



Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

17 | 2017

Hermetismo programático en la literatura rioplatense contemporánea (de 1980 a nuestros días)

Fisuras de lo legible en *Cielo 1/2* de Amir Hamed

Marta Inés Waldegaray



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/lirico/3851>

DOI: 10.4000/lirico.3851

ISSN: 2262-8339

Publisher

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Electronic reference

Marta Inés Waldegaray, « Fisuras de lo legible en *Cielo 1/2* de Amir Hamed », *Cuadernos LIRICO* [En línea], 17 | 2017, Puesto en línea el 17 diciembre 2017, consultado el 21 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lirico/3851> ; DOI : 10.4000/lirico.3851

This text was automatically generated on 21 April 2019.



Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Fisuras de lo legible en *Cielo 1/2* de Amir Hamed

Marta Inés Waldegaray

¡ Oscuridad, mi única luz !
Ay, tiniebla infernal, más brillante,
Para mí, que la mañana para el ojo vigilante
Llévame a residir contigo.
Cielo ½ (99)¹

- 1 Los textos del escritor uruguayo Amir Hamed (Montevideo, 1962-2017)² circulan poco en la orilla argentina del Río de la Plata. Los escaparates de las más reconocidas librerías porteñas no ofrecen su vasta obra. Algunos de sus textos, los pocos que han logrado pasar la frontera acuática, a menudo en las valijas o en los bolsos de mano de sus lectores, transitan entre miembros del establishment académico local. Su escritura, caracterizada por una erudición densa e intrincada, posee un peso propio que es siempre reconocido de manera positiva y con bastante desconcierto. Puede decirse que la obra de Hamed es, desde el punto de vista de su escasa circulación, de un acceso privado disponible a un pequeño grupo de iniciados en la literatura rioplatense, y más específicamente, en la producción del autor. Una dificultad que Hamed se propone salvar, aunque con relativo éxito, desde las páginas del ciber sitio *Henciclopedia* creado en 1999 y del cual es su director, con el objetivo de difundir la producción artística e intelectual de los escritores uruguayos de hoy, incluida la propia.³
- 2 Una colega uruguaya me habló de la obra de Hamed a finales de 2014 y de la publicación reciente de la que era entonces su última novela, *Cielo ½*, publicada en 2013. Título enigmático que no fue fácil conseguir y que finalmente encontré en una pequeña y desconocida librería del barrio de Palermo. Sin ánimo de exponer incidentes personales, lo que intento describir es la escasa circulación de la obra de Hamed en Buenos Aires y el carácter casi iniciático que el acceso a su obra exige. *Cielo ½* fue el primer texto que de Hamed cayó en mis manos ; una obra monumental que cifra de manera acabada lo que para no pocos de sus lectores es el carácter principal de su escritura hipertrabajada consistente en un discurrir hermético que deja cabos sueltos y preguntas sin respuestas.

Una escritura que, suspendida en el aire, como las sandalias aladas de Hermes, aniquila el orden causal. Me centraré en esta novela y en esta condición en el presente trabajo.

1. Legibilidad en suspenso

- 3 *Cielo ½* es una novela multifacética, densa, erudita, hermética –diremos– en la medida en que reclama una práctica de lectura para iniciados en materia de dioses, cosmologías, escrituras. Si bien el eje anecdótico es relativamente simple: un escritor y músico uruguayo (cuya identidad no se menciona) viaja a la tierra de sus ancestros sirio-palestinos en busca, presumiblemente, de su pasado familiar... en esta búsqueda de sus raíces, el protagonista brinda anécdotas de su vida y vuelca en su indagación los remotos orígenes históricos de sus dos profesiones: la música y la escritura. Este viaje a los orígenes familiares se convierte en remota travesía cultural por una región que es cuna de civilizaciones y de religiones, y también, conflictiva encrucijada histórica y geopolítica, aún vigente. Este relato de la experiencia personal y profesional del protagonista se imbrica a lo largo de toda la novela con la historia y evolución de la escritura universal, desde la escritura pictográfica a la cuneiforme, pasando por el sistema griego-micénico y los jeroglíficos egipcios, hasta la escritura maya. Lo anecdótico, de viso autobiográfico, resulta trascendido por las prolíficas referencias mitológicas greco-latinas y orientales, todo lo cual conforma un denso fondo ancestral compuesto por dioses, semidioses, héroes míticos y literarios, una « celeste comparsa »⁴ a través de la cual el devenir del protagonista se transmuta.
- 4 *Cielo ½* aparece en la escena literaria uruguaya en 2013, luego de casi diez años en los cuales Hamed no había publicado ficción (*Buenas noches, América*, publicado en 2003 había sido hasta ese momento su último libro de relatos) aunque sí singulares ensayos como *Retroescritura* (1998), *Mal y neomal. Rudimentos de geoidiocia* (2007), *Porno y postporno* (2009, en colaboración con Ercole Lissardi y Roberto Echavarren), *Orientales: Uruguay a través de su poesía siglo XX* (1996, cuya reedición ampliada fue publicada en 2011). *Cielo ½* se suma al desafío narrativo de sus dos novelas anteriores: *Artigas Blues Band* (1994) y *Troya Blanda* (1996).⁵ Si ya en estas novelas, Hamed proponía un ambicioso programa literario para desmontar operaciones de lectura sacralizantes de la Historia uruguaya⁶, poniendo en la práctica lo que teorizaría hacia finales de los 90 bajo el nombre de « retroescritura »⁷ (escritura que toma el pasado como material, pero para mutarlo y desviarlo ideológicamente), en *Cielo ½*, lo « retro » es viaje hacia atrás, hacia un pasado compuesto por textos residuales de la infancia y tierras ancestrales elevadas al rango de restos de un pasado fundante de la historia de la humanidad, un pasado tenaz y persistente ante las fuerzas hegemónicas del mundo actual. La novela densifica así su dimensión diegética mediante una compleja superposición de materiales y discursos, y por ende, de temporalidades, todo lo cual oscurece la fuerza retórica de su lenguaje, hasta el punto de fisurar su legibilidad y crear instantes de ceguera interpretativa producida por las derivaciones dispersantes de la escritura barroca de Hamed, derivaciones que desajustan el orden expositivo de la escritura haciendo que pierda su congruencia con el orden argumentativo. La novela queda así en estado de incesante suspensión mediante la constante multiplicación de lanzamientos diegéticos, de cambios de tema y de cierres provisorios que privan al lector de sus puntos de apoyo para retener la actividad semiótica desbordante de esta escritura.

