

PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

EVALUACIÓN DE TRABAJO DE GRADO

ESTUDIANTE: WILFRIDO MONDOL LEZAMA

**TÍTULO: “ANÁLISIS DEL COMPONENTE INTERDISCURSIVO EN OJO
DESNUDO EN ESPIRAL”**

CALIFICACIÓN

APROBADO

LÁZARO VALDELAMAR SARABIA

Asesor

ALEXANDER LÓPEZ

Jurado

Cartagena, Agosto de 2018

Análisis del Componente Interdiscursivo en Ojo Desnudo en Espiral

Wilfrido Mondol Lezama

Universidad de Cartagena

Facultad de Ciencias Humanas

Programa de Lingüística y Literatura

2018

Análisis del Componente Interdiscursivo en Ojo Desnudo en Espiral

Wilfrido Mondol Lezama

**Tesis para optar por el título de:
Profesional en Lingüística y Literatura**

Asesor:

Lázaro Valdelamar Sarabia

**Universidad de Cartagena
Facultad de Ciencias Humanas
Programa de Lingüística y Literatura**

2018

A mi familia, a mí amada esposa y a mi hija
quienes han sido el motor de mi vida a través de todo este tiempo,
a mis profesores por todas sus enseñanzas y apoyo para
el desarrollo de este trabajo.

Tabla de Contenido

	Pág.
Resumen.....	viii
Abstract	ix
Introducción	10
Capítulo I	13
Aproximación teórica al objeto de estudio: posmodernidad, posmodernismo y vanguardia	13
1.1. Antecedentes y perspectivas de la posmodernidad en Latinoamérica	20
1.2 La perspectiva posmoderna en el arte	29
1.3. Delimitación estética de la obra: entre lo vanguardista y lo posmoderno.....	33
Capitulo II	43
El Elemento Interdiscursivo En Ojo Desnudo En Espiral	43
2.1. Acercamiento a la idea de interdiscursividad.....	43
2.2. Imágenes y collage:la puesta en práctica del elemento interdiscursivo	47
2.2.1. El referente visual en Ojo desnudo en espiral	48
2.2.1.1. El referente visual plurisignificativo.....	49
2.2.1.2. El referente visual ilustrativo	53
2.2.2. El Collage en Ojo desnudo en espiral.....	57

2.2.2.1. El collage en Ojo desnudo en espiral desde una aproximación visual	60
2.2.2.2. El collage en Ojo desnudo en espiral desde una aproximación textual	65
Conclusiones	75
Referencias Bibliográficas	77

Lista de Figuras

	Pág.
Figura 1. Referencia número 1.....	49
Figura 2. Referencia número 4.....	53
Figura 3. Referencia número 4.....	61
Figura 4. Birth Machine.....	62
Figura 5. Paratexto del poema número 9, segundo capítulo de ODEE.....	67

Resumen

En el presente trabajo se plantea un estudio de la obra *Ojo desnudo en espiral* escrita por el escritor cartagenero Alberto Sierra Velásquez, y cuyo foco radica en el análisis de su componente interdiscursivo asociado a corrientes artísticas como son el posmodernismo y el vanguardismo literario. El propósito de esta investigación se haya en demostrar el modo en que dichos elementos configuran el horizonte estético de la misma y cómo este viene a definirse sobre nociones que apuntan hacia lo fragmentario y lo heterogéneo. Por ende, se plantea en el presente trabajo un análisis centrado en todas aquellas tensiones que fundamentan el carácter mixto de *Ojo desnudo en espiral*: referencialidades interdiscursivas e intertextuales, uso de recursos y técnicas derivadas de otras artes, coexistencia de elementos visuales y textuales al interior del texto, etc. Las cuales en última instancia terminan por cimentar su naturaleza como collage literario.

Creo que la importancia de la presente investigación radica en aportar elementos de juicio que señalen la relevancia de la propuesta artística que nos plantea la obra, y la cual ha sido habitualmente ignorada por la crítica tanto local como nacional.

Palabras clave: Alberto Sierra Velásquez, Literatura del Caribe Colombiano, posmodernidad, posmodernismo, vanguardismo, fragmentación, alienación, sociedad de consumo, cultura popular, cultura de masas, imágenes, collage, collage literario, intertextualidad, interdiscursividad.

Abstract

In the following research it's proposed a study about the literary work *Ojo desnudo en espiral* written by the Cartaginian author Alberto Sierra Velásquez, and whose focus lies in the analysis of its interdiscursive components associated to artistic movements such as postmodernism and vanguardism. The purpose of this research aims to demonstrate how said elements mold its aesthetic horizon and how this is defined through notions about that that is heterogeneous and fragmentary. Therefore, the present research focuses on all those tensions that underlie the mixed nature of *Ojo Desnudo en espiral*: Intertextual and interdiscursive references, the use of elements and techniques derived from different arts, the coexistence of graphical and textual elements within the text, etc. Which ultimately end up cementing its nature as a literary collage.

I believe that the importance of the present investigation lies in providing elements of judgment that indicate the relevance of the artistic proposal proposed by the work, and which has been habitually ignored by both local and national critics.

Key words: Alberto Sierra Velásquez, Colombia's Caribbean Literature, postmodernity, postmodernism, vanguardism, fragmentation, alienation, consumer society, pop-culture, mass culture, images, collage, literally collage, intertextuality, interdiscursivity.

Introducción

Si la participación de una obra artística en el canon de una época supone siempre un confrontamiento con este y otras obras, también se ha de decir que este se da con cierto grado de complicidad, de diálogo. *Ojo desnudo en espiral* (1976), del escritor Alberto Sierra Velásquez, sin embargo, irrumpe en el contexto de la literatura del caribe colombiano en la segunda mitad del siglo XX con una propuesta literaria que apenas se correspondía con sus contemporáneas y las cuales estaban representadas en aquellas que abordaban-habitualmente- el encuentro entre lo rural y lo citadino, la tradición frente a lo moderno; y junto a éstas, toda otra larga lista de textos y autores inspirados por el realismo mágico de Gabriel García Márquez, y cuyo fenómeno se ha pasado a describir peyorativamente como “macondismo”¹.

En una investigación precedente a esta titulada *Alberto Sierra Velásquez. Una visión caleidoscópica a las espirales humanas*(2013) se sostiene que precisamente debido a su naturaleza distintiva se produjo un desencuentro entre la propuesta literaria de Sierra y los estudios literarios contemporáneos, el cual estuvo mayormente representado por la negligencia crítica a la hora de abordar propiamente la naturaleza de dicho texto: altamente polifónico, con una ambigüedad que rozaba lo críptico, sin ser enteramente poema, narrativa, collage u otro amalgamamiento literario; esta obra se antojó para la crítica especializada un *rara avis*.

Y agregamos a dicha afirmación que antes que en el crítico mayor estupefacción debió causar entre los lectores, los cuales además de expuestos a su singularidad literaria, ahora se

¹ Con ello me refiero al término acuñado por el chileno José Joaquín Brunner, y el cual describe el “continuismo” que se le dio a la obra de Gabriel García Márquez en Latinoamérica, la cual pasó de ser una influencia a una de las grandes dominantes artísticas que moldearon tanto el gusto del lector, el escritor, la editorial y la crítica literaria durante gran parte de la segunda mitad del siglo XX y principios del XII. Esta misma dificultad crítica se extiende a toda la obra de Alberto Sierra (Valdelamar: 2007).

encontraban atrapados en una intrincada red de asociaciones que iban del texto a la imagen, de lo literario a lo abiertamente prosaico y aliteral, de lo representable a lo indeterminado, de lo local a lo universal; en fin, todo aquello que define por antonomasia la complejidad artística de la obra *Ojo desnudo en espiral*.

La obra pretende englobarlo absolutamente todo y por ello lleva hasta el límite su frontera como objeto estético, abandonando de paso la comodidad que brinda el amparo de la tradición para definirse ella misma como un testimonio de lo heterogéneo.

El objeto de la presente investigación radica precisamente en discernir en qué consiste lo heterogéneo en la obra y cómo el autor haciendo uso de diferentes estrategias y técnicas artísticas logra construir dicho objeto. Particularmente, planteo cómo la obra se sostiene sobre un marcado componente interdiscursivo el cual apunta -en mayor medida- al uso de elementos provenientes del cine, la pintura y la cultura popular. Y, además, exploro cómo estos contribuyen a crear una poética de lo fragmentario que nos habla de la crisis del individuo en la contemporaneidad en ese marco histórico en la segunda mitad del siglo XX.

Bajo ese orden de ideas he decidido dividir la presente investigación en dos capítulos esenciales estando el primero de ellos destinado a conceptualizar aquello que se entiende por *posmodernismo*, así como definir en qué consiste la *posmodernidad* literaria. Todo ello enfatizando en su problematización al interior del contexto de las sociedades latinoamericanas durante la segunda mitad del siglo XX.

Este primer apartado nos servirá como base para la delimitación de nuestro tema de interés, el cual apunta hacia el tratamiento de la obra artística y las diferentes tensiones dispuestas en ella como un ítem de cara a la sensibilidad posmoderna. Aquí se retoman los postulados de teóricos de críticos como Linda Hutcheon (1988), Fredric Jameson (1991), Francisco Villena (2005)

Bettina E. Schmidt (2002-2003) y Carlos García Bedoya (2006) como referentes académicos que nos permitan cimentar las bases para el entendimiento de tensiones posteriores.

En el segundo capítulo me extendiendo en la sustentación acerca de cómo se presenta lo interdiscursivo en la obra y tomando como prioridad el análisis de los elementos visuales que la componen, así como del collage; elementos a través del cual al autor construye un sentido de lo fragmentario. En este apartado uso principalmente las nociones de interdiscursividad planteadas por Cesare Segre (1985), así como las observaciones al respecto del collage hechas por Saúl Yurkievich (1986) y en el marco de la pintura y el texto literario.

Finalmente, cierro esta investigación con un apartado dedicado a las conclusiones y bajo la cual retomo brevemente algunas cuestiones relacionadas con mi objeto de estudio y, las cuales, expongo de tal manera que puedan servir como punto de partida para posibles acercamientos futuros con la obra.

Capítulo I

Aproximación teórica al objeto de estudio: posmodernidad, posmodernismo y vanguardia

Antes de siquiera plantearme el análisis de esta obra, y de la misma manera, mucho antes de comenzar a observar en ella todos los elementos que aquí pongo a consideración del lector, *Ojo desnudo en espiral* comenzaba a parecer aquel tipo de texto ensimismado y engorroso de aprehender. Era hasta ese punto-y desde mi perspectiva-un monumento a lo incoherente y al sinsentido, sin embargo, conforme avanzaba en mi lectura -y volvía a mis relecturas del texto- se iba develando un nuevo horizonte, uno que se me antojaba, por lo menos, revelador.

Y es que, en aquella obra que en principio parecía apuntar solamente al desvarío y a la divagación verbal, ahora confluían tensiones que apuntaban insospechadamente hacia la realidad misma: personajes que no se reconocían a sí mismos pero que concertaban -en cierta medida- un deseo de reconciliación, figuraciones de una existencia hostil que no se correspondía con los deseos del individuo, estados de felicidad arraigados a situaciones de extrema banalidad, angustia existencial, tedio, amor; todas y cada una de ellas una posible historia, un posible suceso que resonaba con mi propia experiencia vital y que -de la misma manera- podría coincidir con cualquier individuo en la contemporaneidad.

Ojo desnudo en espiral pasaba a ser, en ese sentido, una literatura de “lo real”- “no realista”, sin embargo, porque en ella lo que uno menos podría encontrar es un deseo de imitación o cronicidad respecto a lo referencial, más bien, aquello que codificaba era una forma particular de ver y aproximarse a la misma.

Estas tensiones se corresponden contextualmente con algunas de las inferencias hechas por José Luis de la Fuente (1999), el cual explica cómo algunos escritores latinoamericanos de la década del 70 (época en la que fue escrita la obra de nuestro interés) se hallaban repentinamente expuestos ante una serie de tensiones impuestas por la sociedad moderna: las nuevas tecnologías, la expansión de la cultura de masas, del entretenimiento, entre otras. Las cuales terminaban alentando en el artista otra forma de abordar la realidad, y consecuentemente, otra forma de representar dicha experiencia de lo real a través del arte.

Ya no se trataba solamente de seguir -e imitar- las nociones legadas por las lecturas de movimientos canonizados como el modernismo, el boom y las vanguardias (“Acercamiento a la narrativa latinoamericana del ‘posboom’,” 2013) sino de reescribir los límites de aquello que estas venían abordando a través de lo realista, lo real-fantástico, lo maravilloso, o lo totalizante. Siendo así, el foco de importancia pasaba a centrarse en lo relativo, en la experiencia íntima y subjetiva, en lo vivencial, lo pesimista, lo decadente y otra serie de valores ligados a un sentimiento de desencanto (Hutcheon: 1988).

Ojo desnudo en espiral se enmarca precisamente dentro de ese tipo de obras que abogan por la representación de aquella “otra realidad”, y la cual destaca la presencia de lo extraño, lo discontinuo, lo ambiguo, pero también de todo aquello que es banal, lo que aparentemente carece de importancia, lo insustancial. Recurre al arte, a sus formas, a sus técnicas, a sus proclamas, pero de igual manera a lo que está por fuera del arte, la sociedad, lo masivo popular, lo antitético; como una forma de integrar todo aquello de interés para fraguar su propio sentido artístico.

No obstante, lo que hubiese podido ser el atributo definitorio para la valoración positiva de la obra terminó siendo todo lo contrario. Y es que, si desde el contexto actual los elementos que podemos percibir en ella representan en sí el máximo interés, para la crítica contemporánea

parecen haber sido un poco más que una “rareza”. Dicho de otra manera, todo lo que hoy podemos concertar como un atributo de riqueza artística en la obra fue ignorado – o por lo menos, escasamente destacado- por los estudios académicos serios tanto a nivel regional como nacional, lo que en última instancia destinó la obra a un olvido casi definitivo.

Este problema, sin embargo, no apunta a un total ostracismo por parte de la crítica especializada sino a la pobre interpretación de una obra que, primero, no se correspondía con aquellos “valores” de la literatura caribeña usualmente asociados a elementos como la oralidad, la ruralidad y la tradición, y segundo, tampoco respondía a los intereses propios de la crítica los cuales reducían las obras a nivel nacional -no sólo a la Caribe- a un puñado de atributos y temas ligados a una perspectiva regionalista (Valdelamar: 2007, Restrepo: 2013).

En retrospectiva todas estas consideraciones se asocian con los planteamientos dispuestos por Lázaro Valdelamar Sarabia en su ensayo *Hibernando en el trópico: melancolía, modernidad y metaficción en la novela Dos o tres inviernos de Alberto Sierra Velásquez* (2007) el cual abarca la discusión acerca de una obra escrita anteriormente por Sierra, y titulada *Dos o tres inviernos* (1964).

Según Valdelamar, en ella el autor ponía en juego toda una serie de propuestas de sentido que -atravesadas por el uso de métodos, recursos estilísticos y lecturas devenidas de la tradición literaria occidental- reflexionaban sobre diferentes tensiones presentes en nuestra sociedad caribe a mitades del siglo XX, y de las cuales las más relevantes apuntaban a definir la experiencia de lo urbano y la crisis existencial del individuo en el contexto de la sociedad moderna. Dichas cuestiones en *Dos o tres inviernos*, al ser planteadas desde una perspectiva *sui generis* y por fuera de la tradición, dieron como resultado que fuesen ignoradas por los estudios críticos de la

época, para quienes fue más cómodo pasar por alto la novedosa propuesta escritural de la obra que detenerse a reevaluar sus propios sesgos cognitivos y limitaciones teóricas.

