertenecer a él. Veamos de qué manera Macedonio cierra y a la vez no cierra su novela de manera tradicional sino que deja la posibilidad de una apertura, de una continuación de la historia a la manera de un relator que transmite un relato y le permite al receptor

continuar su historia. Si lo llevamos al campo de la fotografía sería como una foto que nunca termina de revelarse, que siempre está en el proceso de fijarse en el papel fotográfico pero que algo en ella evita su revelado definitivo, es decir, su puesta definitiva en papel.

Al final de la novela, El presidente, en un acto de manifestación de poder –manifestación de poder también del autor– pero a la vez lleno de melancolía, decide abandonar “La Novela”: “Así vino a suceder: reunidos al llamado del Presidente en una de sus sesiones, les manifestó con muestras de gran tormento que él dejaba «La Novela»” (245). ¿Cuáles son las razones para el fin de “La Novela”? Pareciera que la tristeza se apodera del presidente por la imposibilidad de dar vida real a sus personajes, sobre todo al objeto de su amor: La Eterna. Eterna es el personaje que motiva la producción de la novela, es inspiración, pero a la vez el personaje que no termina de formarse, de darse un cuerpo. En el “capítulo X” hay, entre paréntesis, un comentario del Autor, un fragmento que pareciera un momento de aparición del propio Macedonio:

Lo creado por mí deseaba su realidad y su autor también [...] cuán fácilmente la mente olvida, confunde, se enreda y el sentimiento de extravía en cuanto a su objeto y el lugar de su realidad o de fantasía en que está. Y todavía no sé si mi novela vino al impulso de una alta femineidad, si vivía antes o nació a personaje o no aquí, la Eterna. Todo ello no implica escuela realista, porque nada he copiado de Eterna; no lo intentaría ni lograría ninguna mente de artista, ni aun he querido denominar a ésta «Novela de la Eterna», aunque es la que me ha inspirado, afinado muchas percepciones torpes en mí y me enriquece de misticismo y pasión cada día. (206).

Pero Eterna, eterna inspiración en búsqueda de la intemporalidad, no puede ser un personaje “real”, no puede fijarse como se fija la luz en una foto porque ello cerraría sus límites y la convertiría en monumento –como las estatuas de las plazas–. Al final el narrador explica: “No hay en él [el Presidente] ningún contento; sus actitudes y conducta hacen presentir que la vida en «La Novela»

no recobrará el tono de antaño. Hay en todos los personajes el escozor de lo que ha de durar poco o ser desistido o truncado. Hasta el último intento, dar Vida a la Eterna, se ha frustrado, por la vacilación del Presidente” (245). De nuevo se manifiesta la paradoja que atraviesa toda la novela: la ineludible presencia de la mediación, del cuerpo y de la materia. La novela que no cierra nunca tiene que estar cerrada en un libro. Macedonio por años transformó la escritura de la novela en una especie de *performance* que permitió que la novela circulará sin la necesidad de un libro –usando otros medios y formas de la escritura, por supuesto, como la correspondencia– pero de manera fatal la novela debía consolidarse en un libro. Debían cerrarse sus límites. No en vano la última imagen de los personajes es absolutamente corporal: “No se ven más que las espaldas curvadas de todos los personajes, alejándose” (246). Más allá de las voces o de los pensamientos, que podrían estar más cercanos a una existencia metafísica, es el cuerpo y el habitar un espacio lo que determina, en definitiva, el inicio y el final de la vida en la novela.

Sin embargo, así como en los prólogos, Macedonio no termina la novela cuando los personajes abandonan La Estancia, la escritura continúa en unos epílogos que quieren mostrar que los límites de la novela van más allá de la historia, que la novela misma no se cierra y que puede vivir en un eterno presente. De alguna manera Macedonio está luchando contra el propio cierre de la escritura. Por eso introduce de nuevo al lector y retoma la idea de un libro que no es libro al decir que Museo “será el primer «libro abierto» en la historia literaria” (253). La cualidad de libro abierto supone que lo que se muestra en sí es toda una textualidad que sobrepasa la edición cerrada de una novela, el producto final editado. Es entonces *Museo de la novela de la Eterna* un material profundamente intermedial, es decir, producto de escrituras que circulan por otros medios: cartas, fragmentos en revistas, archivos, fragmentos en cuadernos. Así se “abre” el libro, mostrando su propia constitución. Una constitución que nos permite también una reflexión sobre su sentido

como *museo* y como *archivo*, sobre las similitudes pero también las diferencias entre estas dos prácticas.

5.6. MUSEO DE LA NOVELA DE LA ETERNA COMO ARCHIVO

Hemos visto como el Museo de Macedonio es un museo desestabilizador porque su colección no está dirigida para la contemplación ni para que de ella irradie la distancia del aura⁹⁵. El museo, en su origen, funciona como un espacio de exhibición y valoración del arte: “In the eighteenth and early nineteenth centuries, collections acquired their modern functions as public goods that were enshrined in museums” (Fyfe, 2006: 34). La transición de obras en colecciones privadas a su exhibición en espacios abiertos al público supone también un discurso sobre el valor del arte y el poder de las instituciones para determinar el valor de una obra. El museo de Macedonio podría entenderse como un museo para la novela, para esa novela que como género podría ser de ahora en adelante no más que una exhibición. Pero también podría ser una colección de archivo, en el sentido de que recoge en sus textos una serie de registros y fragmentos de textos que conforman su propia novela.

Diferente del museo, el archivo es un registro del tiempo en el que el objeto no llega a él por su valor intrínseco y estético, por su valor para la contemplación, sino como huella y registro del tiempo. Spieker (2008) establece que el sistema de archivo que surge en el s. XIX se construye sobre la posibilidad de registrar el tiempo en su contingencia en la forma de huellas discretas, individuales. Continúa Spieker: “the hope that the present moment –contingency itself– might become subject to measurement and registration. In the nineteenth century, the role of the archives

⁹⁵ Concepto desarrollado por Walter Benjamin principalmente en su ensayo de 1939 (en su tercera versión) “The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility”. El aura, a grandes rasgos, es lo que impone una distancia entre la obra y el espectador. Distancia que, en buena medida, se debe a la cualidad única que tiene la obra.

changed from being depositories of legal titles to places where historians hoped to find the sediments of time itself” (5). El gesto vanguardista de Macedonio podría muy bien ser también un uso de su propio archivo en contra de la institución literaria, de edición y del propio género de la novela, no muy diferente a la manera en que la vanguardia artística del s. XX trabajó también para desestabilizar el objeto de archivo y la producción de su sentido como índice del tiempo: “The nineteenth-century archive across variety of disciplines –from historiography to natural sciences– had a lasting impact on early-twentieth-century art. Rather than endorsing the nineteenth century’s confidence in the registration of time, members of the twentieth-century avant-gardes critiqued and ultimately dismantled that confidence” (Spieker, 6). Fotomontajes, collages, *ready-mades* y utilización de objetos cotidianos para la producción de obras de arte fue una manera, según Spieker, de utilizar la mirada valorativa del archivo y su estructura de organización temporal para producir una obra de arte que funcionara en espacios fuera del archivo. Visto así, la novela de Macedonio es, de hecho, el uso de la escritura, de la textualidad y de los canales por lo que se difunde el texto (correspondencia, prensa, volantes) para producir una novela que no existe en libro, que funciona por fuera del espacio del libro como objeto de la novela. Ana Camblong también analiza la obra de Macedonio utilizando la imagen de archivo como principio rector. En “Macedonio Fernández: Archivo de la vanguardia” (2003), Camblong establece que el vanguardismo de Macedonio se refleja, entre otras cosas, en la construcción de alegorías que derivan de vestigios barrocos y medievales, haciendo así de su texto una suerte de archivo literario:

la novela macedoniana es una fábula de abstracciones y dichas abstracciones están personificadas: el Presidente, la Eterna, Dulce-Persona, Quizá-Genio, el Noexistente-Caballero, etc. Finalmente, sostengo que la propuesta innovadora y vanguardista de la novela macedoniana pone en valor los vestigios medievales, con tratamientos homólogos a los ensayados con la Mística y la Metafísica. [...] estamos en el archivo que rescata los vestigios

de la “Metáfora” y de la “Prosa novelística” y consigue nuevos mundos alegóricos (Camblong, 145).