2. Estrategias de decepción

- 5 Lo que Hamed ofrece a la lectura en *Cielo ½* es un texto de proliferación sibilina y abismal. En la comparsa celestial que desfila ante el lector se destacan dos dioses: el egipcio Toth, considerado inventor de la escritura, amo de la magia y de los saberes ocultos, señor del tiempo, del cálculo matemático, del calendario, de la medicina, de la astronomía, de la música, del comercio ; y su pariente griego, Hermes, mensajero de los dioses, franqueador de fronteras, conductor de las almas de los muertos (Psicopompo), dios de las rutas y caminos (Hegemonio), de los juegos y de los concursos (Enagonio), señor del comercio (Agoreo) y en consecuencia de las ganancias y de las riquezas rápidas (Kerdos), dios de la elocuencia (Logios)⁸. La novela dramatiza el *Corpus hermeticum* de Hermes Trismegisto (considerado tres veces grande por ser filósofo, sacerdote y legislador), colección de veinticuatro textos sagrados escritos en lengua griega, que contiene los principales axiomas y creencias del saber hermético. Estos textos desarrollan los conocimientos sobre la tríada hermética constituida por Dios, el Cosmos y el Hombre ; explican el doble carácter humano (mortal corporalmente, inmortal espiritualmente), el gobierno del orden celestial sobre los cuerpos, la naturaleza de lo divino, el surgimiento del Cosmos, la caída del Hombre del paraíso, las nociones de Verdad, de Bien y de Belleza. *Cielo ½* explora ficcionalmente el *Corpus* de Hermes mediante dos operaciones dominantes de escritura que modelan el carácter hiperliterario del texto lanzándolo a contramano de lo legible. Se trata del desvío o extravío del pensamiento y del enciclopedismo abigarrado que conduce a la decisión (o a la necesidad acaso) de incluir un índice onomástico final de 45 páginas y 362 entradas. Resultado : un texto cuyo discurrir hermético consiste tanto en su deriva errante⁹ como en una ampulosidad barroca hecha de injertos y de cruces de materiales literarios y culturales de diferentes grados de nobleza. Un montaje móvil de discursos, materiales y temporalidades que difiere el sentido, franquea las tierras de la escritura (visitando orígenes : los de la escritura del propio narrador y los de la cultura occidental) y da paso a un culto póstumo de caligrafías y textos antiguos. En tanto mixtura compuesta por la heterogeneidad de materiales, la frondosidad verbal y el desvío que extravía la lectura, la opacidad que caracteriza la escritura de Hamed se libera a menudo de su referente velando el funcionamiento de la organización narrativa, tanto a nivel de la construcción de los personajes (creando subjetividades de simulacro) como de la construcción del universo referencial. Hay sin dudas en este barroquismo que horada la comprensión del lector, algo de la musicalidad de la poesía reacia a mencionar su objeto ; algo de neo-barroco que a diferencia de lo barroco no acepta la glosa ; y también, algo de la afirmación de la palabra poética como pensamiento crítico desenvuelto a partir de imágenes que modelan *imagos* (a la manera establecida por Lezama Lima)¹⁰ cuyas figuras centrales son en este texto : el sol, la visión (como percepción de lo legible) y la ceguera (como ilusión de lo legible).
- 6 Si el texto considerado *legible* diseña un recorrido lineal y homogéneo en el cual el lector pasa sin demasiada dificultad de la palabra a la oración, de la oración al párrafo y así sucesivamente hasta ordenar el material leído en una síntesis del sentido global del texto, el texto *ilegible* parece caracterizarse, desde el punto de vista de la recepción, por la dificultad que el lector experimenta para construir una gramática. *Dificultad* y no *imposibilidad*, puesto que lo ilegible no es un estancamiento total del proceso de

significación, sino momentos de detención de la mirada en un signo formal de la escritura. Cito a Bertrand Gervais, a quien sigo en esta interpretación de lo ilegible :

D'entrée de jeu, je définirai l'illisibilité comme une impasse dans la sémiologie, c'est-à-dire comme l'incapacité de maintenir une interprétation ou d'activer un jeu d'interprétants apte à procéder aux attributions nécessaires entre un signe et son objet. Si le signe résiste à une attribution, il s'impose alors comme seul foyer de l'attention, chose coupée de ce qui doit la compléter dans sa forme accomplie. Le regard reste, pour ainsi dire, rivé sur le signe, sur sa matérialité même. D'où son illisibilité.¹¹ (204).