Consiguientemente, resalta que dicha indiferencia bien se daría por dos motivos particulares: el primero, la falta de correspondencia entre la propuesta intrínseca de la obra y lo que se esperaba de ella, y segundo, porque no participaba de una serie de presupuestos que tautológicamente esgrimían tanto la crítica como las antologías literarias a nivel nacional, las cuales estaban sesgadas por una perspectiva regionalista, y que para el caso de la literatura del caribe colombiano, venían a definir cierto grado de exotividad².

El primer punto resalta que el reconocimiento de *Dos o tres inviernos* pudo haberse visto afectado por diversas preconcepciones y juicios de valor al interior de la crítica nacional, la cual veía en la literatura del caribe colombiano un nexo imperecedero entre oralidad y escritura (y que llevaba dicotomías más restrictivas de tipo coyuntural entre lo premoderno/moderno), lo cual daba por resultado la exclusión casi sistemática de las facultades del escritor del Caribe a la hora de encarar diferentes temas y perspectivas que le eran asignadas exclusivamente a escritores del interior del país, pero que en última instancia lo que conseguía supeditar el carácter reinventivo que posee el texto literario a una serie de prejuicios académicos:

Este proceso de reducción opera sutilmente, al restringir el campo de las obras canónicas del Caribe, a aquellas cuyas posibilidades temáticas y formales permiten reafirmar la idea de que cultural, social y artísticamente esta región colombiana se halla a medio camino entre lo oral y lo escrito, en la transición del campo a lo ciudadano, de ciudades y habitantes premodernos, a ciudades modernizadas y sujetos cosmopolitas. (Valdelamar, 2007: 14)

²A diferencia del término “exotización” como lo propone el autor he preferido usar el de “exotividad” ya que el primero usualmente se define en los estudios literarios como la presencia de técnicas y estilos no-occidentales aplicados a la obra artística perteneciente a ese contexto occidental.

El segundo punto viene a ser consecuencia de lo anteriormente expuesto y especifica la “exoticidad” de la obra literaria. Esta tensión resalta cómo desde la perspectiva del crítico literario nacional la escritura del Caribe debía -y tenía- que responder ineludiblemente a su naturaleza como texto de la periferia.

Dicho de otro modo, describe cómo esta se veía restringida a un número limitado de posibilidades afianzadas contextualmente³ y que la crítica se encargó de establecer a lo largo del tiempo. De ese modo, para Valdelamar, el elemento fundamental a través del que se puede identificar esta problemática viene dado en la reducción que se hace de la literatura del Caribe a lo exclusivamente tradicional:

Ése ha sido el caso de gran parte de la crítica literaria colombiana; sobre todo a la hora de definir o abordar las obras de la región Caribe del país. Lo que se hace evidente en la recurrente apelación a su tradición literaria como “mitológica”, afincada en “el mito”, o la constante remisión que hace dicha crítica, a los modos de relacionar oralidad y literatura en las obras de la región. Tal actitud desemboca en un tipo de exotización suave, pero efectiva, a la hora de crear jerarquías.

(Valdelamar, 2007: 13)

Ahora bien, al margen de las anteriores consideraciones las cuales miran hacia la tensión entre la obra y la crítica literaria, el problema con *Dos o tres inviernos* (al igual que sucede con *Ojo desnudo en espiral*) también pueden ser reductible a la manera en que esta pudo ser abordada por el lector, y cuya problemática descansa en la construcción del sentido al interior texto. Con ello hago referencia a que *Dos o tres inviernos* se construye de tal manera que niega el acercamiento

³ Aclaro que la introducción del término “contexto” no proviene de las afirmaciones textuales del autor, y más bien supone una acotación general que uso aquí a modo de definir universalmente la manera en que la crítica restringía la obra literaria a una forma y expresión bastante específicos, y los cuales se correspondían con las expectativas histórico-sociales al margen de un tiempo y lugar claramente delimitados.

al texto de forma pasiva, en cambio que exige del lector una participación constante la cual lo pone fuera de su zona de confort cognoscitivo para forzarlo a tomar una actitud proposicional.

Como bien lo resalta Valdelamar:

La lectura exigida por *Dos o tres inviernos* es activa, puesto que el lector debe proceder, para construirse una posible interpretación de la misma, por la vía de la acumulación subjetiva de las imágenes y escenas, más que por la secuencialidad y la causalidad lógica del discurso narrativo lineal ordinario. (Valdelamar, 2007: 17)

Lo que en última instancia podría conllevar no sólo el enriquecimiento de las nociones presentes en el texto sino a los procesos de lectura y apropiación de sentido por parte del lector.

Para Valdelamar, esta actitud escritural ponía en dialogo a *Dos o tres inviernos* con el Vanguardismo literario, y cuyo ejemplo más explícito se encontraba en los diferentes juegos de sentido que constituían su continuum narrativo a la par de su intencionalidad metaficcional y entramado intertextual.

El autor hace hincapié en el modo en que Alberto Sierra introduce en el texto cierto grado de entropía e ilogicidad y por el cual el lector se ve forzado a crear el sentido de lo que va descubriendo. No obstante, la aprehensión del sentido no deriva de la asimilación ordenada de elementos sino por la acumulación de ideas y las relaciones que se crean entre ellas a lo largo de la lectura de la obra.

El vehículo a través del cual esta entropía se hace patente en *Dos o tres inviernos* es usualmente la psique de la protagonista, que a su vez el autor representa a través de monólogos internos y soliloquios. Según explica Valdelamar, la figura protagónica al verse abandonada ante la hostilidad del mundo crea en su fuero interno otra realidad, una que celebra y dignifica toda

una serie de atributos que tienden hacia lo negativo: vértigo, soledad, melancolía, imposibilidad, tedio.

Esta es una idea sobre la que volverá constantemente Alberto Sierra en *Ojo desnudo en espiral*. Sin embargo, en *Dos o tres inviernos* funciona específicamente como una aproximación al estado de confusión exacerbado por la crisis de la vida moderna y la presencia del personaje en la urbe; sea esta presencia una realidad o un simulacro⁴.

Son estas mismas tensiones las que atraviesan la problemática presente entre *Ojo desnudo en espiral* en relación a su desconocimiento y exclusión del panorama literario nacional y regional, con la diferencia que esta obra al contrario de lo que pasaba con la anterior no viene a constituirse como prefigurativa de su estilo (posmodernista en el caso de *Ojo desnudo en espiral*, novela urbana -en nuestra opinión- en el caso de *Dos o tres inviernos*), y más bien pasa a establecer un diálogo con el mismo.

Bajo ese mismo orden de ideas – y cercana a la perspectiva adoptada en la investigación *Alberto Sierra Velásquez. Una visión caleidoscópica a las espirales humanas* (2013)-defino que la obra de nuestro interés más que definible dentro un movimiento artístico en particular viene en cambio a construirse como un texto *transicional* entre los procedimientos de vanguardia y otros de corte posmoderno pero que, en última instancia, se deslinda más por estos últimos.

Debido a que la discusión de las problemáticas que se traerán a colación en los siguientes apartados está representada por un marcado componente posmoderno, es menester comenzar nuestra aproximación teórica fundamentando qué entendemos como tal. Sin embargo, aclaramos

⁴ Ya lo aclara el autor en su ensayo y siguiendo los postulados de Valencia Solanilla (2000), explicando que dicha experiencia de lo urbano no tiene por qué concordar evidentemente con un marco territorial ni con la problematización de las grandes urbes, en cambio, desde la construcción literaria el autor puede optar por crear una “vivencia imaginaria” que exprese el sentimiento devenido de la presencia en la urbe, dotando así efectivamente a cualquier contexto de la experiencia de lo moderno.

que al margen de su descripción histórica me centraré más bien en problematizar sus límites como fenómeno artístico y social, y visto desde la perspectiva crítica latinoamericana.

1.1. Antecedentes y perspectivas de la posmodernidad en Latinoamérica

Lo que se considera posmoderno en el marco de la teoría sociológica, filosófica, artística y científica en Latinoamérica ha sido motivo de debate al menos durante las últimas 40 décadas (Schmidt: 2002-2003): cuestiones centrales ligadas a los problemas de la heterogeneidad cultural, el papel de las minorías en la representación de nuevas identidades y/o colectivos específicos, el estado de desarrollo económico, político y social del continente, entre otros factores, han dificultado la delimitación de aquello que se pretende por posmodernidad en Hispanoamérica.

Francisco Villena en un ensayo titulado *La posmodernidad como problemática en la teoría cultural latinoamericana* (2005) hace énfasis en una serie de problemáticas que describen precisamente cómo la caracterización de lo posmoderno ha supuesto un reto desde el entendimiento histórico de nuestras sociedades latinoamericanas. Las reflexiones que se plantean en ese texto se definen en dos tensiones principales: la primera, la crítica que se hace de la posmodernidad como un proyecto expansionista occidental, y segundo, la pertinencia de su uso en el contexto hispanoamericano.

El autor aborda el primer aspecto desde el análisis de la posición crítica latinoamericana ante los discursos de la posmodernidad, los cuales al ser pertenecientes a occidente y además por estar vinculados a una lógica de capitalismo agresivo, se recibieron con desconfianza en ese contexto de las sociedades latinoamericanas durante la segunda mitad del siglo XX y es que, ciertamente,

el concepto de posmodernidad está indiscutiblemente asociado a occidente y responde ante una serie de hechos tanto en su dimensión histórica como sociocultural.

En su contexto inicial, la posmodernidad describía un nuevo tipo de paradigma que venía a oponerse ante los grandes metarrelatos instaurados por la modernidad, por un lado, y por otro marcaba la transición de occidente hacia una sociedad postindustrial, representada por la expansión multinacional y la globalización; las cuales eran en sí características definitorias del capitalismo tardío.

La crítica contemporánea latinoamericana no tardó en reducir la posmodernidad a un intento de occidente por subordinar las estructuras sociales y culturales del continente a los intereses propios de la élite, atribuyéndoles de esa manera una connotación neo-colonizadora:

(La posmodernidad) Se trata de una teoría cuya perspectiva es angloamericana y europea. De ahí que el uso de este término pueda ser visto como la extrapolación de un fenómeno ajeno a la realidad histórica y social del mundo hispánico y, tal vez, otra nueva muestra de imperialismo cultural que ha tenido especial éxito en la academia estadounidense. (Villena, 2005)

En efecto, la posmodernidad en occidente concertó desde sus inicios un afán de desarrollo desmedido. En ese contexto histórico, la economía pasa de estar centrada en la producción de bienes y la manufactura local a una basada en el ofrecimiento de servicios a nivel masivo, lo que rápidamente conllevó a que se cristalizara una dinámica abiertamente expansionista.

La masificación de productos tecnológicos, objetos de la cultura, el arte y hasta las ideas mismas; todo hacía parte del circuito de mercado, todo podía ser negociado y adquirido. Pero no pasó mucho tiempo antes de que la dinámica consumista fijara su atención fuera de su contexto original en búsqueda de nuevos productos que importar como novedad. Siguiendo las

afirmaciones de Fredric Jameson, Villena reflexiona acerca de cómo este encuentro entre occidente/sociedades no occidentales solidifican una lógica de dependencia, en el que los grandes mercados pasan a requerir los bienes culturales, mientras que los países se limitan a ofrecerlos en pos de satisfacer las necesidades de occidente:

Jameson asocia la posmodernidad a la lógica cultural del capitalismo tardío. Su estudio parte de los Estados Unidos, país donde esa lógica cultural se originó, según su propuesta. Jameson contrasta la cultura estadounidense con la del resto del mundo. Propone que todas las producciones culturales de Asia, África y América Latina siguen invariablemente un patrón alegórico. Jameson cree ver, en lo que él califica ‘Tercer Mundo’, una cultura de resistencia que se constituye en una alternativa utópica al quietismo de la posmodernidad del ‘Primer Mundo’. Así pues, se puede entrever en esta propuesta una dinámica de dependencia cultural con respecto al ‘Primer Mundo’ del cual participan, como actantes principales, Estados Unidos y, subsidiariamente, Europa. (Villena, 2005)

Sumado a esto, se debe entender que la posmodernidad no sólo representaba una fuerza invasiva representada por el capital, sino que promovió toda una serie de cambios a nivel tecnológico y cultural, y que hasta el día de hoy persisten como uno de los grandes estadios de la lógica consumista, no sólo en el contexto hispanoamericano sino a nivel global. Esta afirmación viene a definir las bases de aquello que se conoce como la industria del entretenimiento; la cual desde ciertos estudios críticos articula una segunda figuración del poder. Las afirmaciones de Víctor Bravo (1997) pueden servir para ilustrar lo anteriormente expuesto:

Jamás había multiplicado sus sutilezas el poder como con la masificación de medios. Podría decirse que del mismo modo en que, con la cárcel como lugar de

reclusión, se produce el paso del castigo a la vigilancia, así, sobre todo la segunda mitad del siglo XX, el desarrollo de los medios audiovisuales y la posibilidad de universalización de los mensajes ha producido el paso de la dominación militar a la dominación ideológica. La "democratización" de occidente más que una situación igualitaria ha creado estructuras de dominio basadas en "leyes" económicas que crean una relación de centro-periferia, donde los países desarrollados, poseedores de una infraestructura científica y tecnológica, proyectan sobre los países de la periferia -o subdesarrollados- necesidades identificatorias con los valores de las culturas centrales, en una proyección permanente de apetencias consumistas. (Bravo, 1997:43)

Como conclusión de la primera problemática, podemos definir que la desconfianza de la crítica latinoamericana hacia la posmodernidad radicaba en el escepticismo ante su proyección "homogeneizante" la cual, so pretexto de ofrecer una solución inclusiva a los países del tercer mundo, buscaría consolidar una serie de horizontes ideológicos ajenos a nuestro contexto y que, desde la opinión más extrema, determinan una forma particular de explotación unilateral. Dicho a *grosso modo*, la posmodernidad era homologable a un discurso de alienación bajo el que se pretendía establecer un marco favorable para los intereses del mercado capitalista en un contexto que, al no participar de las mismas reglas de juego, se veía condicionado por ellas.

Ahora pasamos a definir la segunda tensión, centrada en definir hasta qué punto es válido hablar de posmodernidad en la sociedad latinoamericana. Este ítem está relacionado con todas las anteriores cuestiones y define por un lado el lugar de Latinoamérica ante los procesos de globalización inaugurados por la posmodernidad, mientras que delimita de qué manera se manifiesta -o no- lo posmoderno en nuestras sociedades hispanoamericanas.

Debido a que la posmodernidad no sólo se agota en los límites de las macroestructuras económicas, y que antes de todo representa una ruptura ideológica, Villena (2005) propone analizar si esa característica definitoria del fenómeno se puede asimilar a nuestro propio contexto. Procede de esa manera a definir que, al constituirse la posmodernidad como una claudicación de los metarrelatos modernos antes habría que problematizar si de hecho Latinoamérica se puede entender histórica y socialmente como un espacio para el florecimiento de las estructuras de la modernidad.

