

tricto aspecto verbal (el del signo) y pasar al aspecto sintáctico (el de las relaciones entre enunciados).

El objeto de este trabajo es adelantar algunas hipótesis formuladas a partir de la lectura de narrativas neobarrocas hispanoamericanas, que permitan reconocer una especificidad de su modelo sintagmático: la amplificación de los enunciados, no como un mero ejercicio dilatorio y dilatatorio del relato (como en la novela pastoril), sino como una aplicación semántica y narrativa que intentaremos definir. Haremos una breve exposición del concepto de amplificación en la retórica, con miras a demostrar la pertinencia de su aplicación en la semiología de la narrativa neobarroca. En seguida recurriremos a ejemplos sencillos, a estructuras privilegiadas, con la presunción de que otras análogas y más complejas puedan aparecer en textos neobarrocos, bajo otras formas, con otras funciones.

AMPLIFICACIÓN Y RETÓRICA

La teoría de la amplificación se plantea como un fundamento para el análisis de la narrativa neobarroca. Según Curtius, en las épocas manierísticas se registra una fuerte predilección por ciertas figuras como el hipérbaton, la perífrasis, la *annominatio* y el metaforismo amanerado. En las poéticas de la Edad Media la perífrasis se subordinaba a la teoría de la *amplificatio*, o amplificación artística de la dicción. "El discurso no debe ser objetivo" —afirmaba Galfrid de Vinsauf, al recomendar la alusión, el alargamiento de la obra, el nombramiento indirecto de las cosas—. En el manierismo latino medieval del que procede el barroco histórico, según la tesis de Curtius, la brevedad de la retórica helénica deja de ser el ideal estilístico de la *narratio* para ser sustituida por una *virtus dicendi*. La retórica medieval (siglos XII y XIII) ya señala el empleo impropio del concepto de *brevitas* de la Antigüedad, al ser asociada con la idea de "proliferación integrada" a la materia del discurso (como la descripción del escudo de Aquiles). La *amplificatio* vino a ocupar, así, un puesto equivalen-

te en excelencia al de la *abbreviatio*. Si para ésta bastaba el *purum corpus materiae*, para aquélla se desdoblaban las opciones: circunloquios, digresiones, prosopopeyas, apóstrofes, etcétera.⁷

La alternativa entre *amplificatio* y *abbreviatio* es una de las conquistas de la poética medieval que comenzó a emplear los términos en una dimensión horizontal (como *dilatatio*) diferente de la dimensión vertical, según la cual *amplificare* se oponía a *minuere* (o *augere* a *minuere*, o aun *attolere* a *deprimere*). Esta acepción significa el "arte de representar las cosas pequeñas como grandes y las grandes como pequeñas", aplicada en el retrato físico o moral de una persona. Procedente de Aristóteles y Quintiliano, ese aumento paradigmático (como se diría hoy) y utilitario no puede ser el origen del concepto de expansión sintagmática en la retórica medieval que, además, le dio a la *amplificatio* un estatuto poético de *ornatus*. En parte, la novedad se explica por la transformación de la retórica en una *techné* poética (de "creación"), fusión consagrada en la Edad Media: a los problemas de razonamiento y "prueba" que identificaban a la retórica aristotélica suceden los de estilo y composición. "Escribir bien" es la divisa que señala la idea moderna de literatura que, según Barthes, será desde entonces un "acto total de escritura".⁸

Pero, para Curtius, la alternativa *amplificatio/abbreviatio* y la consecuente "poeticidad" de la primera derivan, probablemente, de la crítica de Platón al manierismo de los sofistas. Para éstos la habilidad y el virtuosismo del discurso consistían en describir un objeto con brevedad o de manera infinitamente larga,⁹ en una especie de "prosa-espectáculo". La hipótesis de Curtius es fecunda si se piensa que la amplificación se tornó un procedimiento clave para ataviar la prosa barroca. La sofística y el barroco guardan mucho en común: ambos surgen en el escenario de la cultura en el contexto de la crisis histórica y espiritual,

⁷ E. Curtius, *Literatura européica e Idade Média latina*, trad. de T. Cabral, MEC, INL, Río de Janeiro, 1957, colección Biblioteca Científica Brasileira, série B-V, sobre todo pp. 292, 302, 524-529.