- 7 ¿Cómo se sale de este atasco de la semiosis? se pregunta Gervais. Responde : « Pour renverser le cours de ce processus, pour rétablir une certaine transparence du signe et procéder à une attribution, il faut ce que je nommerai un *coup de force*. » (206) ¿Y qué es un *coup de force*? Es el empujón que impone el lector a su entendimiento mediante la irrupción de una hipótesis que permita relanzar el proceso interpretativo. Instalada como dominante textual, la opacidad semiótica es la propiedad resultante de una función operatoria que no nos da su clave de acceso. El recurso a una hiper-intertextualidad poética, filosófica, iconográfica, y también la creativa entrada de neologismos, de sistemáticas violencias infligidas a la sintaxis, la supresión de la puntuación, las tachaduras de palabras, la exposición fragmentada sin una relación concluyente entre los fragmentos, la colisión de diferentes niveles de traducción (lingüística, cultural), las elipsis narrativas en el cruce de un mundo a otro (de lo contemporáneo al pasado antiguo, de la memoria personal a la Literatura clásica, de Montevideo a la antigua Grecia, del Cielo a la Tierra) producen una lectura a saltos que nada tiene que ver con el lector macho o el lector hembra imaginados por Julio Cortázar, tampoco con la programación cortazariana de lo ilegible mediante la organización material de los capítulos de una novela como *Rayuela* en la cual el lector salta de un capítulo a otro guiado siempre por el autor. Con Hamed, es la *performance* del lector la que es puesta en escena, una *performance* que hace hincapié en la experiencia de la lectura como acto fenomenológico. El album que se propone ser *Cielo ½* es un *lo sé todo* cuya recepción escapa al control que se supone emana internamente de todo texto.
- 8 La escritura pedregosa que Amir Hamed propone en *Cielo ½* radica en un dispositivo enunciativo que disloca marcos genéricos y sintácticos (a nivel oracional y a nivel narrativo); obliga al lector a volver una y otra vez hacia atrás, a des-hacer y re-hacer camino en busca de islotes de sentido. La experiencia de lo hermético que aquí nos ocupa no radica en la secreta dificultad que los personajes puedan experimentar para interpretar el entorno en los cuales están insertos como paso necesario para comprender la realidad (como pudieron experimentarlo en la literatura europea los personajes de Kafka o de Beckett, o en la literatura contemporánea argentina algunos personajes de Saer o de Chejfec), sino en la rareza barroca de un sentido refractado provocado por un sistema hiperliterario de polifonías y de bifurcaciones diegéticas; por un dispositivo barroco que es a la vez tradición filosófica (metempsicosis), programa poético (lectura ciclópea) y gesto histórico (vuelta al pasado y a la profundidad que el objeto *Libro* bajo la forma *album* parece entrañar).¹² Dueño de una escritura « desafortada (fuera del foro, fuera de la ley) » y « vampírica –que todo lo succiona y desorbita– », como la califica Basile (*ibid.* 52), emparentado a la ampulosidad y deshinibición del barroco caribeño, a la yuxtaposición sincrética de elementos culturales (lecturas literarias, canciones populares o de rock) asociables al arte *pop* de un Severo Sarduy, la opacidad de sentido presente en esta novela proviene del álbum como dispositivo genérico, esto es: como proceso

narrativo que combina multiplicidad icónica y diversidad informativa, disposición fragmentada en la página y diálogo texto-imagen. Entreverado textual e interconicidad diegética¹³, producen una tensión interpretativa entre el texto narrativo del narrador adulto y el trazo infantil presente en las figuritas en blanco y negro incluidas como encabezamiento de cada capítulo. El juego narrativo de *Cielo ½* radica en el pasaje de un medio a otro. En esos traspasos entre las figuritas (infantiles o relativas a los orígenes de la escritura) y el texto que gira entorno a cada imagen se produce una puesta en abismo de la escritura como profundidad histórica (cultural, subjetiva) compuesta por trazos y por fragmentos de una memoria que evoca tanto el origen de la escritura de la humanidad, como también, el origen de una subjetividad metamórfica fuertemente arraigada al trazo de la letra. Archivo de infancia del personaje central y repertorio de la infancia de la humanidad, la escritura de cada capítulo parte de esas imágenes provenientes de una época pasada (la niñez) entrevista a la vez como momento fundante de un escritor en ciernes y como laboratorio de imágenes que animan todo album (desde los prestigiosos héroes literarios hasta el bestiario infantil). Esto, no sin cierta nostalgia de una infancia expuesta como época iniciática, época de génesis de posibilidades narrativas asociadas a los seis resortes ficcionales de *Cielo ½*: la imaginación heroica, los cimientos de la ficción, el comienzo de la escritura, la iniciación a través de la escritura, la temporalidad estriada y la otredad.

- 9 La inscripción de lo subjetivo en *Cielo 1/2* se lee desde una historia cuya temporalidad es irreductible a un sentido único; una temporalidad que es menos discursiva que escritural, puesto que las secuencias narrativas están impulsadas por la labor desviante de la escritura. La diégesis transita de manera imprevisible desde los años de la infancia del narrador (que remiten al comienzo de la dictadura uruguaya) hasta su vida sentimental adulta, un abanico temporal que le permite abordar, a través de los seis álbumes y las trescientas treinta y siete páginas que componen la novela, una imbricación de temas y motivos (como los amigos de adolescencia, los asados, el football, el humor sureño, la música, la edición, la literatura) abierta a la deriva. Y que también le permite declinar una variedad de espacios: ciudades, ríos y calles de una vasta toponimia desde Palestina, Siria, Líbano, la Mesopotamia de las primeras escrituras, Egipto, hasta los barrios de Montevideo, los balnearios uruguayos y las playas centroamericanas (El Salvador). Las citas filosóficas y literarias (desde Ovidio y Sófocles hasta el *Infierno* de Dante) o provenientes de la cultura popular uruguaya (el lirismo del rock, la canción popular, el habla cotidiana); las inserciones del latín, del italiano; los pasajes filológicos sobre lenguas arcanas, etimologías y traducciones producen no sólo un efecto de polifonía con un alto grado de impenetrabilidad, sino también la ilusión de una auto-representación. En tal sentido, la iconicidad (tapa, estampas) de *Cielo ½* opera como una puesta en abismo de una identidad metamórfica que se disimula sógnicamente.
- 10 La voz narrativa tampoco es ajena a este proceso desviante: el yo se recuerda y se habla a sí mismo escribiéndose. Al hacerlo, (se) construye una historia objetivándose en un « vos », verdadero protagonista de una obra en la cual el narrador se pone en escena como personaje lingüístico:
- Usted es de por acá, ¿verdad?, te dijo el guía poco antes de abandonarte a un emporio de piedras vertiginosas [...] De costumbre, en esos parajes aporreados por el sol, te hacen escandinavo o germano, cuando no crasamente yanqui, e intentan estafarte. (7)
- 11 La tapa del libro (creada por el artista visual Oscar Larroca) es reveladora. Se observan en ella dos cuerpos de perfil, cuyos rostros enfrentados carecen de expresividad. Entre