Para occidente, y tal como teorizaron algunos de sus críticos más importantes como Vattimo (1936), Baudrillard (1974) o Lyotard (1979), la posmodernidad supuso una reevaluación del paradigma cultural profundamente ligado a las estructuras de pensamiento en la sociedad anglosajona. Aquellos discursos que se edificaron como verdades incuestionables denotaban ahora un debilitamiento, y además señalaban su fracaso inminente. Tal como lo describe Jean-François Lyotard, en ese momento histórico la posmodernidad se consolida como:

(aquella) condición del saber en las sociedades más desarrolladas. Designa el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX. Aquí se situarán esas transformaciones con relación a la crisis de los relatos (...)

Simplificando al máximo se tiene por posmoderna la incredulidad con respecto a los metarrelatos. (Lyotard, 1979:1)

Con anterioridad definimos que la posmodernidad estaba asociada con la postindustria y el nacimiento del consumismo, sin embargo, según este punto de vista esta respondía a una red más amplia de tensiones a través del tiempo, y las cuales pretendían ser resueltas a través de la abolición: descreimiento en los valores de homogeneidad, desconfianza en el progreso y la

proyección lineal de la sociedad, la negación de los discursos totalitarios, los principios de verdad y orden, y otra serie de valores cimentados por la modernidad. Post- equivale en esta perspectiva a la distinción de una posterioridad, no una continuación ni una secuencia, sino una clausura. Pone en juego pues dos connotaciones inamovibles: la delimita espacio-temporalmente después de la modernidad y la caracteriza como opuesta a ella.

Lyotard asocia la posmodernidad con la crisis de las metanarrativas: las categorías trascendentales que la modernidad inventó para interpretar y normalizar la realidad (...) El debate de Lyotard cuestiona la operatividad de las metanarrativas de la modernidad en el nuevo contexto al mostrar que han perdido su capacidad explicativa. La idea del progreso, la racionalidad unívoca y las ideologías -como base sedimentaria de proyectos- han caído en la posmodernidad: ya no son aplicables, según Lyotard. (Villena, 2005)

Bajo la anterior consideración, Villena destaca que -en principio- la posmodernidad no se corresponde con el contexto hispanoamericano precisamente porque las dinámicas al interior de ambas culturas son radicalmente distintas, ni ideológica, social, cultural o políticamente siguen el mismo patrón de desarrollo que las sociedades del primer mundo. De hecho, si hiciéramos hincapié solamente en el elemento más relevante para delimitar esta problemática (el estado las infraestructuras económicas) encontraríamos que esta representa una gran limitante para el desarrollo de una posmodernidad Latinoamericana.

No obstante Villena concede que, debido al desarrollo en ciertos estadios de nuestra sociedad y a la participación de aquellos países menos modernizados en dinámicas económicas transnacionales, podrían haberse dado las primeras configuraciones de la posmodernidad en el continente:

La entrada de Latinoamérica en la posmodernidad se podría explicar, pues, desde una doble perspectiva. Por un lado, habría que considerar el desarrollo modernizador que algunos países latinoamericanos consiguieron en distintas épocas del siglo XX que los situaría en los umbrales de la posmodernidad: Argentina, Chile, Venezuela y Brasil. Por otro, el desarrollismo dependiente de éstos -en algunos momentos- y del resto de países latinoamericanos al entrar en diálogo con las prácticas políticas y económicas externas. (Villena, 2005)

Latinoamérica, a medio camino entre una modernidad incompleta y nuevas vías de desarrollo articularía una suerte de posmodernidad *sui generis*. Una donde los paradigmas de la modernidad/posmodernidad no se oponen, sino que se suplementan. Interpretando a Brunner añade Villena:

José Joaquín Brunner contextualiza el debate modernidad/posmodernidad en Latinoamérica y muestra la continuidad del proceso de la modernidad con características evolutivas que no justifican una nueva denominación. Para él, la posmodernidad es, en efecto, la forma específica que la modernidad toma en Latinoamérica (...) El crítico ahonda en la heterogeneidad de tiempo y espacios, de prácticas y discursos, donde todo parece presentarse simultánea y sincrónicamente. Así pues, la llamada posmodernidad sería parte constitutiva de la modernidad. (Villena, 2005)

Bettina E. Schmidt (2002-2003) plantea algo similar, pero no cree que Hispanoamérica adoptase un papel pasivo frente a la posmodernidad, más bien afirma que siendo un espacio representado por el constante choque de heterogeneidades, ya dialogaba con toda una cantidad de tensiones que occidente tenía por novedosas. Si desde la perspectiva crítica anglosajona se

comenzaba a problematizar el encuentro entre diferentes lógicas y estadios de la cultura y la sociedad, anota Schmidt que, Latinoamérica estaba representada históricamente por los problemas de mestizaje e hibridez; tal y como se entiende desde los estudios culturales:

La “heterogeneidad cultural” latinoamericana (mestizaje de identidades; hibridismo de tradiciones; cruzamientos de lenguas) habría incluso conformado - por fragmentación y diseminación- una especie de “posmodernismo avant la lettre”, según el cual Latinoamérica, tradicionalmente subordinada e imitativa, pasaría a ser hoy precursora de lo que la cultura posmoderna consagra como novedad (...) (Schmidt, 2002-2003)

Expresado de una manera más puntual, y como lo especifica Alfonso Toro en su artículo *Posmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa posmoderna)* (1991), en nuestro continente existe naturalmente una posmodernidad. No habría que recurrir a toda una parafernalia teórica para integrar a Latinoamérica a los circuitos de lo posmoderno, cuando ya lo posmoderno hacia parte de nuestras estructuras socioculturales.

Lo que es diferente en este contexto de la sociedad a segunda mitad del siglo XX es que estas tensiones vienen a resignificarse a la luz de la globalización; lo que representa a fin de cuentas que las lógicas culturales ya no miren solo hacia lo local, sino que se enriquezcan de una perspectiva universal:

Los teóricos que incluyen a Latinoamérica en la posmodernidad apuntan que el mundo no vive separado por muros infranqueables que dividen lo premoderno, lo moderno y lo posmoderno. La coexistencia de distintas épocas históricas en mismo tiempo y lugar, que no es utópico ni heterotópico por este hecho, no es nada nuevo ni en Latinoamérica ni en otras partes del mundo. Quiera o no,

Latinoamérica ya participa en el nuevo juego, según señala Emil Volek, que se llama posmodernidad.

Latinoamérica si es posmoderna al entrar en diálogo con las prácticas políticas y económicas externas. La globalización impulsada por la tecnología, por el capital internacional, por la redistribución del trabajo post-industrial sitúa a Latinoamérica en el mapa del mundo de la posmodernidad. Por una vía o por la otra, el nuevo discurso crítico subsume a Latinoamérica. (Villena: 2005)

Hasta este punto queremos delimitar el debate sobre la posmodernidad en Latinoamérica, y del que podemos concluir los siguientes aspectos:

- La posmodernidad occidental tiene su correspondencia en Latinoamérica a través de las tensiones dispuestas alrededor del problema de la heterogeneidad, la cual sirve como herramienta de transición entre la lógica local y la global.
- A raíz del pobre desarrollo de la infraestructura económica es difícil hablar de una modernidad latinoamericana y por tanto de posmodernidad, ya que sin lo primero ¿cómo se puede fundamentar lo segundo? Sin embargo, esta limitación es superada en el momento que el continente se suma a las nuevas lógicas del mercado internacional.
- Ya que Latinoamérica se halla inmersa en los procesos de globalización que se enmarca dentro de la lógica de la posmodernidad, esto es, dentro de toda una serie de cambios representadas por las nuevas dinámicas de consumo, apropiación cultural, asimilación de nuevas tecnologías, entre otras.
- Debido a que las naciones menos avanzadas no pueden competir con las grandes sociedades de consumo estarían sujetas a un tipo particular de “colonización cultural”. En esta coyuntura, sin embargo, es donde se fomentan nuevas lógicas culturales.

Esas tensiones particulares servirán para definir el siguiente punto de interés, el posmodernismo literario, el cual entenderemos aquí como un elemento inherente a la posmodernidad pero que, simultáneamente, es irreductible a los límites que ella supone.

1.2 La perspectiva posmoderna en el arte

La delimitación crítica que se hace del posmodernismo tiende a describirlo como un movimiento artístico del siglo XX en occidente que buscaba superponerse a los estándares establecidos por el modernismo, y consiguientemente a aquellos erigidos por la modernidad.

El posmodernismo, apoyado en una serie de tensiones que se gestaron al interior de las sociedades anglosajonas abordaría la creación del arte a través de la ruptura, y la cual estaría fuertemente enmarcada dentro de los discursos de la heterogeneidad⁵. A su vez, este último elemento dialogaría con tres características nucleares: La representación marginal del objeto de arte, el uso de elementos del pop-culture y el uso indiscriminado de técnicas, estilos, y temáticas de diferentes corrientes artísticas:

Mientras que la práctica del arte posmoderno la inicia Andy Warhol en los años 60 con el Pop Art, y luego se desarrollan otras formas artísticas en EEUU y Europa tales como el fotorrealismo, el neoclasicismo durante los años 70, se inicia la discusión teórica a partir de 1967. En 1980 se establece el término 'arte posmoderno' definitivamente en la crítica del arte.

Los artistas posmodernos reintroducen lo figurativo, emplean una fuerte masa de colores, la subjetividad, la metáfora y la alegoría. Así como en otros campos de la

⁵ Entiéndase aquí heterogeneidad tal y como algunos investigadores como Hutcheon (1988) y Hassan (1991) lo propusieron, esto es, como el empoderamiento de toda una serie de colectivos que se tuvieron hasta esa época como marginales y que ahora a través de la construcción de nuevos discursos de autorepresentación venían a tener un papel central en la opinión pública, cultural y social tanto anglosajona como europea.

cultura recurren a toda la tradición artística occidental (y no sólo a ésta).

Encontramos temas, estilos, técnicas y formas conocidas, realizadas en forma de cita distanciadora o paródica o reintegrados en un nuevo concepto, provenientes del renacimiento, del clasicismo, del impresionismo, del cubismo, del surrealismo, expresionismo, futurismo, dadaísmo etc. Se caracteriza no a través de la exclusión, si no de la inclusión de lo uno y lo otro. (Toro, 1991:447)

Eventualmente esto vino a configurar una serie de particularidades que mediaban entre lo periférico y lo central, lo trascendente/lo banal, lo fragmentado/lo cohesionado, y que abogaban por la abolición de la frontera entre el arte elevado y el popular. El arte posmoderno facilita la auto-conciencia, lo autoreflexivo, la discontinuidad y el fragmento, la ambigüedad, la simultaneidad, y frecuentemente vuelve sobre temas relacionados con lo desestructurado, lo descentralizado y lo deshumanizado. La máxima del posmodernismo más radical definía que ninguna tradición podía darse por sentada, y por ello decidió volver sobre los discursos del pasado para re-apropiarlos, re-significarlos. Así como la sociedad comenzaba a moverse hacia un horizonte diferente, así debía hacerlo el arte.

Su importancia como movimiento artístico y perspectiva ideológica se afianza con mayor fuerza durante la década del 60 hasta alrededor de los 70's, y la cual representa su primera etapa. Luego estarían su segunda etapa desde la década del 70 hasta el 79, y posterior a la década del 80 la tercera; durante la cual se terminan por definir muchas de las características que conserva hasta la actualidad (Toro: 1991).

El posmodernismo latinoamericano, por otra parte, se supone más complejo tanto en su dimensión conceptual como referencial-histórica. Esto es debido a que a su alrededor se perpetúa una larga inconsistencia teórica (la cual está muchas veces motivada por los mismos prejuicios

que se le endosan a la posmodernidad), y por otro lado porque su objeto mismo de arte se presenta -aparentemente- irreductible.

A propósito de su inconsistencia teórica anota Bettina E. Schmidt (2002-2003) que, en el contexto hispanoamericano, la definición de posmodernismo es complicada debido a que la crítica de la época tendía a describir el problema bajo dos polaridades distintas: una que rehusaba de la “contaminación” teórica occidental para el estudio de un fenómeno que se suponía endémico, y aquella otra que lo abordaba a partir de las consideraciones teóricas expresamente eurocéntricas o anglosajonas. Lo cual dio por resultado que un mismo problema fuese endilgado a nociones tan diferentes como *posmodernidad*, *posmodernismo*, *posmoderno*, *posmodern*, *posmodernismo posmodernist*; y el cual en última instancia cimentó un diálogo bastante agitado e incongruente entre la crítica:

El problema aquí consiste en la definición angosta de los conceptos eurocéntricos de “modernismo” y “posmodernismo” y la traducción de estas palabras. Beverly y Oviedo, por ello, utilizan postmodernism como traducción de “posmodernidad” en Latinoamérica. Pero la traducción de estos conceptos al español lleva a otros problemas, ya que al comienzo del siglo XX las palabras modernismo y posmodernismo se referían a movimientos literarios y no tenían ninguna relación con los conceptos europeos. (Schmidt, 2002-2003)

El otro aspecto problemático para la delimitación del posmodernismo latinoamericano se halla en su aparente irreductibilidad como arte. Con esto me refiero a que la obra posmoderna escapa a cualquier tautología. Jaime Alejandro Rodríguez (2010) acota al respecto que, el posmodernismo latinoamericano no consiste en un solo tipo de escritura lo que dificulta toda clasificación, de hecho, la única característica inmanente en el texto posmoderno es su naturaleza cambiante:

Toda expresión del tipo posmodernidad es X o posmodernidad no es Y, carece de pertinencia, incluso es falsa. La palabra posmodernidad no posee más valor que el que le confiere su inscripción en una cadena de sustituciones posibles, en lo que suele llamarse un contexto; no tiene interés más que dentro de un contexto en donde sustituye o se deja determinar por las palabras (...) (Rodríguez, 2010)

No obstante, el texto posmoderno sigue siendo un elemento que participa del terreno de la literatura, por lo que jugando bajo sus reglas y apegándose a sus características se hace susceptible de definir. Se entiende de esa manera que, aquello que lo determina como irreductible radica en su difícil homogenización como objeto de arte, mas no en los elementos que lo conforman.

A continuación, expongo las que considero algunas de las características principales que suelen definir a la obra posmoderna, y que se constituyen como supra-categorías bajo las cuales se articulan otra serie de elementos más particulares. Estas observaciones parten de los postulados de Hutcheon (1988) e Ihab Hassan (1991) acerca del texto posmoderno, y nos ayudarán a delimitar los elementos significativos que usaremos más adelante para el estudio de la obra en cuestión.

- *Es heterogéneo*: El texto posmoderno es siempre polifónico y recurre a una multitud de estrategias para fundamentar su objeto estético. Ya sea que se resuelva en la combinación de estilos, procedimientos artísticos, referentes textuales o plásticos, o juegos del lenguaje. La naturaleza del texto posmoderno es siempre inclusiva.

- *Es fragmentario*: Tanto en su contenido como a través de su digresión textual (narrativa o poética) el texto posmoderno tiende a ser disruptivo. Algunos ejemplos de esto se encuentran en

la ambigüedad cronotrópica, discontinuidad narrativa, apego a lo episódico, preferencia por lo reiterativo y lo simultáneo sobre lo lineal, entre otros.