⁸ R. Barthes, "L'ancienne rhétorique", *Communications*, núm. 16, Seuil, París, 1970, p. 179.

⁹ Curtius, *op. cit.*, pp. 528-529.

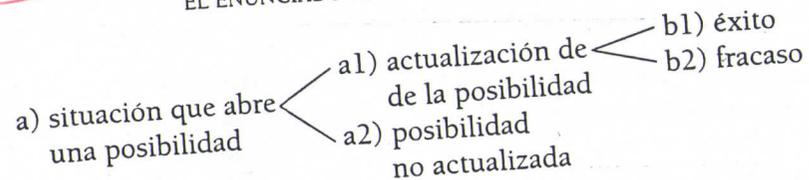
marcada por el descubrimiento de un Nuevo Mundo (Oriente y América); con la irrupción de otros estratos sociales en la vida pública; con el estudio del hombre y de la sociedad. Ambos convergen, asimismo, para el conocimiento de una realidad humana inestable, problemática y antiheroica; ambos expresan su gusto por la retórica, la elocuencia, y se preocupan, no tanto ya con la esencia del ser, sino, primero, con la naturaleza. Periodos de gran desconfianza moral y conscientes de la falsedad de sus formulaciones, buscan el triunfo dialéctico sobre el interlocutor (lector) con argucias y artificiosidades. Muchas veces usados en sentido peyorativo, significaron momentos de gran experiencia lúdica en la cultura. No resulta difícil establecer elementos ideológicos similares para el neobarroco hispanoamericano (véase más adelante), pero antes es necesario ubicar la amplificación de las antiguas poéticas en el marco de las teorizaciones estructurales sobre el esquema secuencial de la narrativa.

AMPLIFICACIÓN Y SINTAXIS

Bremond, al examinar la morfología de Propp para el cuento popular ruso, propuso la generalización del método para otros tipos narrativos. Una de sus postulaciones básicas es la de las *fonctions-pivots*, o nudos direccionales del relato, que abren posibilidades de bifurcaciones, ramificaciones y cruces en la sintagmática.¹⁰ El narrador tiene, así, libertad de escapar del trayecto unilineal de la historia y encaminarse por senderos nuevos. Tal posibilidad lógica —la “vectorialidad”— constituye una propiedad estructural del mensaje narrativo. La libre promoción de funciones se puede resumir en un esquema secuencial simple de tres funciones (una que abre, una que realiza, una que cierra el proceso), cada una capaz de abrir una alternativa para la historia.¹¹

¹⁰ C. Bremond, “Le message narratif”, *Communications*, núm. 4, Seuil, París, 1964, p. 10.

¹¹ *Ibidem*, p. 21; cf. también, del mismo autor, “La logique des possibles narratifs”, *Communications*, núm. 8, Seuil, París, 1966, pp. 60-76.



Toda la complejidad del relato la explican las combinaciones de secuencias elementales (encadenamiento, “punta-a-punta”, encaje, simultaneidad), cuya presencia y variedad en el texto registra la acumulación de información sobre los personajes o sobre el mundo ficcional. Si al héroe, por ejemplo, se le pone a prueba (A) y él se niega a someterse (B), “rechazo”, constituye un índice importante de caracterización (vacilación, cobardía, miedo, desconfianza, etc.). Sintácticamente (B) es un enunciado que amplifica la virtualidad abierta con (A), retardando (C).

El ejemplo es un caso de distorsión de la sintagmática del relato, lograda por un acto del héroe. Puede ocurrir otro tipo de desvío con la *descripción*: el héroe aceptará la propuesta de la prueba pero el narrador detiene la marcha de los acontecimientos, describiendo el espacio, atributos u otros elementos circunstanciales y accesorios de la acción. En ambos casos, las notaciones subsidiarias son, según la terminología de Barthes, *catálisis*: unidades consecutivas que entran en correlación con un núcleo (o función cardinal) y cuya funcionalidad es atenuada, unilateral y parasitaria, o sea puramente cronológica (zonas de reposo, de “lujo”) y discursiva (acelera, retrasa, anticipa o hasta desvía el relato). Aunque Barthes reconozca la carga semántica de tales expansiones del relato, sus ejemplos muestran que no pasan de ser “reellenos” y la significación que asumen es complementaria, casi un ornamento del texto.¹²