Como todo en Macedonio, los conceptos tienen varias dimensiones, el archivo es tanto las fuentes conceptuales que se pueden encontrar en su escritura, como lo establece Camblong, o el destino hacia donde se dirige el texto, es decir, la escritura proviene de un archivo y se dirige a un archivo, entre esos dos estados la novela aparece como un armado textual en el que se puede encontrar una clave para su disolución o, como dice el propio Macedonio, “un hilo para deshacerla”. En uno de sus cuadernos Macedonio escribe: “Yo quisiera hacer mi Novela [...] como hice «La Vigilia», etc., con un hilo de deshacerlas, un cabito de tirar hasta la nada, como esos nudos de juego que hacen los chicos” (*Museo...* En “Apéndices” de la edición crítica, 330). Está implicada en esta cita la desintegración del libro⁹⁶, por ello el gesto de Macedonio en *Museo de la Novela de la Eterna* (y en su obra en general) es el de producir una novela sin libro. Si se deshace la materia no queda

⁹⁶ Para añadir otra dimensión en las comparaciones entre los gestos vanguardista de Macedonio y Duchamp, a los que nos hemos referido antes a través del trabajo de Prieto (2001), debemos mencionar el trabajo de Duchamp realizado durante su estadía en Buenos Aires porque supuso también un ataque hacia la materialidad del soporte textual. Duchamp estuvo en Buenos Aires desde septiembre de 1918 hasta junio de 1919. La reconstrucción de su estadía en la capital argentina es posible principalmente por las cartas que Duchamp le escribió a su hermana durante este período. Sin embargo, un aspecto importante fue la producción de lo que se conoce como *ready-made malhereux*. El trabajo parte de una carta que Duchamp le escribe a su hermana en la que, como regalo de bodas, la instruye a que cuelgue un libro de geometría en el balcón de su apartamento en París y deje que la intemperie lo vaya deshaciendo. Su hermana, Suzanne, sigue las instrucciones y, además, toma una serie de fotografías del libro para registrar el proceso de destrucción, de hecho es ella quien lo titula *Ready-made malhereux*. Sobre el gesto del ataque al libro, Graciela Speranza (2010) hace referencia a una entrevista a Duchamp en la que el artista dice: “rain, winds and inclement weather would wipe out the seriousness of a book filled with principles” (Speranza, 2010: 8). En relación con la noción de archivo y el ataque a la idea misma de conservación de los documentos Spieker, al referirse a la misma obra, dice: “Allowing the weather to interfere in the book’s integrity is to allow contingency to intervene in geometry’s regulated symbolic universe. Here as elsewhere, the ‘missed encounter’ marked by the readymades is the trace –the inscription– of a force that runs counter to orderly symbolization, leaving nothing in its wake” (2008: 57). Como hemos visto, Macedonio recurre al mismo gesto de representar el tiempo contingente y el flujo de la presencia para atacar la existencia misma de la novela y su condición de relato cerrado y concluido en el papel en el que se publica. Sobre la obra de Duchamp en Buenos Aires ver: Speranza, Graciela. “Out of Field (fuera de campo). Marcel Duchamp in Buenos Aires”. *Journal of Surrealism and the Americas* 4:1. 2010. pp. 1-14.

de hecho nada. Continúa Macedonio: “el más (+) final de una novela, lo peor que le puede suceder: lo único irreal, y por tanto artístico, novelesco, que quedaría de ella sería el haberse soñado irreal, novela, y hallar su muerte de arte en ser Verdad archivable” (*Id.*, 330). Para Macedonio, el arte es efecto inmaterial que reposa en la técnica. Pareciera finalmente un elemento trágico porque la verdad archivable, el archivo, es la muerte del arte –dice Macedonio– pero sin él no hay posibilidad alguna de que pueda producir un efecto. Es la impresión que ocurre en el contacto entre dos cuerpos lo que produce el arte, por lo que el arte es, como dice Prieto, una sombra, un reflejo, una proyección, la consecuencia de una mediación.

Un libro abierto, una novela sin libro. Es válido preguntarse ¿dónde está la materialidad de *Museo de la Novela de la Eterna*? En toda una serie de materiales que rodean y finalmente construyen el texto final. ¿La publicación final de *Museo de la novela de la Eterna* no es una naturalización del gesto pretendido por Macedonio? Quizás, pero eso no anula que la novela está concebida como una acción que revela “la paradoja macedoniana”, que es también la paradoja de la escritura, una inscripción que quiere mantener el aliento de la voz. La publicación era una entre varias otras posibilidades, sin duda una importante para permitir que sus personajes, de alguna manera, respiraran y palpitaran; que tuvieran la vida –al menos en la lectura, en el gesto de hacerlos reflexionar sobre su propia condición– que su propia condición de personajes les niega. La conciencia en este caso es producto del conocimiento de su constitución, es decir, la irrupción del medio restituye su conciencia de personajes. No sería Macedonio quien cierre la novela, al final libro abierto significa también que la escritura del libro podría haber continuado en el tiempo, con otros lectores devenidos escritores:

[E]s decir que el autor, deseando que fuera mejor o siquiera bueno y convencido de que por su destrozada estructura es una temeraria torpeza con el lector, pero también de que es rico

en sugerencias, deja autorizado a todo escritor futuro de buen gusto e impulso y circunstancias que favorezcan un intenso trabajo, para corregirlo lo más acertadamente posible que pueda y editarlo libremente, con o sin mención de mi obra y nombre. No será poco el trabajo. Suprima, corrija, pero en posible que quede algo. (253)

Por invitación de Macedonio, El lector/autor puede activamente entrar y habitar en La Estancia “La novela” para mantener la intemporalidad de la novela, para que ella siga viviendo en un presente constante. Sin embargo, la lectura del registro también es una manera de seguir “reeditando” el presente de la novela. El libro es un libro abierto, pero Macedonio hace una petición: que en lo posible “quede algo”. De nuevo aquí se cuele la necesaria materialidad de la novela. Lo que pide Macedonio es efectivamente la presencia de su producción y del registro de la novela. Es un libro abierto pero no deja de representarse en la materialidad de huella, del resto, de lo que queda, de la *impresión* de Macedonio, de las cosas y los objetos que se exhibirían en un museo.