- *Es expresionista:* Su horizonte de representación es siempre subjetivo y asume la creación de sentido de la obra en base a la deformación antes que a la imitación.
- *Está incompleto:* El texto posmoderno suele ser abiertamente lúdico y exige participación activa del lector en la creación de sentido. Se puede decir que siempre es un texto a medias. Esta característica muchas veces se halla representada por su faceta experimental, aunque no se agota en ella. Otras veces resalta su faceta interdiscursiva, y en la mayoría de casos intertextuales.
- *Practica una revisión del pasado:* Siente la necesidad de volver a los viejos discursos para sustentar su visión de mundo, y es por ello que frecuentemente recurre a los viejos “-ismos” a modo de practicar una reinterpretación de los discursos del pasado para hacerlos actuales. Lo posmoderno no busca crear nada nuevo en cambio se detiene a “predar” sobre lo que ya se ha dicho para dotarlo de nuevos sentidos.
- *No es estrictamente posmodernismo:* O lo que es lo mismo, no pretende ser una obra posmoderna. Las escrituras de la posmodernidad son ante todo discursos ambivalentes. Pueden ser obras modernistas con elementos posmodernos, de vanguardia y posmodernidad, realistas, neo-realistas, históricos, una mezcla de todo o ninguno de ellos.

1.3. Delimitación estética de la obra: entre lo vanguardista y lo posmoderno

Antes de abordar de lleno el análisis de los elementos de interés que nos conciernen en su propuesta, ¿en qué consiste la posmodernidad de *Ojo desnudo en espiral*? .La respuesta no está en las características que se enunciaron más arriba como podría pretenderse en primera instancia,

o quizá debamos decir que, aunque es cierto que dichos elementos se encuentran dispuestos al interior de la obra, estos no la califican automáticamente como un texto posmoderno.

Heterogeneidad, fragmentación, expresionismo, incompletitud, ambivalencia; todas ellas pueden ser encontradas en los textos del vanguardismo, pero entonces ¿por qué justifico la obra como posmoderna? Desde mi punto de vista lo que sucede con *Ojo desnudo en espiral* es que esta se construye a través de elementos intrínsecamente vanguardistas pero que, sin embargo, están advocados en definir una sensibilidad abiertamente posmoderna. Es decir, mientras que los procedimientos (técnicas, recursos, herramientas) que la conforman obedecen a los modos habituales del quehacer de la vanguardia, por otro lado, sus temas, sus obsesiones, y sus cuestionamientos más esenciales concretan una visión de mundo de cara a lo posmoderno.

Serían dos los elementos que conforman dicha visión posmoderna: el primero, el uso de la lógica mediática y de cultura de masas al interior de la obra artística y, por otro lado, el cambio en el papel del arte respecto a la realidad misma.

Respecto del primer punto, me refiero a que en *Ojo desnudo en espiral* más que un acercamiento a los referentes de la cultura popular tal y como lo venía haciendo el vanguardismo latinoamericano (Pöppel: 2008) lo que suscribe es una obsesión por lo mediático y lo universal: lo tradicional se reemplaza por lo cosmopolita, se referencian a menudo películas norteamericanas y europeas, se exaltan actores, actrices, cantantes, publicidad mediática, etc. Todos referidos de tal forma que la obra conjura una especie de glorificación de la cultura de masas:

A contrapelo de la actitud vanguardista que, fiel a un elitismo contestatario del sistema y a un permanente afán de demolición de estereotipos y procedimientos literarios automatizados, relegaba tales manifestaciones al infierno de la

subcultura, el posvanguardismo entabla un diálogo con la cultura de masas e incorpora sus códigos en los propios textos, no como objeto de parodia, sino como producto cultural destacado de nuestra época que, al margen de valoraciones, puebla el imaginario de millones de seres humanos. (García, 2006)

Es así que *Ojo desnudo en espiral* no mira hacia los elementos de la cultura de masas, sino que *participa* de ella, asimilando su parafernalia como una manera de sumarse al juego de sin sentido y alienación impreso en la realidad misma. Sin embargo, y como se verá en apartados posteriores, esa asimilación no está dada a finde representar un sentido de unidad y completitud y más bien ayuda a construir una dicotomía de tipo autorreconocimiento/alienación.

Consiguientemente, y ya que lo banal pasa a reclamar un lugar central en la construcción de sentido del texto, la noción misma de arte también se verá desplazada. Y es que, si desde la perspectiva vanguardista todavía se le otorgaba cierta capacidad al arte para dar sentido a un mundo que carecía de este (Schmidt:2002-2003), lo que podemos ver en *Ojo desnudo en espiral* es una constante verificación del sentido en aquellos atributos cercanos a lo prosaico antes que lo artístico, por ende, podríamos decir que existe en la obra un cambio de actitud respecto al arte como un medio para crear un sentido de unidad completo, un cambio en que se hace central un pesimismo existencial y en el que la realidad -como un todo- deviene como mero simulacro.

Ya que estos elementos que he venido señalando carecen de una debida ejemplificación me centraré en este apartado en definir un ejemplo específico que nos ayude a establecer cómo se presentan estas tensiones al interior del texto. Para ello, recurriré a un breve análisis comparativo entre las obras *Dos tres inviernos* y *Ojo desnudo en espiral*, ya que en ambas podemos observar cómo dichos elementos son abordados por el autor desde una perspectiva vanguardista y otra posmoderna, respectivamente.

Con este ejemplo, además cerraré este primer capítulo de la investigación para centrarme de lleno en el análisis de los elementos que constituyen nuestro tema de interés.

Para el caso de la primera obra, podemos observar que las diferentes tensiones giran alrededor de la “mujer protagonista”. Dichas tensiones, vienen a representar un permanente estado de angustia y soledad las cuales, a su vez, son producto del encuentro entre la protagonista y el sinsentido del mundo (que en este caso está representado por la falta de concordancia entre las expectativas del personaje y la realidad). Todo ello terminará por infundir en ella un estado de melancolía:

(...) la imposibilidad que tiene el personaje para acceder a una intelección de la realidad con base en su propio pensamiento, o las posibilidades de la religión, la ciencia o su propio discurrir mental, nos lo muestra en una transición incierta que le imposibilita construirse una identidad, y que lo arroja a la melancolía. La melancolía, ese estado depresivo del individuo que lo sume en una suave y voluptuosa tristeza inexplicable, sin motivo u objeto definidos, caracterizará a la mujer protagonista y constituirá la atmósfera anímica dominante en Dos o tres inviernos (...) (Valdelamar, 2007: 18)

Es en este punto donde la obra aborda la idea del arte. Y es que, si por un lado el mundo no le puede ofrecer respuestas al personaje, entonces este volverá su vista al arte (y al artista, ya que esta tensión gira precisamente alrededor del “enamoramamiento” del personaje con el pintor y su obra), el cual es el único atributo a través del que esta crea un refugio contra la angustia y el sinsentido. Es decir, lo que hace la obra es configurar la idea del arte como un restaurador de unidad frente al caos:

(...) posible donador de orden, por la armonía y el sentido de unidad que promete de modo similar al amor (...) Así, cree vislumbrar a través en la facultad artística un modo de vencer la fragmentación y la dispersión del mundo y de su ser (...)(Valdelamar, 2007: 21)

Ahora, a lo que hace referencia Valdelamar en esta cita es que el personaje no sólo ve al arte como algo abstracto en cambio que lo asocia a otra serie de valores gratificantes, y de los cuales el amor destaca como una noción central. En un acercamiento parecido nos dice Jairo Restrepo Galeano (2010) que:

La protagonista de esta novela es un personaje en crisis, como tal plantea el arte y el amor como posibles salidas con la idea de dotar de “forma” y sentido a la vida. Ella ve en el pintor una proyección de su propio estado: “Somos dos seres iguales. Iguales en la soledad y en el tedio, y en la falta de amor”. La mujer ve el arte como dador de orden por la armonía que intenta expresar. (Restrepo, 2010)

Sin embargo, esta posibilidad de salvación que ofrece el arte terminará siendo abandonada por la protagonista al considerarla como “negativa” ya que es insuficiente para representar la realidad. No obstante, la posibilidad “unificante” no desaparecerá con esa renuncia ya que el personaje al volver a su ensimismamiento asumirá el arte como única posibilidad válida. Dicho de una manera más puntual, asume que el crear, crear obsesivamente, es el único modo de resistir ante la transitoriedad y contingencia existencial:

Necesitaré crear. Crear y crear. Mataré en torno de mí todo lo que impida proyectarme en el tiempo por mediación de una apariencia cualquiera. El interés de esa apariencia no será más que un subterfugio para hacerme visible a través de mi muerte (...) (DOTI: 63)

En una perspectiva *similar* pero *intrínsecamente* diferente podemos ubicar las nociones de *Ojo desnudo en espiral*. Es decir, aquello que ambas tienen por igual es su aproximación a la

idea del arte como un posibilitador de sentido. Pero mientras la primera obra lo usa para plantear una búsqueda de sentido con miras a la restitución de valores como la armonía y la unidad, la segunda lo asocia de lleno a un sentido de dispersión y transitoriedad al que ya no se pretende hacer oposición sino, mas bien, conjurarlo a modo de representar la condición -alienada y dispersa- que por antonomasia definiría la existencia del hombre.

Enriquecedora de las tensiones dispuestas en *Dos o tres inviernos*, *Ojo desnudo en espiral* ya no mira solamente al arte para construir un posible sentido de realidad, en cambio que aborda todo aquello que hace parte de la experiencia comunicativa entre individuo/vivencia a modo de construir su tensión propositiva.

En todo caso, esas tensiones miran tanto a lo elevado como a lo bajo, pero ya no se encuentra problematizado como un “encuentro” sino como una “convergencia”. Esto es, el arte ya no se entiende ni como un objeto cerrado (como lo pretendían los modernos) ni como un elemento sobre las que vendrían a aglutinarse toda otra serie de tensiones (como usualmente lo hace la vanguardia), en cambio, asigna a ambos discursos, el artístico y el prosaico, la misma importancia para configurar la experiencia de lo real.

Entonces, lo que podemos ver en *Ojo desnudo en espiral* es una abigarrada expresión literaria fuertemente afianzada en el “poder de la palabra” para conjurar la realidad, y la cual no se plantea sólo desde la reflexión elevada, sino que mira en igual proporción un sin número de situaciones, atributos, y experiencias de cara a lo cotidiano.

Siendo así, las diferencias entre ambas obras apuntan frecuentemente a las siguientes tensiones: Si *Dos o tres inviernos*, por ejemplo, trae a colación al arte y al artista *Ojo desnudo en espiral* se deslinda por los íconos mediáticos. Si en *Dos o tres inviernos* la mujer protagonista recurre al arte buscando un estado de armonía en *Ojo desnudo en espiral* sus personajes se

limitan a vivir el simulacro de lo efímero. Si en *Dos o tres inviernos* el arte es un medio configurador de sentido, en *Ojo desnudo en espiral* este en cambio manifiesta la pérdida constante del mismo. Y así de igual manera ocurre con otra serie de tensiones que a la vez que las ponen en diálogo, las hacen contrastar.

En *Ojo desnudo en espiral* todas estas problemáticas están presentes a lo largo del texto, pero para ejemplificarlo de manera puntual me remitiré aquí al noveno poema, parte del segundo capítulo de la obra.

El primer elemento que podemos ver es que el autor usa un referente popular para definir la tensión poética. El poema se dirige a “Marilyn Monroe” y está construido como un homenaje a razón de la muerte de la actriz. Consiguientemente, y por extensión, se puede abducir que el poema hace referencia a una tensión interdiscursiva que mira hacia el arte cinematográfico, concretamente, al cine de espectáculo hollywoodense de la década de los 40’s y 60’s y que, por ende, viene a hacer central la presencia de lo mediático dentro de la configuración estética del poema.

Sin embargo, ese elemento no se agota ahí, ya que lo realmente importante a señalar es que el autor hace confluír la tensión poética en el ícono que representa *Marilyn Monroe*, antes que en la actriz *Norman Jean Baker*. Lo cual indica que la tensión del poema se dirige abiertamente a la celebración del simulacro antes que al referente de carne y hueso. Esto es, mira hacia otra realidad. El poema articula en ese sentido un carácter propiamente posmoderno ya que pasa a celebrar un referente, una construcción propia de la cultura de masas sobre el que, además -y como expondré más adelante-, esté vacía la identidad del hablante lírico.

Por otro lado (y apegados al entendimiento del cine como un arte), aquello en lo que profundiza el poema es en la supuesta vacuidad de los discursos artísticos ligados a la sociedad

de consumo, los cuales pasa a problematizar como un elemento a través del cual si es posible abordar la prehensión de la realidad. Eso sí, esta realidad como en todo discurso de la posmodernidad no apunta a un fin unificador y más bien indica que lo único que el individuo puede extraer de ella es pura contingencia. Y es que, por ejemplo, mientras que la mujer protagonista en *Dos o tres inviernos* se acercaba al arte con cierto grado de ingenuidad, el hablante lírico en este poema acude al arte informado que aquello que puede obtener de él es puro goce efímero.

Se concreta de esa manera en el poema una suerte de existencia fragmentada y amarga sobre la cual el hablante lírico se proyecta a la vez que ve definida su identidad. Es una doble tensión que ve hacia la fragmentación presente en la realidad a la vez que la reconoce como parte de sí mismo.

Ya sea hipnotizado por la danza que recuerda haber visto en una pantalla, en los destellos de un traje vistoso que vestía la actriz o en el paroxismo erótico, todos ellos vienen a representar por mucho una aglomeración de instantes que persisten, y sin embargo no constituyen sino fragmentos dispersos a través del tiempo, nunca un refugio perdurable:

Ahora vuelvo a tener la sensación de que Marilyn está fatigada, ella destiló en mi corazón las primeras gotas del placer en el umbral de la vida vi una danza de cristales en figuras geométricas creando una realidad fantasmal que atravesaba la luz (ODE: 65)

El poema se construye sobre la evocación de lo no presente pero simulado, de aquello que de antemano sabe que no es real, pero que al mismo tiempo es más dicente que la propia realidad que le rodea. De hecho, se puede decir que el hablante lírico habla desde un “no lugar”, ya que

como podemos ver en esa escena que nos va definiendo el poema sólo hay cabida para él y las imágenes que se proyectan en pantalla; a ese estado se reduce esa realidad en particular.

Desde ese lugar que constituye su “ahora” el hablante lírico usa el recuerdo para fraguar una expresión de realidad que mira -paradójicamente- hacia su fuero interno; sin embargo, todo lo que puede concretar en ella es pura enunciación fugaz, ya que precisamente al verse enunciando obsesivamente este se informa de cuan vacía se halla su existencia misma, y en la que únicamente parece prosperar “la nada”. Todo lo que queda en ese efímero instante de goce es la imagen sublimada de su ídolo sobre el que comprender su propia condición como individuo alienado:

por un auricular bello indiferente por un teletipo que me dice una mentira nada de nada norman Jean Bakernada...sólo tu imagen en blanco y negro tocando el ukelele en un tranvía de los años 30 (ODE: 66)

Resumiendo, de lo que nos habla este poema es del sentido de fragmentación y simulacro que usualmente adopta el discurso posmoderno de cara a la figuración de la realidad, y en la cual ya no se reconoce ningún discurso como unívoco, y se adopta la visión relativista de las cosas (Hutcheon: 1988).