En su *Morfología* Propp se ha mostrado sensible a esas unidades “antifuncionales”, que no se encajaban en el esquema fabular ruso de 31 funciones de secuencia siempre idéntica. Dos modalidades dan cuenta de los efectos que generan: los “ele-

¹² R. Barthes, “Introduction à l’analyse structurale des récits”, *ibidem*, pp. 10-11.

mentos de enlace" que sirven para llenar los espacios interfuncionales, bajo la forma de "informaciones" que los personajes reciben, y que establecen la conexión de las más variadas funciones del sistema. Las "triplicaciones", segunda modalidad, sirven para retardar el curso de la acción y admiten dos especies: la atributiva (tres cabezas de dragón) y la funcional (repetición de ciertas funciones, grupos y hasta series de funciones con efecto ocasional de *crescendo* u oposición).¹³ Tales modalidades, aunque sean "variables" en relación con las "constantes" (funciones), forman un cierto canon, debido a la gran repetibilidad en el cuento popular. Aunque, *grosso modo*, la triplicación corresponda a la amplificación que nos interesa, Propp sólo trata, con ese término, de un fenómeno de alteración de la forma fundamental del cuento de magia. En el estudio complementario a la *Morfología*, también de 1928 ("Las transformaciones del cuento maravilloso"), el folklorista considera la amplificación como un recurso para aumentar la forma fundamental con detalles nuevos que reflejan, la mayor parte de las veces, la vida corriente. En oposición a la reducción, el ejemplo de la modificación por adjunción es dado por la descripción de la vivienda del donante:

Cabaña sobre patas de gallina, en el bosque, sostenida por masas [pastelitos] y cubierta de tortas [pasteles].¹⁴

Los dos segmentos finales amplifican el enunciado-matriz ("cabaña. . . bosque") pero Propp no analiza el significado de la expansión atributiva (¿motivar a los oyentes niños?). Otra laguna es un ejemplo de amplificación funcional, que no implica la triplicación o composición del sistema de información del relato. Esta objeción llevó a Bremond a formular su tesis de las *fonctions-pivots* que ya mencionamos. Sin embargo, se explica la omisión de Propp por la limitación del *corpus* examinado y por

¹³ V. Propp, *Morphologie du conte*, Seuil, París, 1970, pp. 86-91.

¹⁴ V. Propp, "Les transformations du conte merveilleux", en *Morphologie. . .*, *op. cit.*, p. 185.

Chirpi, talera. Bano y . . .

la perspectiva adoptada en la tipología de las alteraciones de las formas fundamentales: le interesaron las variables estables, y no las constantes.

Entre los estudiosos de esa cuestión narrativa, Genette fue el que más profundizó, gracias al examen de un texto concreto. Se trata del *Moyse sauvé* de Saint-Amant, en el que reconoció tres tipos de amplificación o modos de extender el relato: 1. por desarrollo o "intradiegéticas" (simple expansión que hincha el relato, diluyendo su materia y multiplicando sus detalles y circunstancias); 2. por inserción o "diegéticas/metadiegéticas" (uno o varios relatos son introducidos en el interior del primer relato, contados por el narrador o por un personaje); 3. por intervención o "extradiegéticas" (uno o varios relatos son introducidos en el discurso, a través de invocaciones a la Musa, intrusiones para justificar cambios, elipses, alteraciones, etc). Además de la preocupación por definir el estatuto narrativo (¿quién cuenta?) en los tipos 2 y 3, Genette analiza el temario de la materia de la amplificación relacionándolo con la "diégesis" (universo espacio-temporal representado).¹⁵ Sus resultados analíticos conducen a las funciones de la amplificación en el nivel sintagmático, lo que tipifica la narratividad barroca: proliferación de episodios, ornamentos descriptivos, multiplicación y juego de niveles narrativos, ambigüedades e interferencias entre lo representado y su representación, efectos de síncopa, fingimiento de inconclusión, búsqueda de la forma abierta y de la simetría, etcétera.