ambos rostros hay un recuadro con un ojo en el centro y la inscripción « $\frac{1}{2}$ » en signos matemáticos en el ángulo inferior derecho. Como si se tratara de imágenes extraídas de un libro de medicina, en la figura de la izquierda puede observarse a la altura del cráneo inscripciones numeradas de lo que serían las diferentes zonas del cortex. El rostro de la derecha parece desollado, lo cual deja al descubierto el sistema linfático del organismo, un sistema representado de manera semejante a un sistema fluvial o cuenca hidrográfica. El ojo central sugiere el funcionamiento metafórico de la novela; como una ventana abierta a la multiplicidad del texto, el ojo representa la llamada visión ciclópea, la mirada humana capaz de percibir de manera convergente y en profundidad.¹⁴ Esta imagen (que reaparece en blanco y negro en el interior del libro, luego de la solapa y antes del « album primero ») pone de relieve la ambivalencia barroca que el texto expone entre vida y literatura, identidad y alteridad, uno y lo otro, realidad e ilusión, subjetividad y mundo, todo lo cual evoca los procesos de creación artística y de recepción. Estos *corpus hermeticum* son el correlato visual de la teoría filosófica que la novela explora y relata: la *metempsicosis*, doctrina de origen griego que afirma la constitución triple del ser humano (espíritu, alma y cuerpo), y postula la posibilidad de transmigración de las almas, después de la muerte (« El alma, haciendo un necesario giro, pasa de unos animales a otros », conjetura el narrador al indicar como principal exponente de esta teoría a Pitágoras de Samnos, 47). Presunción de sentido de arcana proveniencia (79); contradanza de recuerdos de la niñez y de la vida adulta; polifonía textual de hermético montaje; y aluvión de personajes que como almas literarias migrantes transitan por la novela, Hamed concibe la Literatura como « vértigo mayúsculo » (81) de la Letra, como « ilusión de infinito » (83), « polvillo de simulacro » (83) y red de extravíos aluvionales (119). Una ilusión textual (óptica) de profundidad convergente en definitiva que impone una lectura en constelación. Cito :

[...] al menor descuido, esta lógica, basta su antojo, puede reactualizara Pitágoras, tras su 'necesario giro', en el bar de la esquina al que marchás cada mañana a recibir en un cortado la ración de cafeína que tu médico te tolera. ¿No podría ser cualquiera de los parroquianos eslabón, aunque ahora olvidado de sí, de ese itinerario inaugurado en Etálides, Euforbo, Hermótimo y Pitágoras ? (48)

- 12 La imagen de tapa indica ya el modo de recepción sugerido en la medida en que invita a percibir lo que la escritura de Hamed propondrá al lector : una alteración de las fronteras interpretativas que estructuran el pensamiento occidental. Lo hermético en la escritura de Hamed no es simplemente un intrincado ejercicio de rodeo lingüístico ; es también una visión de mundo, esto es : un modo barroco de estar en el mundo y de ser en la Literatura que estetiza la vida y transcultura la experiencia poética. Es ethos barroco¹⁵ como condición misma de lo literario. Ethos barroco : mirador (« miraje », 7) de un discurso crítico con el que se intenta enfrentar la barbarie de los tiempos modernos y más localmente la comunicación *light* de los mass media¹⁶. Herramienta que reordena el mundo porque lo metamorfosea en un espacio en donde confluyen culturas, imaginarios, saberes y temporalidades sólo incompatibles en apariencia, puesto que la Grecia antigua puede ser interpretada y traducida desde los parámetros culturales mesoamericanos. Así por ejemplo la nominación nahuatl de « pipilito »¹⁷ para el dios Heracles, a sus ocho meses de edad (« Por esto, que de pipilito de ocho meses estrangule con sus manos las dos serpientes que le envía Hera, esa contrafaz griega y madrastra que le negó el pecho y le da nombre, apenas está señalando un estrangulamiento de orígenes. », 253). O el nombre del restorán montevideano Karnak (el complejo religioso más venerado del Antiguo Egipto) en donde además de pizzas se engullen vísceras (achuras), el « alimento de los héroes », «

la dieta de los dioses » (53). La célebre definición de Severo Sarduy acerca del neobarroco como « arte de descomponer un orden y componer un desorden »¹⁸ al referirse al proceso de elaboración de su novela *Cobra* en la cual el escritor cubano habría ido pasando del interés por la historia al interés por las secuencias, por las frases, hasta llegar a los fonemas, condensa a nuestro parecer el gesto escriturario de Hamed.

3. Lo sé todo

- 13 Forma híbrida nacida en la segunda mitad del siglo XIX, el album recrea múltiples posibilidades materiales y propone ritmos de lectura distintos a los de la página tradicional. Forma privilegiada de la iniciación a la lectura y a la creación literaria, tres son los elementos constitutivos esenciales que lo caracterizan: la imagen, el texto y el Libro como objeto que puede volverse objeto de culto:

Las letras, la vastedad. Ya en Montevideo, ya sancionado el abecedario en la escuela Austria, arrasabas con cuanto página impresa se pusiera a tu alcance, fuera cómics o novelas policiales. Alguien, entonces, tuvo el tino de regalarte en doce tomos esa, se podría decir antojadiza, enciclopedia de la Ele, el *Lo sé todo* que historia por historia y con suculentas ilustraciones te iba enterando de casi todo lo interesante, desde la toma de Troya en la panza de un caballo hasta los tallarines y viajes de Marco Polo, pasando por la cruzada de Aníbal o las virtudes energéticas del azúcar, la vejez de ciertos aniomales, la sabiduría de mandar partir un recién nacido a la mitad, los destinos de Cleopatra o Juana de Arco, los baños del bebé Aquiles, cómo no faltó el puñal del hijo en la muerte de Julio César (parto de todos los brutos) o también las monedas de chocolate de esos aztecas que, igual que los mayas, levantaban pirámides más chicas que las que prohibían tu entrada en Gizah. (85)