Esto, por supuesto, no puede lanzarnos de lleno hacia el entendimiento de *Ojo desnudo en espiral* porque como ya lo habíamos dicho esta condición ya prefigura en las vanguardias artísticas. Lo que es de menester resaltar nuevamente, es que el objeto sobre el que reposan estas tensiones resalta una ideología que dialoga con “lo posmoderno”, ergo, la obra es susceptible de leerse también como un documento de la posmodernidad. Como cierre a esta idea, afirmo que ese diálogo constituye un estado de aceptación del artista acerca de la realidad disociativa y a la cual éste no pretende oponerse sino sumarse a modo de “resistir” durante el tiempo, ya que si una

verdad puede extraer de su existencia vital es que no se puede escapar del flujo alienante de la vida en la sociedad moderna.

Llegados a este punto y habiendo expuesto una serie de elementos de juicio suficientes para definir el elemento posmoderno en la obracreo que es necesario pasar al siguiente capítulo en el que abordaré de lleno otro tipo de características definitorias del texto, las cuales seguirán dialogando con todo lo que se ha dicho hasta el momento pero que, no obstante, están advocadas a definir el modo en el que se construye la obra misma. Y las cuales asumo a través del estudio del componente interdiscursivo.

Capítulo II

El Elemento Interdiscursivo En *Ojo Desnudo En Espiral*

2.1. Acercamiento a la idea de interdiscursividad

Entre otros atributos, la teoría literaria actual suele concederle al texto la propiedad -y libertad- de acudir a un sin número de referentes y elementos con los cuales cimentar su horizonte propositivo, ya sea que estos pertenezcan a su misma afiliación artística -en el caso más estricto, otros textos literarios- o no (Valente: 2011). Esto, no obstante, no viene dado por una atribución arbitraria y a la luz de la teorización contemporánea y más bien viene a destacar una serie de características que han estado presentes en el texto literario a través del tiempo pero que, claro está, cobran más relevancia en una obra que en otra.

Entre estas características una de las más importantes viene a ser aquella que mira hacia la naturaleza intertextual de la obra.

El concepto de intertextualidad es traído a colación por primera vez por la crítica literaria Julia Kristeva hacia 1960 y en el marco de una semiótica postestructuralista. Esta autora define que: “Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, como doble” (1978:3).

El concepto que acuña Kristeva viene a marcar un distanciamiento acerca de la noción de intersubjetividad, la cual señalaba que el sentido impreso en el texto literario era producto de una intención exclusiva del autor, la cual pasaba a ser directamente apropiada por el lector sin tener

en cuenta toda otra serie de dinámicas dispuestas al interior del texto, así como en el proceso de lectura mismo (Villalobos: 2003). Mientras que la intertextualidad destacaba que el sentido de la obra literaria no dependía íntegramente del autor, sino que se construía a partir de una serie de relaciones con otros textos y fragmentos de otros textos que le eran especialmente significativos, lo cual resultaba en una lectura “doble”, ya que pone en juego tanto el sentido de lo que se leía como de aquel conocimiento que el texto referenciaba.

Aunque la intertextualidad está presente en todo texto literario (y en una mayor acepción, en todo texto o discurso ya sea artístico o no) se hace especialmente atractiva para el posmodernismo literario. Como destacaba en apartados anteriores, una de sus características principales es el volver sobre los discursos del pasado (mas no limitado a ellos) con intención de resignificarlos o usarlos para sus propósitos particulares. Parodiándolos, exaltándolos o excluyéndolos, el texto posmodernista siente la urgencia del diálogo y por ello se construye más que cualquier otro texto en la medida de las relaciones que establece:

Los intertextos de la historia y la ficción asumen un estatus paralelo en la reconstrucción paródica del pasado textual, de ambos, “el mundo” y literatura. La incorporación textual de ese pasado intertextual como un elemento estructural constitutivo de la ficción posmodernista funciona como una marca formal de historicidad —tanto literaria como mundana. (Hutcheon, 1988: 124)

Ojo desnudo en espiral no escapa a esta tensión. Inclusive desde una lectura ingenua el lector podría reconocer una cantidad persistente de referencialidades y elementos al interior del texto y que dan por resultado la ambigüedad de su sentido, tanto implícito como explícito.

Estos elementos están representados -que no limitados- en menciones, citas, alegorías y referencias directas a otros textos, fragmentos de diálogo extraídos del cine, referencias a

canciones, artistas, medios de comunicación, la cultura popular, entre otros. Todos dispuestos de tal manera que no constituyen elementos al azar en cambio que hacen parte sustancial del sentido que va construyendo la obra.

En la investigación planteada en *Alberto Sierra Velásquez. Una visión caleidoscópica a las espirales humanas*(2013) se parte precisamente de esta base para definir que la intertextualidad en *Ojo desnudo en espiral* funciona como la herramienta principal a través de la cual el texto construye su sentido de heterogeneidad, y la cual tiene por objeto enriquecer tanto la visión de mundo que propone, así como los posibles procesos de lectura que se desprenden de ella. Esta reflexión, a pesar de ser perfectamente válida, también implica un sesgo teórico que reduce a la frontera de lo estrictamente intertextual otro tipo de dinámicas y las cuales yo asocio con la interdiscursividad.

Lo interdiscursivo se comienza a usar a razón de definir un concepto más amplio de aquello que compete a lo intertextual (Segre: 1984). Pasa a definir la propiedad que tiene todo texto para relacionar, fijar y adecuar en él fragmentos de otros discursos, los cuales pueden estar o no claramente marcados o mezclados, y que el texto se encarga de contradecir, asimilar, adecuar, abordar de manera irónica, entre otras.

Una de las diferencias entre ambos conceptos radica puntualmente en la fuente a la que se hace referencia, y que en el caso de la intertextualidad se limita a la relación de copresencia entre dos o más textos en un mismo espacio, mientras que para la interdiscursividad lo referenciado puede abarcar toda una serie de discursos (y elementos presentes en ellos) tanto al interior como por fuera del continuum textual.

Otra de las diferencias se encuentra en la manera en que se articulan las referencias. La intertextualidad, por un lado, operaría a nivel de la superficie textual y está expresada por

cualidades explícitas. El modelo intertextual de Gerard Genette (1989), por ejemplo, sustenta que la intertextualidad se da específicamente a modo de cita (usualmente entre comillas), como plagio (o presencia literal de un fragmento textual no adjudicado a su fuente) o alusión (referencia usualmente reconocible pero la cual no es mencionada de manera explícita), y variando su presencia en grados de complejidad; sin embargo, todas estas ellas se encuentran en función *de* y limitadas *al* espectro de aquello que está escrito.

La interdiscursividad, por otra parte, se ocupa de las relaciones implícitas entre diferentes formaciones discursivas más que a la relación entre un número aleatorio de textos. Es decir, a ella competen toda una serie de conexiones que van más allá de la referencia escrita, y las cuales describen la presencia de estilos, modelos, técnicas y sistemas discursivos complejos e independientes en el espacio de un texto escrito el cual lo referencia, o viceversa⁶.

Anteriormente apuntaba que en la investigación adelantada por Restrepo (2013) se hacía hincapié en que las diferentes unidades referenciales presentes en la obra harían parte de una dinámica intrínsecamente intertextual; pero que dicha aproximación terminaba en un inevitable sesgo teórico. Ahora bien, en este punto defino que dicho sesgo está representado, en primer lugar, por el poco diálogo que establece la autora entre aquello que pertenece al plano de lo intertextual con aquello que apunta más hacia lo interdiscursivo, y segundo, por la asignación de valores homogéneos tanto a aquellos elementos que hacen parte del componente escrito (el texto en sí), como aquellos que están inscritos por fuera del mismo (y que aparecen frecuentemente intercalados entre cuerpo y cuerpo textual). Es por ello que, a razón de brindar una

⁶ No obstante, esto no apunta a la definición de estos elementos, el intertextual y el interdiscursivo, como entes opuestos. En cambio, estos suelen coincidir en la obra. Por ejemplo, la presencia de un contenido discursivo externo -digamos, referente a otras artes, ideología o discurso cultural- en el texto es, por antonomasia, un intertexto ya que se expresa y se consigna como material textual, como palabra. Sin embargo, al mismo tiempo es interdiscurso porque trae a colación una serie de elementos que referencian una particularidad discursiva por fuera del espectro literario. En ese caso es perfectamente válido decir que estamos ante una interdiscursividad supeditada a la intertextualidad.

caracterización más amplia de dichos elementos, los iré abordando punto por punto en el siguiente apartado. Esto, con el objetivo de construir un esquema de representación adecuado y que nos permita acceder a un entendimiento más explícito de los mismos.

Aclaro, sin embargo, que los elementos traídos a colación ameritan un acercamiento más semiótico que crítico-literario (lo que queda por fuera de los intereses de este estudio), por lo que atenderé sólo a las características más relevantes que participan en la construcción de sentido de la obra.

2.2. Imágenes y collage: la puesta en práctica del elemento interdiscursivo

Como lo he venido resaltado en los últimos párrafos, uno de los mayores sesgos a la hora de establecer un acercamiento crítico a la obra *Ojo desnudo en espiral* se hallaría en reducir las diferentes estrategias y dinámicas que la definen al espectro de la intertextualidad. Esto es, debido a que dichas dinámicas apuntan a toda una serie de elementos que ayudan a crear el sentido de la obra por fuera de lo estrictamente textual, y los cuales frecuentemente se asocian con la *interdiscursividad*.

En un esquema general podríamos decir que el componente interdiscursivo en *Ojo desnudo en espiral* se da en dos formas distintas: la primera, a través de diferentes *referencias visuales* a lo largo del texto, y que a menudo se asocian con el discurso cinematográfico, la pintura y las artes gráficas. Y una segunda, que señala el uso de técnicas y recursos provenientes de otras esferas artísticas entre las cuales se destaca el *collage* y el cual, adicionalmente, se convierte en una estrategia discursiva que contribuye a la heterogeneidad estética de la obra.

A continuación, abordaremos el análisis de algunos de estos elementos a fin de caracterizar el modo en que son usados por el autor en la construcción de sentido de la obra, y teniendo en cuenta cómo funcionan en relación al discurso textual.

2.2.1. El referente visual en Ojo desnudo en espiral. Este primer ítem define la construcción interdiscursiva más obvia que podemos encontrar en *Ojo desnudo en espiral* y tiene por objeto enriquecer el horizonte propositivo del discurso literario. Estas referencias se encuentran presentes a lo largo de todos los capítulos de la obra y funcionan a manera de “discursos focalizadores”, los cuales se intercalan entre diferentes fragmentos de texto.

Sobre un total de 143 páginas dedicadas al núcleo textual las imágenes ocupan un total de 12, y siempre van acompañadas de paratextos de construcción diegética, los cuales guardan relación con su referente visual -en primer lugar-, y en menor o mayor medida con el contexto discursivo al cual se asocian.

Sin embargo, dependiendo su función estas referencias varían en su grado de dependencia con el texto y van desde aquellas que cumplen la función de *catalizar el sentido* de aquello que la obra nos cuenta (las cuales defino como plurisignificativas) hasta aquellos que tienen una función puramente lúdica (a las cuales llamo ilustrativas). Esto, claro está, no define que dichas elementalidades se hallen irremediabilmente separadas, pues suele ser que en un mismo referente podamos encontrar ambas tensiones, eso sí, siendo a menudo una más relevante que la otra.

No obstante, me detengo aquí a enumerar estas dos categorías de forma separada a fin de entender explícitamente en qué consisten y cómo funcionan.

2.2.1.1. El referente visual plurisignificativo.

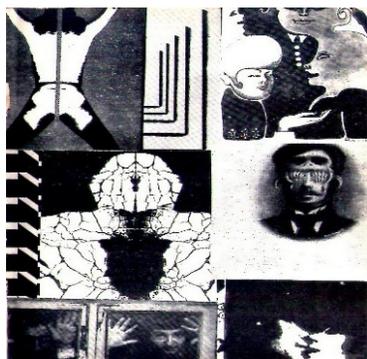


Figura 1. Referencia número 1.

Fuente: (Sierra Velázquez, Alberto, 1976)

- *Caracterización:* La anterior imagen hace parte del primer capítulo de la obra titulado homónimamente *Ojo desnudo en espiral* y está construido como un elemento de apertura, es decir, se ubica al principio del capítulo y precede a la tensión a la que está asociado.

Podemos entender este elemento como un recurso interdiscursivo siempre y cuando se atienda a dos consideraciones esenciales: primero, que posee un claro componente referencial, y segundo, que dicha referencia mira hacia esferas del arte distintas a la literaria. En este caso, el cine y el teatro.

Esta construcción interdiscursiva mira hacia el teatro del dramaturgo español Fernando Arrabal, el film *För Att Inte Tala Om Alla Dessa Kvinnor* (1964) de Ingmar Bergman, *Lokis. Rękopis profesora Wittembacha* (1970) de Janusz Majewski, así como referencias al dramatizado televisivo del poema *Dziady* (1955); las cuales constituyen en sí elementos discursivos independientes los cuales, no obstante, están desprovistos de sus propiedades originales al insertarse en la obra⁷.

⁷ Con esto me refiero a que todos estos elementos han sido creados y destinados a un propósito particular en su contexto original, y el cual se pierde o se supedita a los intereses del nuevo contexto donde pasan a funcionar como referencias.

En este ejemplo en particular podemos destacar que las imágenes pasan a usarse como representaciones semánticas -en cierta medida- simples: rostros deshumanizados o en proceso de transformación, fragmentación o dilución; son los elementos visuales más inmediatos que podemos destacar en ella y que ya asociados al contexto textual dialogan con una tensión que mira hacia lo “deforme”.

- *Pertinencia textual*: Desde el contexto textual, la idea de “deformidad” está representada por medio de la descripción que se hace de “la madre” al recordar a su hijo muerto en la guerra hace un año atrás. Este recuerdo representa el encuentro ilusorio pero verosímil entre estos dos personajes, el cual da pie a un cambio de sentido de *la realidad*. Hasta ese momento “la madre” había decidido llevar su duelo en una habitación cerrada y alejándose de la realidad. Sin embargo, al recordar “al hijo” muerto ese sentido de monotonía y ensimismamiento se rompe, apareciendo de esa forma la experiencia de lo irregular, lo deforme:

La puerta de la habitación se abrirá lentamente y aparecerá el hijo, su hijo, madre, su hijo muerto en la guerra hace un año atrás. Usted, madre (...) se volverá para mirar a su hijo pero no dirá nada, lo mirará sobresaltada, preocupada y estupefacta.
(ODE: 12)

La idea de “deformidad” se articula de tal manera que no mira hacia lo grotesco, y en cambio, configura la idea de “extrañeza”. Y es que, aquello que observa “la madre” no concuerda con el recuerdo de su hijo, “joven hijo”, “arquitecto”, “veinticinco años”; ahora es sólo una imagen “sugestiva” e “indefinida”. Atributos que en última instancia -nos dice la voz narrativa- aunque extraños representan la única realidad, diciéndonos inevitablemente:

Mirará su rostro, el rostro pálido de ese hijo muerto y sus rasgos indefinidos y vagamente sugestivos (...) Madre usted sentirá un malestar por todo el cuerpo.