CONCLUSIÓN

Nuestro camino comenzó haciendo referencia al mito de Eco en las *Metamorfosis* de Ovidio. Ahora lo terminaremos en el otro extremo del mito: Narciso. El joven que se enamora de su reflejo en el agua y por lo cual se convierte en la persona que él mismo desea: “el que busca y el buscado, el que desea y el que es deseado”⁹⁷ (94). En ambos casos, Eco y Narciso, hay una invisibilidad. La de Eco es ella misma, medio que desaparece para transmitir solo la voz de otros; la de Narciso es la pantalla de agua que hace ver la imagen como la realidad. Si comenzamos hablando de Eco porque queríamos buscar en la escritura los ecos de la tecnología que harían evidente que la representación de la experiencia está en buena medida determinada por los medios de inscripción, hemos terminado con Narciso, cuya imagen está “inscrita” en la superficie de un lago. Esa imagen se esfumaría si tratamos de alcanzarla con la mano. Al mover el agua aparecería la instancia material que finalmente es la que sirve de soporte a la imagen de Narciso; de la misma manera *Museo de la novela de la Eterna* se descubre a sí misma como novela y no como representación de un mundo externo a ella. Los ecos de la tecnología, en principio implícitos en el lenguaje de novelas como las de Arlt o Bernardo Núñez, van resonando con más fuerza al punto de hacer aparecer en las modalidades de representación la influencia de los medios en la formación de la experiencia; hasta el punto en que, con Macedonio Fernández, la novela rompe su ilusión y se nos muestra como esa pantalla de agua que se revela como lo que es al tocarla –o, quizás, arrojarla al suelo–. No solo una cierta ilusión se rompe –el realismo vigente, al que el vanguardismo se opuso– sino que descubrimos que la inscripción que hace posible esas imágenes produce en sí misma un

⁹⁷ Traducción propia de la versión en inglés de Allen Mandelbaum *The Metamorphoses of Ovid* (1993). En la versión en inglés se lee: “Unwittingly, he wants himself; he praises, but his praise is for himself; he is the seeker and the sought, the longed-for and the one who longs; he is the arsonist—and the scorched” (94).

efecto –o una afección– que no puede ser producida de otra manera. Esta es la realidad que quería inscribir –y así mostrar– el vanguardismo: las inscripciones producen un efecto real en la experiencia.

En esta investigación propuse un recorrido entre diferentes novelas vanguardistas latinoamericanas con el objetivo de mostrar que en su propuesta ruptural había una influencia importante de la experiencia asociada a las tecnologías de inscripción. En otras palabras, quise mostrar que la experimentación verbal de los vanguardistas estaba, en buena medida, anclada en experiencias perceptivas, en impresiones y afecciones del cuerpo, que mostraban el mundo de una manera diferente. Las tecnologías de inscripción que se expandían en América Latina desde finales del s. XIX, con la aparición de la máquina de escribir, el cine, y la radio, entre otras, ofrecía no solo una manera de percibir las cosas sino también una manera de entender el tiempo, la historicidad, los espacios urbanos y regionales. Así, se produjo en estos escritores vanguardistas una manera diferente de darle sentido al mundo. El ámbito de la experiencia se conformaba así como la estructura básica desde la cual se ordenaban también otros discursos, como el de la historia, la identidad y la relación entre lo latinoamericano y lo cosmopolita.

Es por ello que, en literatura, el ataque más radical de los vanguardistas haya sido hacia aquellas formas de representación que para principios del s. XX se constituían como una tradición literaria, entre ellas el realismo y el ejercicio de imitación de la realidad, lo que se ha llamado la *mimesis* realista. Una de las discusiones más importantes que la novela de vanguardia introduce es, de hecho, una discusión sobre los mecanismos de representación y, sobre todo, cuáles son las mediaciones y registros materiales que influyen en la manera en que representamos el mundo. Porque, como establece Noé Jitrik en sus “Notas sobre el vanguardismo latinoamericano” (1982), la ruptura “a la que se consagra el vanguardismo no es nunca o casi nunca ruptura de un sistema

poético solamente” sino que la ruptura “alcanza a la cultura misma” (19). Muchos son los caminos que se pueden tomar cuando nos preguntamos sobre los términos de definición de la cultura con la que el vanguardismo quiere romper. Podemos hablar de una cultura cosmopolita si pensamos en la manera en que algunos vanguardistas se identifican con estéticas europeas, o más ampliamente con una cultura del progreso si pensamos en la mirada crítica que muchos vanguardistas tienen sobre los efectos de la industrialización en el individuo. El camino que he construido pretendió mostrar las diferentes intensidades con las cuales el vanguardismo intentó romper con una cultura de la representación realista. Y a través de este camino he querido mostrar también que en su búsqueda de representar el mundo sobre la base de nuevas experiencias perceptivas, los vanguardistas encuentran las formas para una crítica de esos otros aspectos antes mencionados de la cultura. Recordemos que para definir experiencia me he apoyado en el trabajo de Walter Benjamin, en este sentido experiencia es una forma de dar sentido a lo sentido. Lo importante de la definición de Benjamin es que toma en cuenta no solo la experiencia que se transmite en la historia –la que transmitiría un relator– sino la experiencia de los sentidos, aquella que se ve fuertemente afectada por la aparición de nuevos medios de inscripción. Así, conjugando estas dimensiones de la experiencia podemos entender que ella es finalmente una puesta en sentido de una serie de percepciones –que llegan a nosotros por diferentes medios– y de “relatos” que le añaden dimensión histórica al mundo exterior.

Por esta razón quise hacer que el hilo conductor de esta investigación fuese la progresiva desaparición de una representación que se entendía como *realista*, es decir, un tipo de representación que, se entendía, se ajustaba mejor a las maneras en que se producía de la experiencia. Con el entendido, por supuesto, de que el realismo no se diluye ni desaparece realmente en el panorama literario. Es una categoría que siempre está en tensión con otras formas

de representación. El camino a la “desaparición” de la convención realista, como lo he mencionado en esta tesis, es solo una manera de ordenar los textos con el fin de percibir diferentes intensidades de los gestos vanguardistas.

El camino muestra, entonces, que los nuevos medios de inscripción, desde la cámara fotográfica y el cine, la radio y el fonógrafo, hasta otras tecnologías asociadas a la modernización, como el cemento y la iluminación artificial de las ciudades, todas ellas afectan de manera primordial nuestra manera de percibir y construir el mundo. Estas nuevas formas de experiencia abren la posibilidad para nuevas formas de representación de la realidad que empieza a colarse en la literatura tanto como tema en el plano *intra-diegético* así como en el *extra-diegético*: en las modalidades de representación, es decir, en la forma misma de representación y escritura. Esta es una de las razones por las que la escritura en estas novelas adquiere su vanguardismo, por la búsqueda experimental de hacer visible el mecanismo que produce estas nuevas formas de experiencia. En otras palabras, por su búsqueda para mostrar en el lenguaje que los medios de inscripción son parte de la experiencia que se forma en el mundo moderno. Así, desde la forma de representación anclada en la experiencia surgida de la mediación tecnológica podemos ver cómo se hace posible una crítica a diferentes aspectos de la cultura, todo ello en conjunción con el lenguaje mismo, es decir, con las modalidades de representación.

En el primer capítulo, con el análisis de las novelas de Roberto Arlt, vimos con claridad la crítica a la ciudad moderna. En un relato que a la par de construir una diegésis estable, en la que los personajes pudieran desarrollar sus historias, construía también un compendio de experiencias urbanas agobiantes para Remo Erdosain. Experiencias que, al recurrir a un lenguaje inspirado en las mediaciones tecnológicas, en las imágenes que solo son posibles a través de los ángulos de cámara vistos en el cine, en la tonalidad de la luz artificial de la ciudad nocturna y en el peso del

cemento que contribuye al crecimiento vertical de las ciudades, van transformando el relato en la representación de un ambiente surreal pero también lleno de características modernas.