- 14 El album de Hamed tiene un poco de todo : familia, viajes, amigos, estampas, personajes mítico-literarios, personajes greco-latinos, dibujos infantiles (esto es : trazos y escritura realizados por una mano infantil que, según el texto deja entender, corresponden al narrador). Las ilustraciones (cincuenta y cuatro en total) corresponden a cuatro tipos de imágenes: trece figuritas que muestran una caligrafía infantil (papelitos escritos, notas en cuadernos escolares); veinte figuritas que muestran trazos de escritura antigua; diecisiete dibujos de trazo infantil (en su mayoría bestiario); dos figuras que reproducen tarjetitas infantiles (que parecen extraídas de un album personal de recuerdos); y finalmente, dos figuras probablemente capturadas de un catálogo de íconos en línea (hipertexto que introduce en la novela la construcción de espacios virtuales de escritura, tema ya tratado por Hamed en *Semidiós*). Todas ellas, constituyen en su sistematicidad un dispositivo visual que, como ventanitas abiertas al pasado del narrador, encuadran la representación inscribiendo una zona a través de la cual el sujeto se deja entrever. Presiden la organización del espacio de la primera página de cada nuevo capítulo actuando como un hipersigno que permite articular el proceso de significación del texto, y que por lo mismo, nos reenvía a la tapa del volumen, al ojo que nos mira, que como si surgiera del interior del encuadre, proyecta su mirada en dirección del lector (« Basta arrimar el ojo a una inscripción para entender que el mundo no empieza contigo, es decir, que es ajeno, distante, bárbaro. », 79). Cada capítulo renueva de la misma manera su llamado de atención. No estamos ante un libro ilustrado con imágenes a todo color al estilo clásico de un album infantil ; pero sí, ante una composición en la cual estampas o miniaturas fotocopiadas en blanco y negro encabezan cada capítulo a modo de portadas que indican un nuevo comienzo. Estas modestas ilustraciones anticipan temáticamente el contenido textual y pueden clasificarse en dos grupos: aquellas que poseen una función narrativa o

argumental (condensan un episodio o escena central del capítulo); y otras, de articulación más independiente y de menor valor argumental que las primeras. Nunca intercaladas en el texto, y respetando siempre la misma disposición centrada, este sistema gráfico y decorativo genera una expectativa de interpretación que, a menudo, se frustra, puesto que la imagen no siempre resulta ser un recurso útil para una decodificación segura del texto. Si bien las ilustraciones refuerzan semióticamente el discurso lingüístico, condicionan también su interpretación porque anticipan un sentido que mediará en la manera en que el lector discernirá el texto que se le presenta a continuación.

- 15 La organización fragmentada, la constitución estriada, la opacidad lingüística, el juego espacial (diegético, intrapaginal), el juego ficcional del narrador, los giros metalépticos (texto/estampas, narrador/narratario, temporalidades disímiles) son declinaciones de una compleja puesta en escena del álbum como aventura literaria, un espacio en el cual la escritura expone su materialidad, su trazo, su forma, poniendo así en evidencia el carácter ilusorio (cf. la ilusión óptica de la tapa) de la legibilidad absoluta.¹⁹

4. Vos sos yo

- 16 Recapitulando, hemos abordado hasta aquí cinco rasgos inherentes a la escritura hermética de *Cielo 1/2* que asientan al mismo tiempo el programa literario de Hamed. Se trata de: la saturación signica; la ramificación dispersante; la subjetividad y su efecto de simulacro; el acto de escribir practicado a la vez como sacerdocio y como ejercicio de alta reflexividad crítica; y la vuelta a la niñez, explorada menos como retorno a un origen, que como dimensión que posibilita la apertura de un espacio metaliterario.²⁰ El álbum es acaso el desafío experimental mediante el cual Hamed lleva nuevamente a la práctica (veinte años después de haber *retroescrito* la novela histórica) su reflexión más acabada tanto de un pensamiento crítico (hecho prosa literaria) acerca de modelos literarios pasados, como de una postulación de la literatura (neo-)barroca que fractura el sentido lineal del movimiento histórico y la categoría antropocéntrica del sujeto moderno.
- 17 Hay otro aspecto singular de la creación compositiva de esta novela: la exposición teatral de la voz narrativa. Como si se entablara un diálogo entre el sujeto textual y el personaje infantil retenido en las imágenes, la novela reposa en un « vos » que va componiendo, capítulo a capítulo, el rostro de un protagonista muy cercano al autor (compositor, músico, cantante de rock, editor; cf. la reproducción gráfica de la imagen del bebé en la página 195). Tres son las series principales a través de las cuales el vos convocado por la instancia narrativa se construye. Una de ellas es biográfica y trae a la escritura recuerdos asociados a la vida familiar, personal y profesional de este sujeto anónimo; sus viajes: desde las giras musicales del protagonista por América junto con la banda El Macaco, hasta viajes turísticos; sus amistades (*alien*, ¿Gustavo Espinosa?); sus dificultades de salud. La otra serie que viene a engarzarse en ésta tiene que ver con la exposición erudita y fragmentada de historias y figuras míticas europeas y del cercano oriente (las cosmogonías sumerias, la Guerra de Troya, los amores de Zeus, el dios egipcio Toth, el griego Hermes y la constelación de equivalencias correspondientes a diversas culturas). Por último, Hamed entrelaza también en su escritura una « obsesión gráfica » (49) que incluye reflexiones acerca del origen de la escritura, el alfabeto latino, el cuneiforme (46), el silabario hitita (99), la escritura caldea (48), los jeroglíficos egipcios (49), la escritura del *Balam* (117), traducciones de conceptos y de dioses, sin descartar la caligrafía infantil ya