Las tres teorías que resumimos revelan un enfoque unilateral del problema, debido a la restricción del material examinado: a Bremond le interesa un modelo lógico y abstracto de narrativa; a Barthes el relato realista y popular, a Propp el cuento de magia y a Genette un relato del siglo XVII. Aunque este último haya logrado un planteamiento más complejo del problema, las funciones que deduce no remiten a la forma del contenido de la narrativa.

Si el *corpus* pasa a ser una novelística que, vinculada a un mul-

¹⁵ G. Genette, *op. cit.*; cf. pp. 196-213.

tifacetado continente, relabora las excelencias de la tradición hispánica para ser, hoy, la *summa* de las experiencias poéticas de Occidente, resulta ineludible una indagación sobre sus formas de expresión, correlativas a sus formas del contenido. La narrativa neobarroca hispanoamericana complica la vieja técnica de la *amplificatio* narrativa al sobrecargar las expansiones del discurso de sentido con connotaciones y metaforización de sus enunciados que envuelven alta legibilidad. Constatamos la presencia de tres modalidades de amplificación, que marcan la evolución y el énfasis del procedimiento en nuestra ficción neobarroca:

- a) amplificación por descripción;
- b) amplificación por relato;
- c) amplificación por parodia (total o parcial).

Aquí sólo nos ocuparemos de las dos primeras, reservando la última para otra oportunidad.

Amplificación por descripción

Es ésta la modalidad más sencilla y frecuente del aumento vertical de la materia del discurso, y que produce un ensanchamiento de la formulación lingüística. Corresponde a una expansión de un núcleo funcional, con el cual guarda una relación de consecución en el proceso de segmentación del relato. A diferencia de la narrativa realista (en la acepción histórica del término), que usa la descripción como un espacio vacío, una pausa redundante y decorativa del texto,¹⁶ la narrativa neobarroca la utilizará para descartar los huecos y la referencialidad extra-

¹⁶ P. Hamon propuso las siguientes funciones de la descripción en la narrativa realista: a) demarcativa (establece las divisiones del enunciado); b) dilatoria (retrasa un desenlace esperado); c) decorativa (se integra en un sistema estético-retórico por el "efecto de lo real"); d) organizadora (asegura la concatenación lógica y la previsibilidad del relato); e) focalizadora (informa sobre los personajes). Cf. "Qu'est-ce qu'une description?", *Poétique*, núm. 12, Seuil, París, 1972, pp. 473 y 484. También Genette postula dos funciones para la descripción: la decorativa y la explicativo-simbólica. Cf. "Frontières du récit", en su *Figures II*, op. cit., pp. 58-59.

textual. Según Hatzfeld, el barroco literario aseguró el principio de unificación de los detalles de la acción épica o dramática, pese al caos aparente de la complicación de la intriga ("un orden desordenado"), logrando la "confusa claridad" de que habla Wölfflin.¹⁷ La narrativa neobarroca va más allá de la mera integración y búsqueda de coherencia de la totalidad "exagerando" el proceso de sentido del relato.

En *Tres tristes tigres* hay preciosos ejemplos de ello, como la descripción de la rumba bailada en el cabaret a la hora del "choucito". Códac, el fotógrafo, es la "voz" narrativa que tensiona y erotiza el ritmo del enunciado para reproducir, isomórficamente, el ritmo de la rumbera:

y daba unos pasillos raros, largos, con su cuerpo tremendo y alargaba una pierna sepia, tierra ahora, chocolate ahora, tabaco ahora, azúcar prieta ahora, canela ahora, café ahora, café con leche ahora, miel ahora, brillante por el sudor, tersa por el baile, en este momento dejando que la falda subiese por las rodillas redondas y pulidas y sepia y canela y tabaco y café y miel, sobre los muslos largos, llenos, arriba, a un lado, al otro, izquierda y derecha, atrás de nuevo.¹⁸

En el capítulo "Rompecabezas" Cabrera Infante nos brinda una increíble *performance* lingüística al amplificar algunas matrices (Bustro, Rine) que responden a la pregunta: "¿Quién era Bustrófedon? ¿Quién fue quién será quién es Bustrófedon?" El enigmático jefe del clan de los "bustrófalos" es calificado por un lenguaje que descondiciona la lectura. La codificación metaplástica que opera sobre los nombres de sus amigos registra la misma espiral que lo define ("Él era todos y todos eran él"): el juego parte de la matriz Bustro, salta para Rine, que se transforma en Rono, Bono, Buono, Busno, Bustro para volver a Bustro (cf. pp. 207-208).