Los siete locos y *Los lanzallamas* son también novelas de la corporalidad y de las afecciones. Al concentrarse en la manera en que el cuerpo siente los efectos de una ciudad que se pega a la piel, Arlt revela que tanto los medios de inscripción como la ciudad moderna –con su tecnología del cemento– son la fuente de esa experiencia; y al describir lo que siente el cuerpo está finalmente revelando –haciendo visible– cuál es el sustrato material que media y a la vez produce esa sensación. Así, aún en lo más subjetivo de la experiencia que quiere describir Arlt hay un elemento externo, técnico, mediador, que se colado en el lenguaje de la novela. Cuerpo y ciudad son los dos ejes principales del análisis que hemos hecho de Arlt. Dos novelas en las que el vanguardismo nace de un muy particular *realismo*. Hay una muy interesante honestidad en Arlt. No es el vanguardismo de la adhesión a un grupo revolucionario de la vanguardia, es el inevitable vanguardismo de una palabra que quiere describir una *realidad* de una manera que imprima en la descripción la afección en el cuerpo.

En el segundo capítulo nos encontramos con una crítica al discurso de la historia. *Cubagua*, de Bernardo Núñez, es una novela que se enfrenta al pasado colonial venezolano. La novela es, efectivamente, un enfrentamiento con la historia; y más allá de eso, es una exploración sobre las maneras en las que es posible recuperar la historia según las “voces” del pasado que escuchamos. Las voces, en este caso, adquieren un peso particular, son las ruinas y las inscripciones que nos permiten un contacto con el pasado. De esta manera su protagonista puede recuperar un tipo de experiencia que le permite entender cuál es su pasado. Las tecnologías de inscripción vienen a representar la manera en que las inscripciones pueden producir el efecto de estar en “presencia del pasado”, de atestiguarlo. Leiziaga en principio no puede “sentir” el pasado porque no está en él o

se encuentra, como diría Benjamin, adormecido. Necesita un tipo de transmisión que implique la percepción para que él sea “testigo” del pasado. Esto está implícito en la escritura metafórica de Bernardo Núñez. En la descripción de la isla, de su naturaleza y los personajes que la habitan, podemos entender que hay una comprensión del efecto –y la importancia– de los medios de inscripción para la transmisión del pasado y para la construcción de un relato de la historia. Entendí *Cubagua* como un segundo momento del camino vanguardista hacia la disolución de la novela realista porque el papel de la tecnología funciona de manera implícita y porque el relato de la novela, aún con los pasajes que ocurren en otro tiempo o ilustran un relato mitológico, puede ser reconstruido cronológicamente dentro de la lógica del tiempo narrado. Sin embargo, hay un gesto que ya señala un movimiento autorreferencial. La novela, titulada como la isla, intenta de manera simbólica ser relato de la historia de la isla y representarla como una inscripción. La novela parece decir “esto es Cubagua”, una inscripción sobre una superficie, algo que puede ser leído y, a la vez, “sentido”.

En el tercer capítulo, dedicado a *La casa de cartón*, de Martín Adán, nos encontramos con una novela que relata varios episodios o momentos en la vida de dos jóvenes en el barrio de Barranco, en Lima. En ella hay una presencia más explícita de las tecnologías de inscripción, no solo porque están representadas allí, principalmente en la máquina de escribir y el cine, sino porque el carácter fragmentario del relato puede ser reflejo de una experiencia “fotográfica”. Con esto quiero decir que, si bien la narración cuenta los sucesos en un verano en Barranco, bien podría interpretarse también como la experiencia de ver una serie de fotografías tomadas en Barranco en las que podemos ver una superposición de diferentes momentos y personajes. Por otro lado, la máquina de escribir, la tecnología en la que se inscriben los *poemas underwood*, acentúa el carácter desarticulado de los fragmentos si pensamos que la máquina de escribir es una tecnología que

inscribe la posibilidad de fragmentar la escritura y de separar el sujeto del texto. Esta posibilidad es aprovechada por los surrealistas, por ejemplo, para estimular la escritura automática, lo que hace de la máquina de escribir, como vimos a través del análisis de Rubén Gallo, no solo un *mecanismo* de la vanguardia –en uno de sus vehículos– sino un también un *tropo* vanguardista – ella también suele ser tema de algunos textos vanguardistas–. Todas estas implicaciones de (y en) la experiencia están presentes en *La casa de cartón*. Ahora bien, este tipo de experiencias que Adán le imprime a la subjetividad de su protagonista, y que están reflejadas en la escritura, contribuyen a producir un relato sobre la relación entre lo nacional y lo cosmopolita que resalta precisamente una suerte de *montaje* entre los diferentes contextos. Es desde una escritura anclada en la experiencia asociada a la tecnología de inscripción que Adán puede reflejar la forma en que ocurre el montaje entre lo cosmopolita y lo nacional.

A partir del capítulo cuarto, dedicado a las novelas de Juan Emar y Pablo Palacio, nos encontramos con un grupo de novelas que desafían aún más radicalmente las formas narrativas del realismo vigente en la época. Con las novelas de Emar, Palacio y, en el último capítulo, la novela de Macedonio Fernández, puede efectivamente surgir la pregunta de si estos textos pueden ser considerados novelas. Por supuesto, lo que ellas atacan es la naturalización del género novelístico dentro de las formas del realismo.

Las novelas de Emar y Palacio desafían aún más las coordenadas que sirven para construir una diégesis realista, vale decir, el espacio –o los ambientes– y el tiempo. Por ello en este capítulo recurro a conceptos teóricos que me permiten analizar las representaciones del tiempo, y del espacio, como el concepto de *cronotopo* de Bajtín y el *heterotopía* de Foucault. Estos conceptos nos permitieron ver que el espacio y el tiempo ocurren dentro de las modalidades de representación, es decir, el lenguaje no es un vehículo “transparente” para la representación del

tiempo y el espacio sino que ellos son un tiempo y un espacio que ocurre solo textualmente, un tiempo y un espacio que no funcionan en la realidad fuera de la novela. Estas novelas conforman, entonces, un *cronotopo* vanguardista y una *heterotopía*, es decir, un lugar –la escritura– en el que las reglas –convencionales del género– se rompen.

Juan Emar es, junto a Arlt, un escritor “corporal”, es decir, un escritor que se enfoca en las representaciones del cuerpo y también en sus afecciones. Por ello también un tercer concepto, el de *inervación* de Walter Benjamin, funciona bien para explicar el efecto de la tecnología sobre el cuerpo. En Juan Emar vemos el cuerpo efectivamente *inervado* con diferentes tecnologías, como el fonógrafo, de manera que podemos explorar las transformaciones perceptivas ocurridas en la modernidad a través de sus personajes. Las novelas de Emar muestran con claridad que ver y escuchar son funciones del cuerpo que están en relación con los medios que inscriben imágenes y sonidos. El cuerpo emariano asume la perspectiva de la tecnología de inscripción, llevando así implícita la reflexión sobre las complejas mediaciones que se activan en la construcción de un mundo “exterior”.

Por su parte, la desestabilización a la novela realista que produce Pablo Palacio es de un orden diferente. Aunque todos los autores introducen en sus modalidades de representación el efecto de los medios y las tecnologías de inscripción, Palacio hace referencia directa a la novela que estamos leyendo, por tanto, tenemos con él un gesto que hace de la novela, a la vez, tema y medio de su propia producción. Así, *Débora* es una novela que se refleja a sí misma y asume, incluso, que su personaje principal, el Teniente, es un “hombre de papel”. Esto trae implicaciones importantes, una de ellas es que la ilusión de la diégesis se rompe completamente, la materia textual no desaparece en función de la imagen del mundo que ella construye, la diégesis no es cerrada sino que el texto, la palabra impresa, se cuela en el tema de la novela haciendo que ésta aparezca. Este

es un giro que trae al primer plano aquello que debe aparecer en el fondo: la mediación, la materia sobre la que se inscriben los signos. Si en novelas como las de Arlt y Emar el cuerpo podría funcionar como una representación de la tecnología de inscripción, bien sea por analogía con los sentidos –Arlt– por efectiva combinación con el cuerpo –Emar– o por sus ecos en la escritura –Adán– los medios de inscripción han constituido una posibilidad de reflexión y crítica sobre la forma en que le damos un sentido al estado de cosas de la realidad, vale decir, a la experiencia. Ahora bien, en Palacio el cuerpo que aparece es el cuerpo de la novela, llevando al punto final de la investigación el esfuerzo de la vanguardia por pasar de la *re*/presentación a la *presentación*, a hacer visible finalmente el medio que, a fin de cuentas, es el medio real de la novela, el libro. Por ello también Palacio funciona en la investigación como un autor que permite acercarnos al vanguardismo de Macedonio Fernández.