Tendrá ganas de escupir. No lo hará (...)

Otra vez aparecerá en su recuerdo la imagen del hijo muerto.

Es la realidad comunicativa. (ODE: 12-13)

No obstante, hasta este punto la relación que podemos establecer entre el referente interdiscursivo y el texto sigue siendo, aunque perceptible, vagamente definida. Esto sucede a raíz del uso que hace el autor de este elemento interdiscursivo, el cual no funciona como un “indicativo directo” de las tensiones dentro del texto y más bien hace las veces de catalizador de las mismas. Bajo ese orden de ideas podemos decir que la relación que se da entre ambos discursos (referencial-textual) se da por una asociación indirecta, y apunta en todo caso a una acumulación de sentidos. Sin embargo, esto no significa que las relaciones se den fortuitamente, y la evidencia de ello se consigna en el paratexto que acompaña la imagen:

esto equivale a romper el espejo que nos devuelve fuertemente deformada, exageradamente aumentada o metamorfoseada por la aberración óptica, nuestra imagen en poder de fuerzas oscuras pero omnipresentes, que provocan el sentimiento de alienación (ODE:7)

Ya con anterioridad expuse que “lo deforme” se asociaba con la percepción anormal de la realidad, pero, por otro lado, el texto también nos habla sobre la “disociación”, la cual (junto con lo deforme) terminará moldeando el estatus existencial del personaje. Esto lo podemos observar al hacer un análisis de las palabras pronunciadas por “el hijo” a “la madre”:

Madre, tengo miedo.

Luché durante años, madre, usted fue testigo.

Ahora madre, me he convertido en un silencio, en algo irreal, como un punto perdido en el espacio, así me siento cuando la soledad golpea mi ser. Vivo muriendo en un mundo deshabitado, acompañado en la obscuridad por mi angustia. (ODE: 12)

“Silencio”, “angustia”, “soledad”, “oscuridad”, todas esas tensiones no se crean conforme a la aparición del hijo, y más bien podemos observar que se hallaban fraguadas de antemano por la voz narrativa y referente a “la madre”:

El silencio envolverá a la madre (...) La madre, vestida de negro, tendrá el rostro desfigurado y fatigado, sus ojos fijos, muy abiertos, mirarán detenidamente el resquebrajado cielo raso. Para la madre la existencia allí es una larga y al parecer interminable agonía. Afuera todo está oscuro. (ODE: 11-12)

Estas tensiones, sin embargo, eran expresadas de tal manera que solo “permeaban” el estatus existencial del personaje sin llegar a definirlo, pero que -ahora- a la luz de la aquella realidad comunicativa vienen a establecerse en él. Entonces, de lo que nos hablaría este apartado es sobre el autorreconocimiento de lo deforme por parte del personaje, lo cual motiva la disociación de su propia humanidad.

La “ruptura del espejo” de la que nos habla el paratexto equivaldría de esa manera a la destrucción del sentido de unidad del personaje, así como la “distorsión de la imagen” en los fragmentos rotos vendría a representar la realidad fragmentada y deforme a la que se ve enfrentado. Las cuales, finalmente, provocan el estado de alienación del personaje ahora a merced de una “fuerza oscura” y que en el texto están representadas por las tensiones de muerte, angustia y soledad.

En definitiva, este referente interdiscursivo funciona como un recurso plurisignificativo en la medida que se adhiere al ademán de indeterminación que se fragua en el continuum textual, y que termina por dinamizar todo aquello que puede ser interpretado por el lector.

2.2.1.2. El referente visual ilustrativo. Al margen del anterior ejemplo, en *Ojo desnudo en espiral* podemos encontrar otra clase de referente visual interdiscursivo, el cual ya no apunta hacia la “plurisignificación” del sentido, sino a una función expresamente “demostrativa” que busca fijar la atención del lector en una tensión específica o bien, resaltar un elemento significativo.



Figura 2. Referencia número 4.

Fuente: (Sierra Velazquez, Alberto, 1976)

- *Caracterización:* Esta imagen hace parte del segundo capítulo de la obra titulado *Siluetas en un fragmento de amor* y está inserta en la obra como un elemento de apertura, sin embargo,

no está directamente conectada con el texto que le precede, y más bien pasa a articular una tensión implícita a lo largo de este segundo capítulo.

La característica más inmediata que podemos extraer de este elemento interdiscursivo es la referencia que se hace a “Marilyn Monroe” como una actriz mediática perteneciente al cine de espectáculo hollywoodense. Debido a que sólo se compone de una sola imagen la cual podríamos decir que su construcción es en sí bastante simple y que está dada de tal manera que el autor usa un *close-up* (acercamiento) al rostro de la actriz a manera de exaltar un atributo, una característica o una emoción particular: su expresión facial, su sonrisa, su mirada, o el conjunto de todas ellas.

Ya sea por limitación de elementos referenciales o características plurisignificativas al interior de la imagen⁸, este referente deviene en una efectiva simpleza. Sin embargo, y aunque su propósito sea a todas luces “directo”, tenemos que acudir al análisis del contexto discursivo en el que se inscribe para establecer de qué manera ésta contribuye a la creación de sentido.

- *Pertinencia textual*: De lo que nos habla este segundo capítulo de la obra es de la exploración del recuerdo como una forma de crear una experiencia vital que, mirando hacia el pasado intenta dar una respuesta al presente.

Este capítulo lo componen una serie de poemas que giran en torno a los recuerdos de la niñez, el juego, el amor, la amistad, los amantes, así como toda otra serie de elementos que constituyen una tensión unificadora mientras que, por otro lado, nos habla sobre otro elemento de carácter disyuntivo y que señala el desencanto, la soledad, el olvido y la fragmentación. De esa manera los poemas se construyen como un juego de ausencias y evocaciones:

⁸Y con esto me refiero a que la construcción del referente se da a través de un solo objeto (imagen), el cual -en principio- no alentaría a la creación de diferentes sentidos propositivos por parte del lector, en cambio que conduciría a una delimitación del significado bajo ese marco referencial restringido.

bajo los sauces va una sombra marchita soy yo buscando tu sombra en el inventario
de recuerdos en el espacio curvado en el viejo arbusto de invierno

(...)

en la transitoriedad de este recuerdo porque de eso se trata simplemente (ODE:54-
56)

Todo hace parte de una sola e insistente inquietud desde la que el hablante lírico mira hacia la indeterminación inscrita en la realidad, la cual define a través de la enunciación de lo disgregado, lo anecdótico, lo temporal, como única posibilidad de concretar aquello que se resiste a olvidar:

así y todo trato de reconstruirlo para mi al amparo de silenciosos recuerdos
espero encontrarlo en los límites de la vida en la atmósfera de la poesía olvidada
verlo resurgir de los escombros y poderte llamar multiplicando las palabras
instalarte en mi memoria para siempre (ODE:49)

Pero esa enunciación no apunta solamente al señalamiento de lo transitorio, y es por ello que en la misma medida se encarga de “reconstruir” aquella otra condición que -aunque efímera- le permite al hablante lírico reconocerse en medio del vértigo.

Ya en el análisis que hice anteriormente sobre el poema dedicado a *Marilyn Monroe*, abordaba esta condición, definiéndola como el encuentro que se da entre el individuo y todas aquellas tensiones que lo definen como ser a través del tiempo; las cuales en todo caso se concretan a través de experiencias, situaciones, conocimientos y emociones que permean su estado en la existencia.

Dicho encuentro, concluía, no es enteramente feliz pero pasa a otorgarle cierto nivel de gratificación sobre el que este puede construir su “goce” personal.

La referencia a “Marilyn Monroe” viene a representar el modo en que el autor hace explícito ante el lector uno de esos elementos que apuntan hacia la gratificación. Si desde el discurso poético el autor persigue un sentido de vertiginosidad que logre “reconstruir”, o por lo menos, dar cuenta del estado de las cosas, como referente interdiscursivo se busca establecer un sentido de “especificidad”.

En ese sentido el referente es ilustrativo, ya que brinda al lector elementos esenciales que le permiten complementar y enriquecer el sentido de aquello que se fragua en el texto. Ya no será solamente la voz lírica la que se encargue de dar sentido a las diferentes tensiones, sino que se hace partícipe al lector al acercarlo directamente a su objeto, haciendo de esta manera más verosímil y personal el encuentro con el poema.

Como lo expresa al autor en las notas adicionales que acompañan a esta obra, en la configuración del poema prima la búsqueda constante de la vitalidad enunciativa, de la palabra que se construya en un objeto verosímil, no imitativo, sino tan real que la impresión que reciba el lector sobre este sea tan real como aquello que refiere, pero con sus propias reglas, su propia gravedad:

Quisiera en mis poemas una luna que sea una luna verdadera, que de pronto se cubre de nubes que no tienen nada que ver con el poema, una luna totalmente independiente de sus representaciones. La imaginación visualiza lo real. Quisiera mostrar lo real con el dedo, revelarlo, escribir un poema insonoro...hacer cosas visibles más bien que ofrecer imágenes...dar lunas vivas, limones vivos, muchachos vivos en traje de baño. El poema es una colección de objetos reales.

(ODE: 148)

El referente ilustrativo sería sólo una de las formas que adquiere la enunciación poética para alcanzar su objetivo, “señalar”, “volver real”, lo que pretende es superar el agotamiento en la palabra y romper el límite que someta la experiencia del lector. Y así mientras se construye el poema, también se va diluyendo el lector dentro mundo figurado en el texto.

2.2.2. El Collage en Ojo desnudo en espiral. Hasta este punto, y adrede, he ignorado un aspecto esencial que define la puesta de escena de todos aquellos elementos visuales que podemos encontrar en la obra, y que dan cuenta de otra importante tensión interdiscursiva.

Decía con anterioridad que el total de dichos referentes en *Ojo desnudo en espiral* lo representaba un total dedoce “imágenes” -lo cual es cierto en el más amplio sentido de la expresión, ya que estos objetos en sí son registros concretos e independientes que responden a los atributos de lo que usualmente se conoce comouna imagen-, no obstante, a partir de una segunda consideración podríamos ver aquello que se da frecuencia en el texto no sería tanto la exposición de simples “imágenes”, sino la acumulación de ellas dentro de un objeto explícito: el *collage*.

El collage se puede definir desde varios puntos de vista, pero usualmente hace referencia a una técnica artística que consiste en tomar diferentes elementos -homogéneos o heterogéneos- para representar un nuevo objeto estético (Yurkievich: 1986), el cual, no es significativo por la suma de atributos que lo conforman sino por el significado que condensa. Este significado, a propósito, no tiende a ser clarificador, más bien busca representar el extrañamiento que resulta de la conjunción de elementos y tensiones que, al sobreponerse y mezclarse, desembocan en un sentido particular. Como lo expresa Cesar Moreno (2012) citando a Max Ernst:

Estoy tentado a ver en él [el collage] la explotación del encuentro fortuito de dos realidades distintas en un plano no-conveniente (dicho sea parafraseando y generalizando la célebre frase de Lautréamont: *Hermoso como el encuentro fortuito en una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas*) o para expresar una expresión más concisa, el cultivo de efectos de un extrañamiento sistemático según la tesis de Breton: “La surrealidad dependerá, por lo demás, de nuestra voluntad de extrañamiento completo de todo [...]”. (Moreno, 2012: 30)

Se comienza a hablar del collage en las artes a principios del 1900 con los artistas Georges Braque y Pablo Picasso, quienes incorporan una serie de materiales como hule, tela, cuerda y otros elementos en sus pinturas. Es así que, según Yurkievich, la primera obra de collage propiamente dicha la crea Picasso en el año 1910, bajo el título de “naturaleza muerta con esterillado”. Sin embargo, desde ese acercamiento inicial, el *collage* todavía se antoja prefigurativo si tomamos en cuenta las características que lo definen hoy día como un elemento de cara a la sociedad moderna.

Siendo que el collage es una técnica que recurre a una multitud de procedimientos y especificidades, artes y estilos, sería problemático detenernos a definir cada una de ellas, por ello recurro en este punto a exaltar algunas de las especificidades que señala Saúl Yurkievich en su artículo *Estética de lo discontinuo y lo fragmentario: el collage* (1986). Siendo así, algunas de las características más importantes que definen este objeto se pueden resumir en:

- *Es heterogéneo*: El collage habitualmente reúne elementos cuya naturaleza es, en esencia, diferente. Su objeto primordial sería entonces concretarse a través del uso de diferentes objetos que apunten -y expresen- lo diverso, lo entrópico. Siendo así, un collage nunca se compone de un

solo objeto y requiere, así sea en un grado mínimo de variación, un elemento de diferencia entre las tensiones que lo construyen.

- *Disyunción y reconstrucción del significado:* Los elementos al interior del collage moderno no apuntan hacia la armonía. Se articulan, se mezclan y mutan en una nueva naturaleza. El elemento *disyuncional*, por un lado, está dado por el encuentro caótico de los elementos los cuales no están “expuestos” sino “revueltos”, mientras que el elemento *reconstructivo* apunta hacia la transformación de todos los elementos en una nueva y singular naturaleza.

- *Presentación entrópica:* Partiendo de su condición disyuntiva, el collage es siempre de una apariencia intrincada. Recorte, mezcla, amputación, dilución, el collage es siempre una composición que niega la armonía.

- *Apego a elementos de la sociedad moderna:* El collage usualmente recurre a objetos típicos del contexto en el cual son creados: recortes de periódico, retazos de discursos sobre canciones populares, iconografía mediática, tipografía, todo es válido para la creación del objeto de arte. Esto, además, no se reduce al uso de elementos tácitos por lo que también compete a la mezcla de discursos, géneros, y diferentes elementos que le sean significativos y adecuados para el uso en el espacio sobre el que se construye: la hoja, el lienzo, la superficie, etc.

El collage en *Ojo desnudo en espiral* se hace patente de una manera tan intensa que termina asentándose tanto en su apartado *gráfico* como *textual*. No es un elemento que esté construido como un objeto esporádico y extraño, en cambio, tiende a verificar constantemente el sentido que persigue la obra y que en todo caso cumple la función de catalizar toda aquella serie de tensiones que resultan de la experiencia caótica y fragmentada de la realidad.

2.2.2.1. El collage en Ojo desnudo en espiral desde una aproximación visual. Respecto al apartado gráfico, podemos decir que la manera más representativa que adopta el collage en *Ojo desnudo en espiral* es a través de los diferentes elementos visuales que se intercalan en el texto, y los cuales poseen un atributo inherentemente referencial.

Sin embargo, en ellos la referencialidad funciona de tal manera que apunta -principalmente- a la retroalimentación con aquellas otras tensiones que se desarrollan “dentro” del texto en sí, antes de aquellas que originalmente lo permean.

No obstante, es inevitable que un observador entendido pueda percibir en estos collages una referencialidad *externa* al reconocer en ellos elementos que, ciertamente, pertenecen a otro contexto. De esa manera, lo que termina sucediendo es que se crea una doble codificación entre el anterior y el nuevo significado:

(el collage) A partir de efectos diferenciales y efectos de conmutación, combina en agrupamientos de integración parcial componentes heterogéneos que, al no perder su alteridad, siguen remitiendo al contexto de origen. Prolífico potpourri, patchwork voraz, puzzle o ensamblaje pletórico, el collage revela una prodigiosa capacidad de conjuntos transitorios. (Yurkievich, 1986: 53)

Una muestra de esta doble codificación la podemos ver en el siguiente ejemplo:



Figura 3. Referencia número 4.