De la abundancia de ejemplos que ofrece la obra de Alejo

¹⁷ H. Hatzfeld, "El estilo barroco literario en las obras maestras", en sus *Estudios sobre el barroco*, op. cit., pp. 131-135.

¹⁸ G. Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, 3a. ed., Seix Barral, Barcelona, 1967, p. 66.

Carpentier, seleccionamos uno que muestra otros fines del procedimiento. En el capítulo 1 de *Los pasos perdidos* el protagonista hace, con el rector de la universidad, un contrato (inicialmente fraudulento), que lo obliga a la búsqueda de ciertos instrumentos musicales aborígenes en la selva. Al relato de la fábula del viaje real (desplazamientos espaciales gradativos al mundo americano) se superpone el del viaje maravilloso: el personaje viaja por el tiempo; cada lugar, ciudad o aldea da indicios de una época de la humanidad; al siglo XX (lugar de donde parte) le sigue el siglo XIX (ciudad del sur adonde llega), y así sucesivamente hasta el grado cero de la historia, el Génesis. Este viaje doble es anticipado por una amplificación del núcleo funcional "contrato": antes de partir el héroe recorre el museo de la universidad ("viaje real"), donde las obras posibilitan al contemplador el mismo viaje por el tiempo ("viaje maravilloso"). Cada lienzo, escultura u objeto representa un periodo de la historia, desde el impresionismo hasta "los confines del hombre".¹⁹ El mismo regreso del héroe a la civilización (cap. VI) se representa en ese viaje simulado ("El Cronos de Goya me devolvió a la época. . ."), así como el desenlace de la novela, la pérdida definitiva de los "pasos" hacia la selva ("añoraba —como por haberlos conocido— ciertos modos de vivir que el hombre había perdido para siempre").

El enunciado amplificador es una descripción cuyo papel en la economía general del relato está lejos de ser un ornamento, una recreación del texto, un "lujo". Semiológicamente, él se promueve a la función narrativa por la equivalencia semántica con toda la novela. Simulacro, espejo del relato, abismo o metáfora: refleja, miniaturiza y deforma, barrocamente, los haces de significación del texto, y hasta sugiere una fantástica inversión de las fronteras narrativas: los acontecimientos que le suceden son, en realidad, una amplificación de su breve enunciado.

¹⁹ A. Carpentier, *Los pasos perdidos*, 2a. ed., Arca, Montevideo, 1968, pp. 36-37.

Amplificación por relato

En este tipo de amplificación el enunciado abandona el modo descriptivo por la narración,²⁰ la especie por la categoría. Al cambio cualitativo se añade el cuantitativo: más que expansión de un núcleo, es ya plena distorsión de la vectorialidad del relato, hiato acentuado, corte en el sintagma. Si en la amplificación por descripción se alargaba el núcleo funcional y se mantenía su personaje, espacio y tiempo, el relato-dentro-del-relato los sustituirá por otros (o alguno de ellos). Por eso su contenido es autónomo, configurando una especie de bloque destacable, cuya vinculación con el texto contiguo es difusa.

Su introducción puede darse libremente, según el programa de la narrativa. En *Tres tristes tigres*, "novela de voces", los relatos se yuxtaponen, sin restricciones, al relato-núcleo (la historia de Estrella, contada por Códac). Esas voces van entrando en el texto para componer una rapsodia heterogénea y abierta a la agregación de nuevos relatos.