En el último capítulo vemos, entonces, cómo Macedonio Fernández ataca de tal manera la novela realista –de hecho la que él llama “la novela mala”– que el libro que debería “mediar” el relato es, para usar la fraseología de Macedonio, un libro inexistente. Macedonio nos imponía un reto particular puesto que su proyecto literario no comprendía una reflexión explícita sobre los medios, al contrario, Macedonio entendía la literatura principalmente como un proceso de la mente, por lo que podríamos decir que él trataba realmente de evitar toda mediación, como por ejemplo, la publicación. Sin embargo, lo que llamamos la “paradoja macedoniana” viene a darle valor a nuestro argumento de que la experiencia producida en conexión con los medios es una de las fuentes de la escritura vanguardista. En su enfrentamiento a la “novela mala”, en su búsqueda por hacer del proceso mental que conduce a producir una novela –y lo que podríamos llamar el “afuera” del texto– en el contenido de la novela, Macedonio encuentra medios para *inscribir* su “novela buena”. Esos medios los ha referido ampliamente Ana Camblong. Vimos en la

investigación los diferentes canales por los que Macedonio hizo circular sus textos de *Museo de la novela de la Eterna* –prensa, cartas, participación en programas de radio, conversaciones y anuncios de pronta aparición de la novela–, con ellos Macedonio no hace sino hacer evidente aquello que en otras instancias quiere hacer desaparecer. Podríamos decir que la “novela mala” es la novela que hace desaparecer el proceso de su producción –el esfuerzo mental– en función de un producto terminado, materializado en un libro que inevitablemente debe contener un final (una página final, un punto final) y que, además, debe proveer la ilusión de que el relato transporta a un mundo que, si bien es ficcional, es un mundo análogo al mundo real. Contra esa novela reacciona Macedonio ofreciendo una novela que es en gran medida “exterioridad”, extensa en sus prólogos, en comentarios sobre el proceso mismo de producción de una novela; una novela que, además, ocurre en un Estancia llamada “La novela” en la que habitan los personajes. Así, la novela de Macedonio es toda exterioridad, toda ella materia de lo inmaterial, medio de lo que originalmente se entiende como no mediado: el pensamiento. Pero que, sin embargo, está necesariamente inscrita para existir. Macedonio nos hace ver que lo más inmaterial está en una inscripción, necesariamente es el efecto de una inscripción, no solo en papel, en un fotograma de una película, en una cinta de magnetofónica, en un cilindro de gramófono, en el disco duro de una computadora, en un servidor, sino también en el cuerpo, en la historia misma de las afecciones y experiencias del cuerpo.

Ecos en la escritura es una investigación que pone de relieve la importancia de la tecnología de inscripción, tecnologías en expansión durante los años de las vanguardias, para la exploración formal del vanguardismo literario. Más aún, sugiero que la posibilidad crítica de estas novelas con relación a otros discursos de la cultura es posible porque las experiencias alrededor de la tecnología abren la posibilidad para que la escritura funcione de otras maneras y por fuera del género novelístico tradicional de la época. No es, por supuesto, la única variable determinante en la

producción de la escritura vanguardista. La historia es compleja y los contextos y realidades de cada movimiento vanguardista hace que la experimentación pueda tomar diferentes caminos; y ellos, los vanguardistas, no respondían únicamente a la renovación de una formalidad de estilo, como lo establece Schwartz en su introducción a *Las vanguardias latinoamericanas*: “ellas [las vanguardias] se distinguieron no sólo por las diferencias formales y por las reglas de composición, sino por su toma de posición ante las cuestiones sociales” (2002, 42). La realidad latinoamericana empujó a los vanguardistas a resaltar realidades sociales específicas, pero no hay que perder de vista que en el trasfondo de sus intenciones había un eco que puede considerarse regional. El eco que el sustrato material de la tecnología producía en las experiencias de estos escritores. En algunos casos más fuertes que en otros pero en todos, sin duda, hubo una atención a estas nuevas formas de percibir la realidad; una nueva forma que influenció también la manera de transmitir sus reflexiones y exploraciones estéticas.

Sin caer en un determinismo tecnológico, uno de los objetivos de esta investigación es resaltar la importancia del sustrato material y tecnológico en la producción de la experiencia, en primer lugar; y en un segundo lugar, en las posibilidades de la escritura para adoptar formas que “sintonizan” con esas experiencias. Esta relación fue importante en los vanguardismos y por ello considero que era necesaria una investigación que la resaltara; más aún en el género novelístico por ser éste un género que se constituye, esencialmente, como el más cercano a la experiencia de la realidad cotidiana de los individuos, el género que se dedica con mayor atención a la construcción de un mundo en el que podemos leer aspectos de la realidad. Por supuesto, la investigación, como toda investigación, tuvo que imponerse límites en cuanto a la selección de las novelas. Bien podría extenderse a otros países, como México y la novela *La señorita Etc.* (1922) de Arqueles Vela, o las novelas del uruguayo Felisberto Hernández, o las de la chilena María

Luis Bombal. Por supuesto, Brasil podría también haber sido incluido para no añadir más leña a la queja de Schwartz de que es el país que ha sido históricamente excluido en las antologías de vanguardia (2002, 34). Sin embargo, la muestra no es desdeñable y los análisis son indicadores de posibles investigaciones que pueden mantener la perspectiva y ampliar los límites tanto temporales como geográficos.

Toda escritura está llena de ecos, lo sabemos. Cada investigador responde a diferentes sonidos, imágenes y ecos en sus lecturas e investigaciones, y el campo de la crítica es, en definitiva, un mapa de los ecos en las escrituras. El eco de la tecnología, la tecnología en general pero muy particularmente la de inscripción, suele recorrer muchas veces en silencio los discursos que quieren mostrar las sensibilidades subjetivas, el pensamiento y aquello aparentemente inalterado por la materia. Es una discusión antigua, la del cuerpo y el espíritu, pero una discusión que se renueva constantemente cuando nos enfrentamos a los avances tecnológicos que parecen desafiar un concepto heredado de “humanidad”.

Esta investigación tiene fronteras específicas, la novela de vanguardia, la experiencia en la escritura y las tecnologías de inscripción, pero ella misma tiene un eco que la recorre y que puede ser explorado precisamente hoy, en una época en la que “lo digital” suele ser sinónimo de inmaterial o incorpóreo. Pero de nuevo, como Katherine Hayles resalta, no hay manera de eliminar el sustrato material, aún lo digital está inscrito en algún soporte material y la manera en que nos relacionamos con la información digital está siempre determinada por interfaces y terminales que tienen un cuerpo y una materia muy reales.

BIBLIOGRAFÍA

Corpus:

Adán, Martín (2010). *La casa de cartón*. Lima: Peisa.

Arlt, Roberto (2000). *Los siete locos. Los lanzallamas*. Colección Archivos. Nanterre: ALLCA XX.