Fuente: (Sierra Velázquez, Alberto, 1976)

Este collage pertenece al primer apartado de la obra, y condensa una tensión que apunta la exaltación de la violencia, la guerra, los hombres que se alistan *para* o participan *en* ella. No hay separación entre los elementos, sólo los une un plano fundido negro sobre el que sus atributos se mezclan y se integran como una sola unidad de sentido. Bajo ese orden de ideas, podemos decir que los atributos visuales de este collage han sido dispuestos por el autor de tal manera que el lector abduzca de este un sentido de “destrucción”; el cual es precisamente el tema al que se asocia dicho collage en referencia al texto.

Sin embargo, y de la misma manera que el lector pudo haber llegado a esa conclusión, también podría observar -por ejemplo- que la imagen ubicada en la parte superior derecha del collage representa en sí un fragmento de otra pieza discursiva, en este caso particular, una obra de arte. Éste, apunta hacia la pintura *Birth Machine* (1976) del artista Suizo H.R. Giger, pero

como se puede apreciar existe entre ambas -la pieza original y collage- una diferencia sustancial tanto en su contenido como en sus temas.

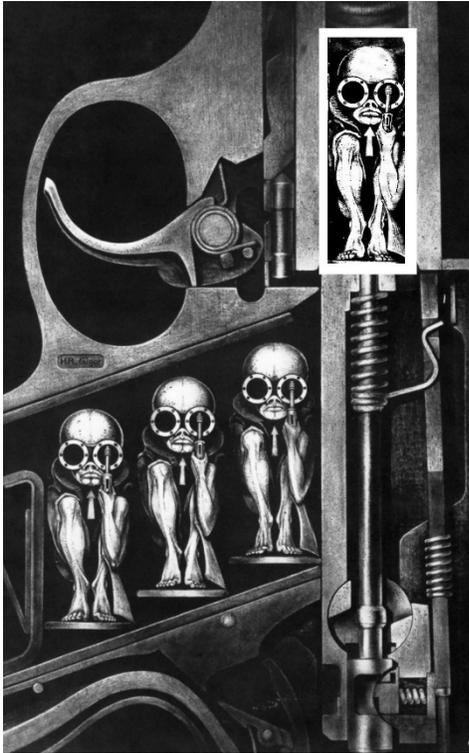


Figura 4. Birth Machine

Fuente: (Sierra Velázquez, Alberto, 1976)}

En *Birth Machine*, el contenido central es el mecanismo, la máquina. Giger emplea una pistola como una metáfora del útero, el cual está cargado con seres que -como metáfora de la munición- se encuentran ahí, inmóviles, y listos para herir o matar.

La idea apunta a la repetición ya que, así como el arma contiene seres que portan armas, estas armas a su vez contienen más seres quienes portan otras armas, etc. convirtiéndose así en una cadena infinita de sucesiones que resaltan la idea de la muerte.

Alberto Sierra, sin embargo, se deshace del mecanismo, de la proporción, de la distribución, de la repetición, del color, y con ello, de la idea original. Lo que queda es el fragmento.

Esto aplica indistintamente a todos los collages que encontramos en la obra y, de hecho, podemos decir que el autor usa esta doble codificación a su favor de tal manera que podemos ver

cómo estos fragmentos discursivos no son contruidos con miras a la abstracción total, en cambio que el autor deja en ellos pistas que le permitan al lector relacionar ambos contextos y a fin de enriquecer tanto el proceso de lectura como del conocimiento que se extrae de la misma.

Claro está, sería conveniente si el lector reconociese en los collages las distintas referencias a films como *Mississippi Mermaid* (1969) y *La Mariée était en noir* (1968) de François Truffaut, *Women in Love* (1969) de Larry Kramer, *Vargtimmen* (1968) de Ingmar Bergman, *Les Enfants du Paradis* (1945) de Marcel Carné, *Koko ni izumiari* (1955) de Tadashiimai, entre otra plétora de referentes interdiscursivos que no sólo apuntan al cine sino a la música, a las artes y a la cultura popular. Pero no por ello se puede decir que su desconocimiento sea un condicionante esencial para la aprehensión del sentido.

Abordado el problema de la referencia entonces nos queda por definir ¿de qué nos hablan estos collages en la obra?

El collage en *Ojo desnudo en espiral* pocas veces se construye con elementos contundentes e inertes y más bien aboga por la exaltación de rostros, fragmentos en acción que muestran actores y actrices representando un papel, una mirada que apunta al lector o se pierde en la contemplación, o un simple ojo, una silueta, un rostro a medio definirse, el encuentro de dos personas; en fin, toda una imaginería que recurre al arte, la fotografía y el cine para brindar al lector pequeños acontecimientos de naturaleza trivial e inherentemente humana. Como se consigna en uno de los paratextos que acompañan estos collages “nada tiene valor ante mis ojos más que en su contenido humano” (ODEE: 41). Es decir, el interés de la obra más que centrado en aquella realidad dispersa y fragmentada gravita alrededor de cómo la experimenta el ser humano, de sus emociones y sus tentativas por entenderla.

Siendo que el collage visual no puede recurrir a los mismos procedimientos, extensiones y formas del texto escrito, entonces volcará su esfuerzo en definir una serie de elementos focalizantes y expresivos para hablarnos de aquel “contenido humano” del que nos habla el autor. Los ejemplos al respecto abundan a lo largo de la obra: En la referencia número uno ubicada en la página número nueve, por ejemplo, el collage está compuesto por rostros que pierden o que han perdido su forma. En la referencia número dos ubicada en la página catorce los protagonistas son los hombres envueltos en la guerra y la violencia. En la referencia número cuatro ubicada en la página cuarenta hay expresiones humanas de alegría, horror, dolor. En la referencia número seis ubicada en la página setenta nuevamente se resaltan las emociones, siluetas humanas, rostros que se diluyen en la oscuridad. En la referencia número nueve ubicada en la página ochenta y ocho una multitud de ojos y miradas que se repiten, etc.

En *Ojo desnudo en espiral* el collage es siempre un vehículo que el autor usa para figurar la experiencia de lo disyuntivo. Y es que como lo punta Yurkievich, el collage es una herramienta que tiene el artista para concretar el impulso de destrucción y revoltijo dejado atrás por la vida moderna, por lo que este resulta en una síntesis estética de la experiencia banal de cara a la existencia:

(...) el collage presupone una poética basada en la discontinuidad y la disonancia, en las superposiciones aleatorias, en las contigüidades insólitas, en lo multiforme y multirreferente. Acumulación caótica, adicta a la estética de la profusión, ejerce la potencia implicativa; crea una dinámica anexionista dinámica adhesiva, capaz de involucrar la agitada disparidad de lo real (...)

Objeto metamórfico que entrevera fugaces simultaneidades, el collage se revela como el dispositivo que mejor corresponde a la visión móvil, lábil, relativa e

inestable propia del siglo mecánico, aparece como el principio de composición correlativo a las veloces superposiciones, al vértigo y al tumulto de la urbe moderna. (Yurkievich, 1986: 53-54)

En última instancia el collage visual en *Ojo desnudo en espiral* viene a describir una alternativa enunciativa de todo aquello que se fragua en el texto como tensión verbal, es decir, su función apunta hacia el afianzamiento del sentido poético-discursivo de la obra, sí, pero a la vez cada collage representa una pequeña -e intensa- viñeta que al igual que todos los fragmentos y episodios que componen la obra nos hablan de una historia particular, de un estado, de una sensación, de un estímulo que denuncia la fugacidad y la fragmentación implícita en la existencia misma.

Por supuesto, en el marco más general de representación el objeto de estos collages será siempre referencial ya sea por los atributos extrínsecos o intrínsecos que condensa. No obstante, en su expresión más nuclear también viene a definir otra posible visión de la realidad que -junto al texto- intentan abordar los límites de aquello que define la condición humana.

2.2.2.2. El collage en *Ojo desnudo en espiral* desde una aproximación textual. En concordancia con lo que se ha expuesto hasta este punto sobre el collage también se ha de decir que desde el texto el autor fragua un elemento de igual índole, el cual apunta -conjuntamente con el apartado visual- a la definición de un objeto estético fragmentario y reformador de sentido. A este elemento le llamamos en este apartado *collage literario*.

Sin embargo, a diferencia del collage visual, el collage literario en *Ojo desnudo en espiral* no se decanta por la concreción de un sentido o tensión, en cambio que busca dotar a la obra de un

carácter voluptuoso, expansivo, acaparador, y que tiene por objeto entorpecer la lectura directa del significado a fin de provocar nuevas posibilidades de lectura.

Adicionalmente, el collage literario en esta obra no se da como un elemento puramente interdiscursivo y mas bien se suele encontrar cómo intertextualidad, mientras que en otras ocasiones tiende a ser un elemento intertextual cargado de atributos interdiscursivos; siendo que para el primer caso son habituales los diferentes juegos del lenguaje contruidos *desde* y con material intrínsecamente textual, mientras que los segundos usualmente describen construcciones discursivas con cierto grado de referencialidad pero supeditados al plano de lo escrito.

Retomo aquí la noción del collage literario como un recurso que no se define por la exposición o la simple “mezcolanza” de elementos y atributos sino como uno que mira hacia la manipulación y el ensamble de los mismos con el objeto de crear un tipo novedoso de representación. Bajo ese orden de ideas el collage literario es una construcción que hace centrar las ideas de: libertad de composición, asociación, dirección y extensión del componente verbal, manejo del espacio, sobreposición, combinación, y reiteración (Yurkievich: 1986).

Todos estos elementos conciertan -en menor o mayor medida-aquellos aspectos que podemos observar en *Ojo desnudo en espiral* como collage literario -vanguardista y posmoderno-, y del cual expondré algunos de los ejemplos más pertinentes.

Algunas veces el collage literario en *Ojo desnudo en espiral* adquiere un carácter adhesivo, es decir, se construye de tal manera que el autor toma un elemento interdiscursivo para sumarlo a la expresión textual. Tomemos por ejemplo el noveno poema del segundo capítulo.

murió
Marilyn Monroe

HOLLYWOOD, 5 (UPI).

Tanto en su muerte como en vida, Marilyn Monroe sigue rodeada de misterio. El médico forense falló que se trató probablemente de un caso de suicidio con una superdosis de píldoras. Se la halló desnuda en su cama con una mano tendida hacia el teléfono.

Figura 5. Paratexto del poema número 9, segundo capítulo de ODEE.

Fuente: (Sierra Velazquez, Alberto, 1976)

En un acercamiento al poema podemos ver cómo este comienza de tal manera que la oración “murió Marilyn Monroe” sirve como título (en negrilla y proporcional al tamaño de un encabezado), y a la vez expresa abiertamente sus atributos como recorte periodístico, en este caso particular, un encabezado: su distribución textual, lugar, fecha del acontecimiento y una nota informativa del suceso. Con ello, el autor crea un sentido disyuntivo entre el elemento externo y el continuum poético mientras que, simultáneamente, los hace coincidir en una sola tensión que correlaciona el suceso verídico con la tensión poética que posteriormente desarrolla. Es decir, el collage literario se da en el encuentro -y choque- entre la materia artística y la prosaica.

En otras ocasiones el collage no está expresado como “adición” sino como “interpolación”.

En el primer capítulo de la obra sobre la página treinta y uno, por ejemplo, podemos ver cómo el autor inicia el apartado con un texto “focalizador”, y que usualmente usa el autor para definir qué actores, espacio, atributos espaciales y foco de atención constituyen la escena. En este caso:

el padre cine, interior, semioscuridad, triángulo lumínico(ODEE: 31)

El collage literario se da seguidamente cuando el autor construye un texto de igual naturaleza pero que, no obstante, no viene a representar una focalización sino la base para un intercalado interdiscursivo el cual apunta a la transcripción literal de los primeros minutos del documental *Nuit et Brouillard* (1957) del director Alain Resnais:

Música. Imágenes en pantalla. Voz. Inclusive un paisaje tranquilo, Inclusive una pradera con bandadas de cuervos, cosechas y fogajes de hierba Inclusive una ruta por donde pasan vehículos, campesinos, parejas, Inclusive un lugar de vacaciones, con feria y campanario puede conducir directamente a un campo de concentración.(ODDE: 31)

Desde ese punto hasta mitad de la página 45 el continuum narrativo lo compone un intercalado de *la voz en off* perteneciente al film. No obstante, esto no se hace como mero recorte, ya que el autor suspende el discurso con puntos suspensivos y a la vez hace dialogar diferentes tensiones, exalta atributos separándolos de la concatenación verbal o simplemente los distribuye en el espacio del texto para sepáralos, exaltarlos o denunciarlos. En otras palabras, el autor a través de este collage literario manipula el discurso integrándolo de tal manera que lo hace pasar por su expresión original, pero a la vez deja la referencia totalmente expuesta haciendo que los dos sentidos discursivos se articulen a la vez que se sobreponen.

El collage literario se da otras veces de tal manera que el autor intercala en la construcción de la imagen poética referencias de cara a la cultura popular u otras artes. Canciones, personajes de

la cultura popular y general, artistas, todos vienen a construir la intercalación del collage literario:

(...) entonces irrumpes tus movimientos sin un ademán como Liv Ullmann en persona” miras el tocadisco de caoba barnizada donde la huella de los Rolling Stones es un enigma a la velocidad de la luz (ODEE: 57)

(...) la voz ronca de Pierre Barouh interpretando la samba Saravah y los ojos de Anouk Aimée y Trintignant (...) mientras en la playa los Beatles juegan a la peregrina con una medusa (ODEE: 61-62)

En otras ocasiones el autor no usa referencias dispersas, acude en cambio a la transcripción de diálogos pertenecientes a films haciéndolos participar del enunciado poético, usualmente este se presenta como cita intertextual en forma de comentario, en cursiva y sin comillas. Esto lo podemos ver, por ejemplo, en la intercalación de los siguientes diálogos pertenecientes a los films *Hiroshima mon amour* (1959) de Alain Resnais y *À bout de souffle* (1960) de Jean-Luc Godard, respectivamente:

y — tu n'as rien vu à Hiroshima rien—j'ai tout vu tout.y
 — — c'est vraiment dégueulasse!
 — — Qu'est ce que c'est: dégueulasse?(ODEE: 80)

Este tipo de collage se repetirá a lo largo del texto de tal manera que el contenido literario siempre mira hacia aquello presente en la realidad misma, la vida, el acontecimiento banal, insustancial, anecdótico. En *Ojo desnudo en espiral* todo ello se hace necesario para acceder al entendimiento -así sea pasajero- de todo aquello que se encuentra en la existencia como un elemento en constante fuga. El acotamiento constante de todo eso que se pretende como no-poético para el arte no sólo nos habla del impulso transgresor del poeta, sino que además nos

advierte sobre su necesidad de reconstruir el encuentro con lo bello, lo intrascendente pero válido de hacer trascender en el tiempo, y que usualmente coincide con la experiencia de lo cotidiano y lo banal. En última instancia, lo que hace el autor es volver sobre todos aquellos acontecimientos y situaciones desperdigadas a través del tiempo, pero dotándolos de profundidad poética, lo que resulta en la trasfiguración de lo banal en una expresión de arte.