Las posibilidades modernas de explorar el procedimiento son múltiples. Quisiéramos focalizar, sin embargo, la modalidad de amplificación por relato más cercana al modelo clásico del barroco en un cuento de Jorge Luis Borges, "El milagro secreto". Para comenzar, la inserción del enunciado amplificador (el relato en el relato) obedece al principio de la verosimilitud en la calificación del héroe. Es decir, el narrador introduce el relato para explicar el atributo central del protagonista Jaromir Hladik: él es un escritor condenado a la muerte, cuya obra mayor es un drama, "Los enemigos", bosquejado en el cuento, dentro del gran enunciado amplificador "espera", consecutivo a la "prisión" y antecedente de la "ejecución". Sin detenernos en

²⁰ Según Genette son imprecisas las fronteras entre narración y descripción. Ésta es un modo o aspecto de la "diégesis" (representación indirecta e imperfecta, opuesta a la "mimesis", para Platón), que es "mimesis", dice Genette, porque la imitación perfecta ya no es imitación, es la cosa misma, luego "la única imitación es la imperfecta". Cf. "Frontières. . .", *op. cit.*, pp. 56 y 61.

el análisis detallado del cuento, pasemos a lo que es pertinente para nuestra exposición: la estructura homóloga de los dos relatos.²¹ Sean X el cuento e Y el drama:

A. *Unidades de nivel sintagmático*

- x1: tres secuencias
- y1: tres actos
- x2: llegada del Tercer Reich; arresto del "conspirador" Hladík; espera (con el delirio circular de las muertes imaginarias)
- y2: llegada de los enemigos secretos; Roemerstadt mata a un conspirador; delirio circular de Roemerstadt/Kubin
- x3: unidad de tiempo, lugar y acción (Praga, año 1939, trama nazista)
- y3: *idem* (Hradcany, 1899, trama de enemigos)
- x4: el desenlace coincide con el término del drama
- y4: el desenlace coincide con el término del cuento
- x5: marcación temporal de la primera secuencia: el atardecer
- y5: marcación temporal del primer acto: las 7 de la tarde

B. *Unidades del nivel semántico*

- x6: el apellido materno de Jaromir es Jaroslavski
- y6: uno de los personajes es Jaroslav Kubin (quien se identificará con Roemerstadt)
- x7: Julius Rothe, jefe nazi, a quien Hladík importunó con su sangre judía y su obra judaizante
- y7: Julia de Weideneau, a quien Jaroslav Kubin importunó con su amor
- x8: la invasión nazi como una tragedia en Checoslovaquia

²¹ Utilizamos el texto de *Ficciones*, 4a. ed., Emecé, Buenos Aires, 1965, pp. 159-168. Designaremos a ambos, cuento y drama, como "relato", aquí entendido como un discurso doble: el del significante (lo "contante") y el del significado (lo "contado", o conjunto de acontecimientos reales o ficticios), cuyas relaciones definen el signo narrativo; reservaremos "narración" para el acto productor del relato. Para una aclaración de los términos véanse Genette, "Discours du récit", en su *Figures III*, Seuil, París, 1972, pp. 71-72; Du Bois et al., *Rhétorique générale*, Larousse, París, 1970, p. 172.

- y8: la "apasionada y reconocible música húngara" es un signo demarcador de las escenas trágicas del drama
- x9: Hladík sueña con un "largo ajedrez" que profetiza su arresto
- y9: Roemerstadt vio a sus enemigos en un sueño²²
- x10: el cuento relata lo fundamental de la vida de Hladík
- y10: el drama rescata, "de manera simbólica", lo fundamental de la vida de Hladík
- x11: tema fantástico: detención del tiempo
- y11: tema fantástico: el doble
- x12: la estructuración y las citas reflejan la preocupación del narrador (Borges) por la "literatura" (desde el suspenso creado por la cronometría de los hechos hasta el sueño en la biblioteca)
- y12: "el problemático ejercicio de la literatura constituía su vida (Hladík)

C. *Unidades del nivel narracional*

Si aplicamos el esquema de comunicación narrativa a los dos relatos, resultan dos narradores: N1 (Borges, narrador del cuento) y N2 (Hladík, narrador del drama). Resultan, igualmente, dos narratarios: R1 (el lector del cuento) y R2 (el espectador del drama). Si consideramos la evidencia del juego especular entre los dos relatos X y Y (con la correspondencia de las unidades x_1/y_1 , x_2/y_2 , etc.), el juego especular se da también en el plano narracional (Borges es el narrador de X y de Y; es narratario de Y; el lector es narratario de X y de Y; Hladík es narrador y actor, etc.); el juego de permutaciones en los papeles narrativos crea el "vértigo barroco": el lector es el espectador; el cuento es el drama. O más aún: Borges es Hladík, que es Roemerstadt, que es Kubin. Aquí, el orden de fuera hacia dentro revela la técnica del "abismamiento", análoga a la que Wölfflin denominó "pun-