mencionada. Postulado el mundo como migración permanente de significados e ilimitado ejercicio de transformación (« Hubo un día en que los dioses desertaron el Olimpo, huyendo en bandada hacia Egipto, donde se disfrazaron, adoptando forma de animales. », 9), lo que significa: a) traducción de dioses (« La desbandada celeste asumía que las deidades se dan en comparsa, máscara y traducción, que no pocas veces revierte signo, siendo que la divinidad benéfica de unos es el demonio arrasador de otros. [...] Lo que conocías se revela tapujo, traspolación que te chupa desde tu propia entraña. », 9); b) traducción de héroes (que desfilan a lo largo de las trescientas treinta y siete páginas de la novela y que son recuperados en el glosario final); y c) traducción de signos gráficos, esto es, la interpretación de unos desde los conceptos de otros... todo núcleo duro de identidad se desvanece en *Cielo* ½. No se trata de un protagonista interpelado en segunda persona, tampoco de un « yo » narrador que interpela al lector; sino del protagonista narrador que parece contar desde y para sí mismo. Vos es una alteridad escurridiza, a la vez narrador-protagonista y narratario. *Album* es aquí *enunciación anónima*, (« dimensión de lo inabarcable », « aturdimiento de lo infinito », 9), juego metaléptico que trastoca el pacto de lectura habitual. Esta voz (este vos) es una entidad no resuelta a lo largo de la novela, un blanco intencional, una imagen mental « probable »²¹, sostenida textualmente desde un doble soporte: exterior (como en la visión óptica ; o la figurita del bebé en la página 195, cuyo rostro se repite en la solapa del libro, al incluirse la biopresentación del autor) ; e interior, mental o íntima (como la imagen onírica). Propongo sólo cuatro citas elocuentes:

Lo peor. Es preciso te eternices minucioso frente al espejo para revisarte lo que no sos. Jamás un espejo devuelve la realidad: la inventa, te hace posar frente a él como un recluta emprolijado para el oficial de más bajo rango, como si tu cara dura pudiese revelar algo no conveniente para los demás. Cualquiera, cuando es sorprendido por su reflexión, por ejemplo por vidrios espejados en la calle, se deslumbra: percibe un extraño, muy distinto del que se lavó los dientes en la mañana. Tu rostro, definitivamente, se ha vuelto máscara. (11)

Alguien, todo candor, preguntaba hace un par de ensayos si el sol del desierto podría ser razón para el mal que te asalta, traicionero. Pero, ¿qué es el sol del desierto sino una escritura estremecedora? Hay un disco alado, que entre los egipcios Toth confeccionó para la gloria de Horus, el halcón, y que se esparció por el reborde hitita, por Caldea, Asiria y luego por Persia, al cual en el zoroastrismo conocen como Faravahar, ese flanco visible de Ahura Mazda. Es la cara que tenías antes de nacer: está para recordarnos nuestro verdadero propósito en la vida. Quizás tu cara, estallando, se ha denunciado falsa, como tu nombre (12).

El vértigo se encabalgaba en ese blanco, blanco redundante de álbum, blanco que denuncia a un niño, carente de voz registrable, que viviría para escribir. Todo lo por vos proferido hasta al presente no sería sino balbuceo, calistenia germinal para que en un momento de lejanía inmedible des con una voz auroral que te hará gente. [...] tu rostro se viene máscara, tu rúbrica cascarón, tu voz aún no fluye. El álbum, Salomónida, no se colma. (81)

(No debería alarmarte. Cualquier album, y acaso con mayor puntualidad éste, más que un mercado de palabras, más que un surtido de imágenes exigiendo pegotearse, es un dictado de silencios.) (84)

18 Vos es vos, y vos es vida que simula ser Literatura.²² Lo leído y lo vivido, persona y personaje, acción y actuación, iconografía-diégesis y Literatura se imbrican hasta metamorfosearse mediante una transgresión deliberada de los umbrales que distinguen cada instancia.²³ La vigilancia del lector se concentra más en las variadas representaciones (icónicas, diegéticas) que de la voz narrativa nos hacemos que en el esfuerzo de comprensión de la intriga. Tomo dos ejemplos entre los muchos del texto. R

efiriéndose a los textos de las pirámides y a la inscripción « ka », significante de « fuerza vital », se dice :

Los sacerdotes, cuando morías, no sólo procuraban restaurar en la muerte las destrezas físicas ; también liberar al ba de su apego al cuerpo para que pudiera unirse al ka en la otra vida [...] Bien lejos de vos : Toth, que es su escritura, permite que Pitágoras se olvide, es decir, recuerde quién fue. (79)

- 19 El segundo ejemplo pertenece a « Pelota en el remolino », capítulo 3 del album sexto, y se centra en el juego de pelota. Se inicia el capítulo con el recuerdo de la pelota de colores que figuraba en el libro escolar. Desde la descripción (poética) de la ingravidez necesaria de la pelota y de la manera en que, en el voley, el juego consiste en no dejarla caer, la escritura nos conduce elípticamente hacia la escena de *La Odisea* en la cual la princesa de los feacios Nausicaa (hija de Alcinoos) y sus doncellas encuentran al náufrago Ulises, tendido en la playa. Nausicaa arroja la pelota, una de sus « comparsas pelotaris » (280) no logra atraparla y, al ir a buscarla, encuentra al náufrago. El motivo de la pelota nos conduce luego a su rebote en la pared del cuarto de infancia y al ritmo del salto del niño sobre el colchón de la cama : « Repercutía la pelota y te eyectaban los resortes del colchón, arriba, cada vez más arriba, un poco en el modo en que danzan, pasmosos, los varones feacios con una bola púrpura. » (283). El texto se refiere a continuación a los hermanos de Nausicaa, Halio y Laodamante. El remolino temporal en el cual la danzarina pelota es transferida de un personaje a otro, se detiene en el cierre del capítulo, pero no así la vorágine que ha capturado al lector : « Es la ebullición del canto, que llama al baile, al burbujeo, a ensalzarse justo cuando la tierra, un salto atrás receptiva, se ha disipado bajo tus plantas. » (283). Ese « vos » imbrica y disloca a la vez, metalépticamente, el plano de la diégesis y el plano metanarrativo que nos orienta fantasmáticamente hacia el rostro del Autor.