Bernardo N., Enrique (2014). *Cubagua. Edición crítico-genética*. Caracas: Celarg.

Emar, Juan (1998). *Ayer*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

_____ (2011). *Un año-Ayer-Miltín 1934-Diez*. Colección Archivos. Alejandro Canseco-Jérez (coord.). Poitiers.

Fernández, Macedonio (1993). *Museo de la novela de la Eterna*. Colección Archivos. Nanterre: ALLCA XX.

_____ (2001). *Obras completas*. Corregidor.

Palacio, Pablo (2017). *Obras escogidas*. Ariel.

_____ (2000). *Obras completas*. Colección Archivos. Nanterre: ALLCA XX.

Referencias:

Aira, César (1993). "Arlt". En: *Paradoxa 7*. Beatriz Viterbo Editora. pp. 55-71

Alarcón, Víctor (2012). "El símbolo de lo fantástico. *Cubagua* como novela de transgresión". *Mitologías hoy*. Núm. 5. Verano 2012. pp. 96-106.

- Anderson Imbert, Enrique. (1953). "Comienzos del modernismo en la novela". *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Año 7. No. 3/4. Julio-diciembre. pp. 515-525.
- Auerbach, Erich (1996). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Fondo de cultura económica de México.
- Bachner, Andrea. (2018). *The Mark of Theory*. Fordham University Press.
- Bäckström, P.; Hjartarson, B. (Eds.) (2014). *Decentering the Avant-Garde*. Rodopi, Amsterdam.
- Bakhtine, Mikhail (1998). *La poétique de Dostoïevski*. France: Éditions du Seuil.
- Bajtín, Mijaíl (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Bakhtin, Mikhail (1981). *Dialogic imagination*. Austin: University Texas Press.
- Barthes, Roland (2002). *Œuvres complètes*. Éditions du Seuil.
- Beckman, Ericka. (2012). *Capital Fictions. The Literature of Latin America's Export Age*, University of Minnesota Press.
- Benjamin, Walter (2019). *Origin of the German Trauespiel*. Harvard University Press.
- (2015). *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. Trad.: Luis Miguel Isava. Caracas: El estilete.
- (2004). *Selected Writings*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.

- Bermúdez, María (2002). “Macedonio y Ramón: la prosa vanguardista”. *América sin nombre*, Núm. 3: Relaciones entre la literatura e hispanoamericana en el siglo XX. Universidad de Alicante. pp. 22-28
- Bohorquez, Douglas. (1990). *Escritura, memoria y utopía en Enrique Bernardo Núñez*. Caracas: Ediciones de la Casa de Bello.
- Bolter, Jay; Grusin, Richard (2000). *Re-mediation. Understanding New Media*. MIT Press.
- Bongers, Wolfgang (2014). “Umbrales. La escritura cinemática de Juan Emar”. *Aisthesis*. Núm. 55. pp. 11-28.
- Bourdieu, Pierre (1992) *Les règles de l'art. Genèse et structure du camp littéraire*. Editions de Seuil.
- Bost, D. (1989). “Telling Tales in Manuel Puig's *El beso de la mujer araña*”. *South Atlantic Review*. Vol 54, N. 2. pp. 93-106.
- Brodsky, Pablo (2011). “*J'en ai marre*, el cuestionamiento”. En: Juan Emar. *Un año-Ayer-Miltín 1934-Diez*. Edición crítica. Colección Archivos.
- Bruzual, Alejandro (2010). “Naturaleza, historia y neocolonialismo en *Cubagua*, de Enrique Bernardo Núñez”. *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXVI. Núm. 232-233. Jul-Dic. pp. 807-819.
- _____ (2006). *Narrativas contaminadas. Tres novelas latinoamericanas: El Tungsteno, Parque industrial y Cubagua*. Tesis de Doctorado. University of Pittsburg.
- Buck-Morss, Susan. (1991). *Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge: MIT Press.

Bueno, Mónica (2008). “Macedonio Fernández. La forma de la experiencia”. *Aletria*. Núm. 17. Enero-junio. pp. 110-116.

Bueno, Raúl. “La máquina como metáfora de modernización de la vanguardia latinoamericana”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año 24. No. 48 (1998). pp. 25-37.

Butler, Judith (2015). *Senses of the Subject*. Fordham University Press.

_____ (2002). *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.

Bürger, P. (1984). *Theory of the Avant-Garde*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Burgos, Fernando (1992). *Vertientes de la modernidad hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila Editores.

_____ (1986). *Prosa hispánica de vanguardia*. Madrid: Orígenes.

Cadava, Eduardo. (1997). *Words of Light. Thesis on Photography of History*. Princeton University Press.

Calzadilla, Juan (1993). *Marcel Duchamp concentrado*. Caracas: Fondo Editorial Tropykos.

Camblong, Ana María (2000). “Macedonio Fernández: Archivo de la vanguardia”. En: Corral, Rose. *Norte y sur: la narrativa rioplatense desde México*. El colegio de México

_____ (1993). “Estudio preliminar” en: Macedonio Fernández. *Museo de la novela de la Eterna*. Edición Crítica. Colección Archivos.

Carrera, Gustavo (1994). “*Cubagua* y la fundación de la novela venezolana estéticamente contemporánea”. *Revista Iberoamericana*. Vol. LX. Núm. 166-167. Ene-Jun. pp. 451-456

- Castañeda, Luis (2016). “Vanguardia y violencia en el Cono Sur: Bolaño relee a Arlt”. *Cuadernos de literatura*, vol. XX, número 39. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. pp. 312-337
- Castellarnau, Ariadna (2008). “Del campo y la ciudad: tópicos territoriales en la literatura argentina y su tratamiento en la obra de Macedonio Fernández”. *Ogigia*. Revista electrónica de estudios hispánicos. Núm. 4. pp. 5-17.
- Castro, Juan Cristóbal (2012). “Un geloso detrás de la máquina de Macedonio”. *Estudios* 20:39. Enero-julio. pp. 39-64.
- Chirinos, Eduardo (2003) “En busca de la alteridad perdida: Borramiento, modernidad y cinismo en los *Poemas Underwood* de Martín Adán”. *Revista de crítica literaria latinoamericana* Núm. 57. pp. 45-57.
- Corral, Rose (2000). “Ficción y crónica en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*”. En: Mario Goloboff (Ed.), *Los siete locos. Los lanzallamas*. Nanterre: Colección Archivos/ Fondo de Cultura Económica, pp. 613-632.
- Crary, Jonathan (1990). *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. MIT Press.
- Dehaene, Michel; De Cauter, Lieven (eds.) (2008). *Heterotopia and the City. Public Space in Postcivil Society*. Routledge: NY.
- De los Ríos, Valeria. (2009). “El cine y la invención de la vida moderna en las crónicas de Roberto Arlt”. *MLN*, vol. 124, número 2. John Hopkins University Press. pp. 460-480.
- De Man, Paul (1983). *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Derrida, Jacques (1967). *De la grammatologie*. Paris : Les Éditions de Minuit.