²² Obsérvese que el contenido del sueño sólo es brevemente mencionado en el resumen del drama, lo que obliga al lector a retroceder al comienzo, donde el sueño es descrito en detalle.

to de vista pictórico" del arte barroco. El juego de espejos, que los franceses denominan "*mise-en-abîme*",²³ se opone a la "visión lineal" del Renacimiento, con la profundidad y multiplicidad que engendran en el espacio textual. Abundan los ejemplos en la literatura universal y en la narrativa neobarroca hispanoamericana: *Sobre héroes y tumbas* (el "Informe sobre ciegos"), "El jardín de senderos que se bifurcan" (la laberíntica novela de T'sui Pên), *Grande Sertão: veredas* (el relato-diálogo del jagunço Riobaldo), *Boquitas pintadas* (el radioteatro "El capitán herido"), *Cien años de soledad*, etc. En este último, el relato que está dentro del relato es el manuscrito cifrado del gitano alquimista Melquíades (metáfora de la novela que lo contiene), que Aureliano último logrará decodificar tras cometer el incesto-maldición programado desde el inicio de la obra. Como Edipo, Aureliano, al leer, conoce el enigma de su destino e identidad.²⁴ Borges señaló el sentido de los textos que se espejan (pero sin relacionarlo con el barroco): "si los caracteres de una ficción pueden ser lectores, espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios".²⁵

Las modalidades de amplificación muestran las funciones metafórica y metalingüística que el enunciado amplificador puede ejercer en relación con el discurso que lo envuelve. Sería ocioso aquí postular el alcance ideológico que aporta el procedimiento. Basta con señalar que el mensaje narrativo, al emerger como "ficcionalidad del hombre/tiempo", se vuelve una prospección crítica del enigma de identidad (la "angustia ontológica del criollo" de que habla Uslar-Pietri) del que por razones

²³ Expresión propuesta por A. Gide para designar el centro de un escudo de blasón que simulaba otro escudo, en una reproducción infinita y en perspectiva; sólo después la locución se aplicó a la representación del narrador por el personaje (cf. Dubois, *op. cit.*, p. 192).

²⁴ Cf. J. Ludmer, *Cien años de soledad: Una interpretación*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972; en este brillante estudio la autora relaciona, de paso, la "lectura cabalística" de la novela con el barroco, desde una perspectiva simbólica, distinta de la nuestra (cf. pp. 144-146).

²⁵ J. L. Borges, "Magias parciales del Quijote", en *Otras inquisiciones*, 2a. ed., Emecé, Buenos Aires, 1964, pp. 68-69.

históricas padecemos los latinoamericanos. Ese referente extralingüístico —que no es "lo real", sino una unidad cultural en forma de discurso— se representa en nuestra ficción a través de uno o de todos los aspectos del discurso: *verbal* (con la deformación del significante fónico/gráfico, la invención lexical, etc.); *sintáctico* (distorsión de la sintagmática por la amplificación); *semántico* (retorcimiento de la relación signo-referente); *narracional* (hiperbolización de la "autorreferencialidad" o desenmascaramiento del narrador/explicitación del metatexto). "Nuestro arte siempre fue barroco" —dijo Carpentier—, y podríamos añadir que nuestro barroco tendió hacia la proliferación de las formas, pero nunca como un amontonamiento caótico de signos vacíos. Las exageraciones barrocas constituyen el sustrato de la rebelión lúdica, índice de nuestro quehacer poético. Lezama Lima dice que el barroco americano se distingue del europeo por su "tensión" y "plutonismo", verdaderos fundamentos de su calidad poética. El "impulso volcado hacia la forma en busca de la finalidad de su símbolo" y el "fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica"²⁶ son el signo del barroco hispano incaico e hispano negroide. Barroca definición de lo que perseguimos en este trabajo: la correlación entre las técnicas de distorsión de la sintaxis y el mensaje narrativo, el isomorfismo entre los planos de la expresión y del contenido.

²⁶ J. Lezama Lima, *La expresión americana*, Universitaria, Santiago de Chile, 1969, pp. 34-36.