5. ½

- 20 La novela se cierra con un último desaire a la armonía imitativa. Retomando el elemento numérico del título, el dispositivo visual utiliza este signo matemático a modo de coda; las relaciones entre el Cielo y la Tierra, los héroes fantasmales y la escritura que nos precede, los destinos colectivos y los destinos individuales se cuelan en ese lenguaje indirecto del signo matemático que, con modestia, frente al voluptuoso gigantismo de una novela que dispone de trescientas treinta y siete páginas, introduce el anexo final de apenas una. Dramatización de un remate que no es un cierre cabal, en la medida en que ese « ½ » es el símbolo del artificio transgresivo que se quiere sin límites ; un suplemento (incompleto y abierto) por el cual se cuela la recomposición del dispositivo de la mirada que federó todo el texto (la « misteriosa de la óptica », 337). Fin de año, garúa, nubarrones, cielo tormentoso y esta vez el sol como « un ígneo Saturno del encapotamiento » (337), son signos que ponen en evidencia el momento de cierre ; signos que subrayan el proyecto poético presentado, consistente en crear sentido como estallidos luminosos, en desactivar la mirada continua, en desquiciar el horizonte perceptivo, en « encapsular en una luz impuntual » (7) al lector ... ese lector que, con bravura épica, sorteó la cegadora luminosidad de lo legible y restauró hasta el final las heridas mudas y mudantes, hedonistas y herméticas del proceso semiótico que configura a este album celestial.

BIBLIOGRAPHY

- Alzugaray, Gustavo. « Acechanzas a un vampiro ». *Henciclopedia*, disponible en <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Alzugaray/ABB.htm>, página consultada el 05/12/2016.
- Basile, Teresa. « Mixed emotions, a propósito de la escritura de Amir Hamed », *Revista Katatay*. UNLP-La Plata, 2005, vol.1, n°1-2, p. 52-63.
- ___ « La retroescritura de Artigas, a propósito de *Artigas Blues Band* de Amir Hamed », *Los héroes fundadores: perspectivas desde el siglo XXI*. Carlos Demasi y Eduardo Piazza coord., CEIU, Montevideo : Tradinco, 2006, p. 149-160.
- Draper, Susana. « Cartografías de una ciudad posletrada: *La República de Platón* (Uruguay, 1993-1995), *Revista Iberoamericana*. University of Pittsburgh : vol. LXIX, n°202, enero-marzo 2003, p. 31-49.
- Echevarren, Roberto. « Los diamantes de Artigas ». *Henciclopedia*, disponible en <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Echavarren/ArtigasBB.htm>, página consultada el 10/11/2016.
- Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. México : Ediciones Era, 1998.
- Espinosa, Gustavo. « Artigas en el Uruguay ». *Henciclopedia*, disponible en <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Espinosa/ArtigasBluesband.htm>, página consultada el 10/11/2016.
- García Velázquez, Antonia (ed.). *Himnos homéricos*. Batracomiomaquia. Madrid/ Akal/Clásica, 2000, p. 125-152.
- Genette, Gérard. *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris : Éd. du Seuil, coll. Poétique, 2004.
- Gervais, Bertrand. « Presbytère, hiéroglyphes et dernier mot : pour une définition de l'illisibilité », *La lecture littéraire* n°3 : « L'illisible ». Paris : Klincksieck, janvier 1999, p. 205-228.
- Hamed, Amir (obra mencionada) :
- Artigas Blues Band*. Montevideo : H Editores, 1994 (novela).
- Troya Blanda*. Montevideo : Editorial Fin de siglo, 1996 (novela).
- Orientales: Uruguay a través de su poesía Siglo XX*. Montevideo : Editorial Graffiti, 1996 (ensayo).
- Retroescritura*. Montevideo : Fin de siglo, 1998 (ensayo).
- Semidiós*. Montevideo : H Editores, 2001 (novela).
- Buenas noches, América*. Montevideo : H editores, 2003 (cuentos).
- Mal y neomal. Rudimentos de geoidiocia*. Montevideo : Amuleto, 2007 (ensayo).
- Porno y postporno*. Montevideo/ HUM, 2009 (ensayo).
- Cielo ½*. Montevideo : H editores, 2013 (novela).
- Gamero, Carlos. *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*. Buenos Aires : Eterna Cadencia, 2010.

Khan, Laurence. « Hermès », *Encyclopédie Universalis*, disponible en <https://www.universalis.fr/encyclopedie/hermes/>, página consultada el 25/11/2016.

Piroux, Lorraine. *Moins qu'un Livre. Essai sur l'illisibilité, du livre des Lumières à la boîte de Cornell*. Québec : Éditions Nota bene, 2010. Introducción « Le langage des livres », p. 11-34.

Prieto, Julio. *La escritura errante. Ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*. Madrid- Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2016. Introducción, p. 13-45.

Sarduy, Severo. *Obra completa*. Madrid: Sudamericana, 1999. *Cobra* [1972] p. 425-584.

Valero Muñoz, Antonio. *Principios de color y holopintura*. Alicante : Editorial Club Universitario, 2012.

Verdesio, Gustavo. « Revisión de la historia oficial en dos novelas 'históricas' de la la post-dictadura uruguayaya », *Kipus. Revista andina de Letras* n°5. UASB-Quito : Corporación Editora Nacional, 1996, p. 41-49.