- Díaz, Lidia (1990). "La estética de Macedonio Fernández y la vanguardia argentina". *Revista Iberoamericana*. Vol. LVI. Núm. 51. Abr-jun. pp. 497-511.
- Doane, Mary Ann (2002). *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*. Harvard University Press.
- Duno-Gottberg, Luis (2010). "El relato de las ruinas. Enrique Bernardo Núñez y su imaginario contracolonial caribeño". *Tinkuy*. Núm. 13. Junio. pp. 13-24
- Forster, M., Jackson, David K. (Comp.) (1990). *Latin American Vanguardism: chronology and terminology*. NY: Greenwood Press.
- Foucault, Michel (2001). *Dits et écrit, II*. París: Gallimard.
- Fyfe, Gordon (2006). "Sociology and Social Aspects of Museums". En: McDonald, Sharon (Ed.). *A Companion on Museum Studies*. Blackwell Publishing.
- Gallardo, Ángel (2016). "Un análisis narratológico sobre la obra de Juan Emar". *Revista de Letras*. Vol. 56, Núm. 2. Jul-dic. pp. 149-162.
- Gallo, Rubén (2007). "Maples Arce, Marinetti, and Khlebnikov: The Mexican Estridentistas in Dialogue with Italian and Russian Futurisms". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. Vol. 31, Núm. 2, Invierno. pp. 309-324.
- _____ (2005). *Mexican Modernity*. Cambridge: MIT Press.
- García, Germán. (2000). *Macedonio Fernández. La escritura en objeto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Genette, Gérard (1980). *Narrative Discourse. An Essay in Method*. New York: Cornell University Press.

Giordano, Jaime. (1985). "Roberto Arlt: escritura expresionista" *Revista de Estudios Hispánicos*. Número 19. pp. 55-70.

Gitelman, Lisa (2006). *Always Already New. Media, History, and the Data of Culture*. Cambridge: The MIT Press.

_____ (1999). *Scripts, Grooves, and Writing Machines*. Stanford University Press.

Gnutzmann, Rita. (2015). "La ciudad y el habla en algunos textos de Roberto Arlt". En: Kailuweit, Jaeckel, Di Tullio (eds.). *Roberto Arlt y el lenguaje literario argentino*. Madrid: Iberoamericana.

Godzich, Wlad (1993). *The language market under de Hegemony of Image*. Valencia: Eutopías, 2da. Época, vol. 29.

Goloboff, Gerardo (1985). "El uso sabio de la ausencia en la aventura intelectual de Macedonio Fernández". *Revista Iberoamericana*. Vol. LI. Núm 130-131. Ene-jun. pp. 167-175

González y Contreras (1944). Reseñas. *Revista Iberoamericana de Literatura*. Vol. VII. Núm. 14. Febrero. pp. 441-442.

Groys, Boris (2008). *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*. Valencia: Pre-Textos.

_____ (2005). *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-textos.

Grünfeld, Mihai (1989). "Cosmopolitismo modernista y vanguardista: una identidad latinoamericana divergente". *Revista Iberoamericana*. Vol. LV. Núm. 147-147. Enero-junio. pp. 33-41.

- Guerrero, Gustavo (2012). "Literatura, nación y globalización en Hispanoamérica: explorando el horizonte post-nacional". *Revista de Estudios Hispánicos*. Tomo XLVI. Núm. 1. Marzo. pp. 73-81.
- Haddaty Mora, Yanna. (2003). *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa iberoamericana de vanguardia*. Madrid: Iberoamericana.
- Hagener, Malte (2009). *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*. Amsterdam University Press.
- Halstead, P.E. (1961). "The Early History of Portland Cement". *Transactions of Newcomen Society*. Vol. 34. pp. 37-54.
- Hansen, Miriam (2012). *Cinema and Experience*. University of California Press.
- Hayes, Aden. (1981). *Roberto Arlt: La estrategia de su ficción*. London: Tamesis Books.
- Hayles, Katherine (2002). *Writing Machines*. Cambridge: MIT Press.
- (1999). *How We Became Posthumans. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hewitt, L.; Graham, S. (2015). "Vertical cities: Representations of urban verticality in 20th-century science fiction literature". *Urban Studies*. Vol 52 (5). pp. 923-937.
- Huidobro, Vicente (1996). *Poesía y poética (1911-1948)*. Madrid: Alianza Editorial
- Jay, Martin. (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal.

- Jitrik, Noé. (2000). “Un utópico país llamado *Erar*”. En: *Roberto Arlt. Los siete locos Los lanzallamas. Edición Crítica*. Colección Archivos. Nanterre: ALLCA XX.
- Juárez, Laura. (2015). “Desvíos de la ‘lengua de la calle’. ‘Palabras lustrosas’, periodismo internacional, estilización y ciudades reescritas en Roberto Arlt. En: Kailuweit, Jaeckel, Di Tullio (eds.). *Roberto Arlt y el lenguaje literario argentino*. Madrid: Iberoamericana.
- Keizmann, Betina (2013). “Juan Emar en la cinta –cinematográfica– de la escritura”. *Taller de letras*. Núm. 53. pp. 67-80.
- Kinsella, John. (1987). “La creación de Barranco: Un estudio de *La casa de cartón*”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 13, No. 26, pp. 87-96.
- Kittler, Friedrich (2010). *Optical Media: Berlin Lectures 1999*. Cambridge, Polity Press, 2010.
- _____ (1999). *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press.
- _____ (1996). “The City is a Medium”. *New Literary History*, número 27. pp. 717-729.
- _____ (1990). *Discourse Networks 1800/1900*. Stanford: Stanford University Press.
- Koolhas, Rem. (1994). *Delirious New York*. New York: The Monacelli Press.
- Lastra, Pedro (1977). “Rescate de Juan Emar”. *Relecturas Hispanoamericanas*. Santiago de Chile, pp. 63-73. En: *Juan Emar. Un año-Ayer-Miltín 1934-Diez*. Edición crítica de la Colección Archivos. Alejandro Canseco-Jerez (coord.). Alción Editora.
- Lizama, Patricio (Ed.) (1992). *Juan Emar. Escritos sobre arte 1923-1925*. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Santiago de Chile.

- Lukács, György. (2010). *Teoría de la novela: un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Buenos Aires: Godot.
- Lupi, Juan Pablo. (2016). "Cubagua's ghosts". En: Ribas-Casayas, A., Petersen, A. (eds.) (2016). *Espectros. Ghostly Hauntings in Contemporary Transhispanic Narratives*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Manzoni, Celina (1994). *El mordisco imaginario*. Buenos Aires: Biblos.
- Martín, Ana Belén (1997). "El ser de la nada, el proyecto literario de Macedonio Fernández". *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Núm. 26 11. Madrid: Servicio de publicaciones, UCM. pp. 407-417.
- Mauro Castellarín, Teresita (1997). "Pablo Palacio, precursor de la nueva novela". *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Núm. 26. Publicaciones, UCM. Madrid. pp. 381-394.
- McLuhan, Marchall (1964). *Understanding media*. New York: McGraw-Hill
- Méchoulan, Éric (2003). "Intermedialités: Les temps des illusion perdues". *Intermedialités*. Núm. 1, Printemps. pp. 9-27
- Mendes, Carles (coord.) (2020). *Más allá de la letra. Entre la tipografía y el libro-arte*. Universidad Autónoma de la Ciudad de Juárez.
- Montoya, J.; Esteban, A. (eds.) (2013). *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*. Madrid: Iberoamericana.
- Moore, Melissa (2007). "Fugitive Signs: Mapping Metaphors and Meaning in *La casa de cartón* by Martín Adán". *BHS*, Núm. 84. pp, 625-643

- Müller-Berg, Klaus. "El hombre y la técnica: contribución al conocimiento de corrientes vanguardistas hispanoamericanas". *Revista Iberoamericana*. Vol. XLVIII, No. 118-119, Enero-Junio 1982. pp. 149-176.
- Niemeyer, Katharina. (2004). *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana.
- Ong, Walter. (2002). *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. New York: Routledge.
- Orquera, Fabiola (1994). "Procedimientos constructivos en el Museo de la novela de la Eterna de Macedonio Fernández". *Revista chilena de literatura*. Núm. 45. pp. 53-64.
- Osorio, Nelson (1988). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Outes-León, Brais. (2014). *Poéticas de la materilidad en la vanguardia latinoamericana*. Tesis PhD. Yale University. <https://search.proquest.com/docview>
- Ovidio (2008). *Metamorfosis. Libros I-V*. Editorial Gredos.
- _____ (1993), *The Metamorphoses*. Allen Mandelbaum (trad.). A Harvest Book.
- Oviedo, José Miguel (1997). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Alianza.
- Pacheco, Carlos (2000). "El secreto de la isla: *Cubagua* como crítica de la historia y de la novela". *Revista Iberoamericana*. Número 2-3. pp. 187-205.
- Pacheco, José Emilio (1979). "Notas sobre la otra vanguardia". *Revista Iberoamericana*. Vol. XLV. Núm. 106-107. Ene-Jun 1979. pp. 327-334.