Al margen de lo que se ha expresado hasta este punto sobre el collage literario (y asociado a un componente interdiscursivo) también es posible destacar cómo éste se construye a través del material intrínsecamente textual, esto es, de la expresión discursiva como tal. Este tipo de collage no necesariamente tiene que corresponderse con lo intertextual o lo interdiscursivo, y más bien representa todas aquellas estrategias que el autor usa para configurar el contínuum de la obra. De esta manera el collage, más allá de la integración de referencias, también se encargaría de dinamizar el modo en el que opera el discurso literario en sí. De esa manera su función se encuentra en inflar, entrecruzar, diluir y problematizar el sentido del texto y de cara a enriquecer el proceso de lectura. Todos estos atributos, a fin de cuentas, terminan por destacar la naturaleza del collage como una técnica del “ensamblaje”.

El ejemplo más habitual que podemos encontrar de este tipo de collage está representado por la *distribución textual*. Esta es una técnica usada muy a menudo por el vanguardismo y consiste en separar elementos o atributos de una construcción sintáctica mayor alterando con ello su ritmo de lectura y construcción del significado. Esta estrategia no necesariamente se usa para dar importancia a los elementos que se busca separar y más bien representa la forma que usa Sierra para responder ante la forma ortodoxa de construir el texto literario.

Un ejemplo de esta técnica de collage literario la volvemos a encontrar en la referencia que se hace del documental *Nuit et Brouillard*. Al observar como está construido ese apartado textual

podemos ver cómo el autor separa las palabras “fogajes de hierba”, “parejas”, etc. las cuales al quedar apartadas pasan a construirse como imágenes poéticas. Simultáneamente, a través de esta técnica el autor logra adecuar el sentido de un discurso originalmente lineal y documental, a la estructura del verso poético libre. Logrando de esta manera mezclar dos discursos de naturalezas intrínsecamente distintas en una sola tensión poética.

Otro tipo de técnica que usa el autor para representar el collage literario es a través de la combinación de registros y géneros en la obra. Esta técnica usualmente se usa a modo de concretar el paso de un discurso en prosa a otro abiertamente poético. Un ejemplo de esto lo podemos encontrar en el primer capítulo en la que el collage se construye como una “inserción discursiva”:

(...) el joven hijo, arquitecto, veinticinco años, cuya muerte usted ha llorado tanto, madre, estará allí, despeinado, serio, algo triste. Él le dirá tiernamente y con voz apenas perceptible:

Madre, tengo miedo.

Luché durante años, madre, usted fue testigo. Ahora madre, me he convertido en un silencio, en algo irreal, como un punto perdido en el espacio, así me siento cuando la soledad golpea mi ser. (ODEE: 12)

Como se puede observar, el autor delimita a través de un marcador discursivo⁹ ambos registros, el narrativo y el poético. De tal manera que se puede percibir el momento exacto en el que se produce “la costura” entre ambos. Aquí el collage cumple dos funciones, la primera, se encarga de fijar la atención del lector en el inciso textual (esto es, un bloque oracional separado del cuerpo de texto principal), y segundo, se encarga de separar los enunciados oracionales (Koza:

⁹ representado por medio de “:”

2012) a modo de romper con el sentido lineal de la lectura. Lo que efectivamente constituye un proceso de ensamblaje.

Este mismo tipo de collage literario también lo podemos encontrar más adelante, pero esta vez se presenta no como una “inserción” sino como un “desdoblamiento narrativo” como lo podemos observar en el siguiente ejemplo:

(...) Antes de la guerra cuando hacia un buen tiempo acostumbraba a pasearse horas enteras por esa playa extensa y entrecortada por las piedras.

Imágenes del hijo en la memoria del padre al Hijo:

En busca de que ando con este rifle y este casco sufro desamparado en la tierra

(...) (ODEE: 18)

A diferencia de lo que se podía observar en el anterior ejemplo donde se usaba un marcador discursivo para fijar la tensión en el inciso poético, lo que sucede en este caso es que el autor usa un elemento de focalización para “conceder la palabra” a uno de los personajes de la obra, “el hijo”, quien vendría reemplazar la narración -hasta ese punto- heterodiegética por un soliloquio poético y homodiegético. Lo particular aquí radica en que la obra asume este cambio a través de la simultaneidad, es decir, a la vez que nos indica que es el hijo quien se expresa en la digresión poética lo que en realidad sucede es que la palabra realmente le es concedida a otro personaje (al padre), ya que como lo indicaba el elemento focalizante desde ese punto la obra vuelve sobre los recuerdos de este, ergo, todo el discurso es producto de su imaginación. Siendo así, podemos hablar de un desdoblamiento narrativo ya que el padre en cierto sentido “impostó” la voz del hijo, mezclando y haciendo coincidir sus discursos en una sola expresión.

Por otro lado -y sumado a la representación del collage como una mezcla de registros y géneros literarios-, podemos decir que en *Ojo desnudo en espiral* esta técnica se da de tal manera

que la mixtura y el ensamblaje no sólo se encuentra al interior de los apartados textuales, sino que la podemos encontrar entre los diferentes capítulos que conforman la obra, es decir, que también se podría hablar de collage literario a partir de las diferencias entre las particularidades discursivas existentes entre capítulo y capítulo.

El primer capítulo *Ojo desnudo en espiral*, por ejemplo, está construido en su mayor parte como una prosa poética en la que el autor se decanta por la expresión lírica para construir el discurso narrativo, mientras que por otro lado hace uso de diferentes fragmentos poéticos los cuales intercala entre dichos textos en prosa. El segundo capítulo, *Siluetas en un fragmento de amor*, por otro lado, lo conforman una serie de poemas abiertamente vanguardistas. Igual sucede con el tercer apartado *Imágenes desde el subterráneo*, sin embargo, en este se suele recurrir a la referencia interdiscursiva, ya sea a ídolos de la cultura mediática, la intercalación de citas, al diálogo coloquial en medio de la digresión poética o al uso conjunto de todas ellas:

(...) y todo exceso se convierte en pecado y la puerta lateral se encogió de
hombros y tu reflexionando algunos instantes antes de contestar
—me gustara ser inmortal y después morir—
—y en cuanto al cine, pues...
—“el cine es esto que está entre el arte y la vida que hace más o menos que la
vida sea arte...”
—prefiero a Godard y a Buñuel, son más excitantes
—no sé...está Bergman, Visconti y Antonioni...en fin... (ODEE: 83)

Seguido a estos está el cuarto capítulo, *Hologramas*, en el cual se parte del acróstico H.O.L.O.G.R.A.M.A.S para definir una serie de fragmentos poéticos y que, no obstante, no

guardan relación con su título. En ellos el autor también hace uso de recursos tipográficos como asteriscos y grabados los cuales intercala entre el texto.

Por último, encontramos el quinto capítulo titulado, *El mito*. Este viene a definir una transcripción de un drama teatral escrito por el mismo autor y que está representado a modo de guion cinematográfico: Grafismo, personajes actantes, tiempo, espacio, líneas de diálogo, marcadores de acción. No obstante, este apartado también concreta cierta sensibilidad poética, que se nos plantea a través de una reflexión dialógica.

De esa manera podemos ver cómo el autor asigna a cada capítulo una serie de atributos que concretan o problematizan su sentido, atributos que dan por resultado que la experiencia de lectura sea siempre diferente. Esto, por supuesto, nos devuelve a la idea del collage como una técnica que no está dada al azar, sino como técnica por medio de la cual el autor dispone una serie de reglas y mixturas a fin de provocar la experiencia de lo novedoso.

Conclusiones

Llegados a este punto sería una afirmación desafortunada el pretender que las nociones expuestas a lo largo del presente estudio apuntan a lo definitorio, cuando en realidad éstas no serían sino parte de una discusión aun mayor que todavía queda por establecerse al respecto de *Ojo desnudo en espiral*. Este estudio, no obstante, venía a ser necesario en la medida que retoma un elemento del que ya se había hecho eco en otras investigaciones, pero que no había sido propiamente abordado: el componente interdiscursivo en tanto estética de lo fragmentario, lo acumulativo, lo fugaz y lo anecdótico como una manera de subrayar constantemente aquel estado de disociación subjetiva provocado por la experiencia lo posmoderno (y -en parte- todavía vinculado a lo vanguardista) en la segunda mitad del siglo XX.

A lo largo de esta investigación hemos mostrado que la interdiscursividad presente a lo largo del texto no podría ser reductible a un mero atributo decorativo o exotismo, sino que viene a definir un número importante de tensiones, funciones y propuestas de sentido que estructuran la obra en sí, a la vez que enriquece su espectro interpretativo en general.

Ojo desnudo en espiral nos habla del vértigo devenido del cambio, con sus simulacros, con sus falsedades, con su capacidad alienante, cínica, insustancial y, sin embargo, tan dadora de sentido que define bajo sus propias condiciones un estado de lo real. La propuesta de *Ojo desnudo en espiral* no constituye una queja, más bien se enfrasca en la recreación de la experiencia vital que surgen en tales condiciones, sin rechazarla o denostarla, en cambio que practica una exploración íntima de todo aquello que se fragua ante el hombre posmoderno como realidad.

Sin embargo, todas estas tensiones no representan sino uno de los tantos ítems de interés que se pueden encontrar en la obra. Faltaría por ver más en profundidad, por ejemplo, el papel del lenguaje cinematográfico en el texto. Y establecer quizá, cómo el análisis del montaje en conjunción con el collage se constituye como el elemento configurador de la obra abarcando los procedimientos mismos de construcción, de “artesanía” del texto en sí. O, por otro lado, el análisis semiótico de las tensiones originales contenidas en el referente y su posible relación con la imaginería poética que usa el autor.

En definitiva, se puede decir que lo que hace falta en *Ojo desnudo en espiral* no son tensiones válidas sobre las cuales construir un foco de estudio sino lecturas e investigadores decididos a asumir el riesgo de hacerlo. Uno que no tomó la crítica en su momento y contexto, y que es ahora deber de los nuevos investigadores poner en práctica.

Referencias Bibliográficas

Angenont, Marc. (1998). *Interdiscursividades De Hegemonías Y Disidencias*.

Editorial Universidad nacional de Córdoba. Argentina.

De la Fuente, José Luis. (1999). *La narrativa del «post» en Hispanoamérica: una cuestión de límites*. Anales de literatura hispanoamericana, No. 28. Universidad de Valladolid, España.

El Telégrafo. (2013). *Acercamiento a la narrativa latinoamericana del 'posboom'*. Recuperado de <http://tinyurl.com/y94l2yjb>

Bravo, Víctor. (1997). *Figuraciones del poder y la ironía*. Caracas: Monte Ávila.

Gamboa, Santiago. (2004). *Roberto Bolaño y Otros, Palabra de América*. Barcelona: Seix Barral.

Extraído de <https://goo.gl/7DVuxF>

Genette, Gerard. (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.

García-Bedoya, Carlos. (2006) *Posmodernidad y narrativa en América Latina*. Disponible en <https://goo.gl/tA1wpw>

Gurpegui Palacios, José Antonio y Torrijos, Ramón. (SF). *Introducción: contexto y perspectiva general del posmodernismo*. Recuperado de: <https://goo.gl/SVjGZE>

Hassan, Ihab. (1991). *El pluralismo en una perspectiva postmoderna*. Criterios, La Habana, No. 29, enero-junio, pp. 267-288. Recuperado en: <https://goo.gl/pC8vpX>

Hutcheon, Linda. (1988). *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. ISBN 0-415-00705-4. Routledge, New York.

Jameson, Fredric. (1991). *Ensayos sobre el postmodernismo*. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi.

- Koza, Walter. (2012). *Marcadores discursivos del español. Descripción y propuesta de detección automática*. Revista de Epistemología y Ciencias Humanas 2. Recuperado de: <https://goo.gl/npKz7x>
- Kristeva, Julia. (1978). *Semiótica vol. 1*. Caracas: Editorial Fundamentos.
- Lyotard, Jean-François. (1987). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Editions de Minuit Ediciones Cátedra S.A. Derechos de edición en Argentina.
- Moreno, Cesar. (2012). *Logos / Collage ensayo sobre el espacio neutro y el arte de lo inverosímil*. Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes, No. 11. ISSN 1697-8072. Universidad de Sevilla, España. Recuperado de: <https://goo.gl/WpMfz3>
- Pineda Botero, Álvaro. (1990). *Del mito a la posmodernidad. La novela colombiana de finales del siglo XX*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Pinto Mosquera, Gustavo. (2002). *La recepción de la postmodernidad en América Latina Apuntes Bibliográficos*. Universitas Philosophica, No. 38, junio, pp. 41-56. Recuperado en: <https://goo.gl/PtqPYJ>
- Restrepo, Galeano Jairo. (2010). *Reseña: Dos o tres inviernos*. Hojas Universitarias, vol. 62, pp-196-199. ISSN: 0120-1301. Universidad Central. Colombia. Disponible en <https://goo.gl/qgkpd8>
- Restrepo, Pérez Katherine y Román, Altamar Omar. (2013). *Alberto Sierra Velásquez. Una visión caleidoscópica a las espirales humanas* (tesis de pregrado). Universidad de Cartagena, Cartagena, Colombia.
- Rodríguez, Jaime Alejandro, (2000). *Posmodernidad, literatura y otras yerbas*. Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales, Bogotá.

- Segre, Cesare. (1984). *Teatro e romanzo: due tipi di comunicazione letteraria*. University of Turin, Italy.
- Segre, Cesare. (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Editorial crítica.
- Sierra, Velásquez Alberto. (2007). *Dos o tres inviernos*. 4ta Ed. Cartagena de indias: EditorialUniversitaria. Universidad de Cartagena.
- Sierra, Velásquez Alberto. (1976). *Ojo desnudo en espiral*. Cartagena de indias: EditoraBolívar para Ediciones Modernas.
- Schmidt, Bettina E. (2002-2003), —*Teorías culturales posmodernas de Latinoamérica (y su importancia para la etnología)*, INDIANA, No. 19-20.Extraído de:<https://goo.gl/UY5QSH>
- Toro, Alfonso del. (1991). *Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)*. En Revista Iberoamericana, No. 155-156, abril-septiembre.
Recuperado en: <https://goo.gl/xrzbcU>
- Valdelamar Sarabia, Lázaro. (2007). *Hibernando en el trópico: melancolía, modernidad y metaficción en la novela Dos o tres inviernos de Alberto Sierra*". En: Colombia Cuadernos De Literatura Del Caribe E Hispanoamérica ISSN: 1794-8290 ed: Ediciones Universidad DelAtlántico. v.5 fasc.3 p.9 – 31.
- Valente, André. (2011). *Intertextualidade e Interdiscursividade nas linguagens midiática e literária: um encontro luso-brasileiro*. Recuperado de: <https://goo.gl/XH5TZe>
- Villalobos Alpizar, Iván. (2003). «La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes». Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica ISSN 0034-8252, vol. 41, No. 103, pp.137-146. Recuperado de: <https://goo.gl/xzr1PD>

Villena, Francisco. (2005). *La posmodernidad como problemática en la teoría cultural*

latinoamericana. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de

Madrid, Madrid. Recuperado de:

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/posmolat.html>

Yurkievich, Saúl. (1986). *Estética de lo discontinuo y fragmentario: El collage*. Acta poética No.

6. Recuperado en <https://goo.gl/N9HNCc>