- Paruolo, Ana María, Jitrik, Noé (dir.) (2007) *Historia Crítica de la literatura argentina*. Vol. 8: Macedonio. Buenos Aires: Emecé.
- Pauls, A. (1989). "Arlt: la máquina literaria". En: *Lectura crítica de la vanguardia americana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Pérez Firmat, Gustavo (1982). *Idle Fictions*. Durham: Duke University Press.
- Pérez, Iván (2013). "Retrato del poeta adolescente: sujeto, identidad y narratividad en *La casa de cartón* de Martín Adán". *Bulletin of Hispanic Studies*, 90. pp. 205-222.
- Piglia, Ricardo. (2003). *La ciudad ausente*. Barcelona: Anagrama
- Poggioli, Renato. (1968). *The Theory of the Avante-Garde*. Cambridge: The Belknap press of Harvard University Press.
- Premat, Julio (2007). "Macedonio, pedestal en blanco". En: Jitrik, N. (dir.). *Historia Crítica de la literatura argentina*. Vol. 8: Macedonio. Buenos Aires: Emecé.
- Prieto, Julio (2010). *De la Sombrología. Seis comienzos en busca de Macedonio Fernández*. Madrid: Iberoamericana.
- _____ (2001). "Macedonio Fernández *cum* Marcel Duchamp: consideraciones en torno a una escritura del 'afuera'". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. Vol. 25. Núm. 2. pp. 277-306.
- Quendler, Christian (2012) "The conceptual Integration of Intermediality: Literary and Cinematic Eye-Camera Narratives". En: Schneider, Hartner (Eds.) 2012. *Blending and the Study of Narrative*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Rama, Ángel (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.

_____ (1982). *La novela en América Latina*. México: Universidad veracruzana.

Ramos, Juan (2016). “Writing Fragments of Modernity: Visual Technology and Metafiction in Pablo Palacio’s *Débora* and ‘Un hombre muerto a puntapiés’”. *Hispania*. Vol. 99. Núm. 1. Marzo. pp. 116-127.

Renaud, M. (2000). “Los siete locos y los lanzallamas: audacia y candor del expresionismo”. En: Arlt, R. *Los siete locos. Los lanzallamas*. Edición crítica. ALLCA XX Colección Archivos: Nanterre.

Rosenberg, Fernando (2006) *The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America*. University of Pittsburgh Press.

Rubio, Cecilia (2010). “La narrativa de Juan Emar y la novela *Vida del ahorcado* de Pablo Palacio: Una teoría geométrica del ser en el mundo”. *Guaraguao*. Año 14. Núm. 33. pp. 93-114.

Russotto, Margara (2019). “Una ráfaga de oro. *Cubagua* de Enrique Bernardo Núñez”. En: Regazzoni, S., Cecere, F. (eds.) *América: el relato de un continente*. Venezia: Biblioteca di Rassegna iberistica 14. pp. 257-268.

Salinas, Pedro (2003). *Fábula y signo*. Madrid: Alianza editorial

Sánchez, Rosaura. (2008). “El relato intrahistórico de *Cubagua* de Enrique Bernardo Núñez”. *Omnia*, vol. 14, número 2, pp. 55-69.

Saraceni, Gina (2008). *Escribir hacia atrás. Herencia, lengua, memoria*. Rosario: Beatriz Viterbo Editores.

Sarlo, Beatriz (1992). *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Schechner, Richard (2002). *Performance Studies. An Introduction*. New York: Routledge.

Schwartz, Jorge (2002). *Las vanguardias latinoamericanas*. Fondo de cultura económica de México.

_____ (1993). *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte*. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade. Beatriz Viterbo Editora. Buenos Aires, 1993.

_____ (1991). “La vanguardia en América Latina. Una estética comparada”. Conferencia pronunciada en el Décimo Congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada, Universidad de nueva York, 23 de agosto de 1982.

Speranza, Graciela (2010). “Out of Field (fuera de campo). Marcel Duchamp in Buenos Aires”. *Journal of Surrealism and the Americas* 4: Núm. 1. pp. 1-14.

Spieker, Sven (2008). *The Big Archive. Art from Bureaucracy*. MIT Press.

Stiegler, Bernard (1994). *La technique et le temps*. París: Galilée.

Stratta, Isabel (2007). “Vanguardia y Museo de la novela”. En: Jitrik, Noé (dir.) (2007) *Historia Crítica de la literatura argentina*. Vol. 8: Macedonio. Buenos Aires: Emecé.

Süssekind, Flora (1997). *Cinematograph of Words. Literature, Technique, and Modernization in Brazil*. Stanford University Press.

Tafunell, Xavier. (2007). “On the Origins of ISI: The Latin American Cement Industry, 1900–30”. *Journal of Latin American Studies*. Vol. 39. N. 2 (Mayo). Cambridge University Press. pp. 299-328.

- Talmerón, Cecilia (2019). “*La ciudad ausente: Ricardo Piglia y su lectura estético-política de Macedonio Fernández*”. *Diseminaciones*. Vol. 2. Núm. 4, jul-dic. pp. 7-31
- Thompson, Emily. (2004). *The Soundscape of Modernity*. MIT Press
- Unruh, Vicky (1994). *Latin American Vanguardists. The art of contentious encounters*. Berkeley: University of California Press.
- Valero, Eva. (2004). “Martín Adán: de la urbe moderna a la ciudad ancestral”. *Philologia Hispanensis* 18. pp. 215-255.
- Vargas Llosa, Mario (2008). *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. Alfaguara: Madrid.
- Verani, Hugo (1989). “*La casa de cartón de Martín Adán y el relato vanguardista Hispanoamericano*”. *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona, 21-26 de agosto de 1989, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, pp. 1077-1084.
- _____ (1982) “Las vanguardias literarias en Hispanoamérica”. En: *Lectura crítica de la vanguardia americana* (1997). Biblioteca Ayacucho: Caracas.
- Vich, Víctor (2017). “Los ‘Poemas underwood’ de Martín Adán”. *Lexis*. Vol. XLI (2). pp. 469-480.
- Volosinov, V.N. (1973). *Marxism and the Philosophy of Language*. NY: Seminar Press.
- Yurkievich, Saúl (1997). *Suma crítica*. México, D.F.: Fondo de cultura económica de México.

Zegarra, Chrystian. (2008). "Un país de *beaver board*: cinematografía y nación desechable en *La casa de cartón* de Martín Adán". *Inti: Revista de literatura hispánica*. Vol. 1. Núm. 67. pp. 81-96.

Ziarek, Krzysztof (2001). *The Historicity of Experience. Modernity, Avant-Garde, and the Event*. Northwestern University Press.

Zumthor, Paul (1990). *Péformance, Réception, Lécure*. Le préambule.