Yurkievich, Saúl. « La expresión americana o la fabulación autóctona », *Revista Iberoamericana*. University of Pittsburgh : vol. LXVIII, n°200, julio-septiembre 2002, p. 815-821.

Webgrafía : *Henciclopedia*. Disponible en : <http://www.henciclopedia.org.uy/permanentes/h.html>, última consulta 12/12/2016.

NOTES

1. Ajax (o Ayante) invoca en estos versos de la tragedia de Sófocles (*Ayante*, vv. 394 y ss.) las tinieblas del Hades, la suprema oscuridad, como su más querida luz.
2. Pocos días antes de entregar nuestro artículo para su publicación, nos llegó la triste noticia del fallecimiento de Amir Hamed, ocurrido el 20 de noviembre en Montevideo. Nuestro recuerdo y nuestro homenaje a este inagotable y fecundo escritor uruguayo.
3. La presentación del sitio de *H enciclopedia* administrado por Sandra López Desivo y dirigido por Hamed expone como un protocolo de lectura la monumental vastedad de materiales que su escritura convoca. Cito la explicación que el sitio propone de sus objetivos: « ¿Qué es H ? H, un medio dedicado a llenar el ciberespacio de cultura desde Uruguay, se actualiza semanalmente. Una multiplicidad de disciplinas –desde la crítica literaria hasta la antropología, pasando por la sociología, la filosofía, hasta arquitectura o fotografía, etc.– y de fenómenos culturales –desde el fútbol al rock y la murga, o la televisión, la política o la pintura, etc.– es su campo de interés. Género y estilo son llaves para la percepción de los fenómenos culturales de esta época. Lo que estas rúbricas no involucren queda para el resto de la cultura, es decir, para las cosas en general. La cartelera de H es un servicio dedicado a promover actividades culturales. » (disponible en <http://www.henciclopedia.org.uy/permanentes/h.html>). Desde un fondo de pantalla negro y rojo como colores dominantes (oscuridad que caracteriza al sitio y funciona a la vez como correlato visual de un sentido que eclipsándose se sobredimensiona) y la tipografía difusa (como centellante) del nombre de la revista en el cual se destaca la letra H (de *Hamed*, de *hermetismo*), *Henciclopedia* propone una reflexión intelectual de alcance poético, cultural y político. Estratégicamente este sitio electrónico actúa como una operación editorial compensatoria que apunta a facilitar la circulación de la prolífica producción ficcional y periodística de Hamed desenmascarando al mismo tiempo la marginalidad ejercida sobre el acceso a su obra, tanto en los planos de su circulación, de su recepción, como de su intelegibilidad.
4. Amir Hamed, *Cielo* ½, Montevideo : H editores, 2013, p. 10. En adelante, para las citas de esta novela, las referencias de páginas aparecerán entre paréntesis en el texto luego de la cita.

5. Desde mediados de los años 70 Hamed desempeña el trabajo de editor y redactor de la *Guía del mundo*, y desde 1999, de *Henciclopedia*. Participa también activamente en *H Editores*, una casa editorial promovida por Carlos Rehmann en 2001 y administrada « por escritores, para escritores y para el lector exigente » con el propósito de –según la autopresentación del grupo en la página principal– : salvar a la cultura de la « la aniquilación por entretenimiento » mediante la ilustración; atacar los lugares comunes; alimentar la imaginación instruyendo y deleitando. El trabajo editorial de Hamed tiene como común denominador el propósito declarado de estimular el pensamiento crítico y de « destacar el punto de vista de lo que algunos llaman el ‘tercer mundo’ y otros el ‘Sur global’ » (*Guía del mundo*, disponible en: <http://www.guiadelmundo.org.uy/cd/about/index.html>).

6. Ver al respecto los trabajos de : Teresa Basile, « La retroescritura de Artigas, a propósito de *Artigas Blues Band* de Amir Hamed », *Los héroes fundadores: perspectivas desde el siglo XXI*, Carlos Demasi y Eduardo Piazza coord., CEIU, Montevideo : Tradinco, 2006, p. 149-160. Gustavo Verdesio, « Revisión de la historia oficial en dos novelas ‘históricas’ de la la post-dictadura uruguayua », revista *Kipus. Revista andina de Letras*, N°5, UASB-Quito : Corporación Editora Nacional, 1996, p. 41-49. En *Henciclopedia*, remitimos a los artículos de Gustavo Espinosa, « Artigas en el Uruguay », disponible en : <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Espinosa/ArtigasBluesband.htm>; Gustavo Alzugaray, « Acechanzas a un vampiro », disponible en: <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Alzugaray/ABB.htm> ; y Roberto Echevarren, « Los diamantes de Artigas », disponible en : <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Echavarren/ArtigasBB.htm>.

7. El volumen *Retroescritura*, inicialmente publicado en 1998, recopila catorce artículos, algunos de los cuales habían sido publicados anteriormente en la revista *Platón*. Los artículos del volumen exploran figuras simbólicas de la cultura occidental y de nuestro fin de siglo (desde San Agustín hasta Bill Clinton pasando por Baudelaire). Contra el anquilosamiento del saber –voluntad que federa tanto su trabajo editorial (*Guía del Mundo*, *H Editores*) como su escritura ficcional y ensayística– la retroescritura de Hamed opera una vuelta de tuerca al ejercicio de reescritura. Teresa Basile describe con claridad y precisión el meticuloso trabajo de Hamed: « *Retroescritura* diseña una nueva versión de la práctica de la ‘reescritura’ –dominante en las últimas décadas, signo del agotamiento de lo nuevo vanguardista– que además incluye el trabajo con la historia desde el desvío. La « retroescritura » como máquina de guerra contra la cristalización de los saberes pone en juego dos mecanismos: el « RE » es « volver a presentarse », visitar el pasado para activarlo desde el « TRO ». El « TRO » es la práctica mutante frente a ese pasado, el efecto de dispersión y desviación inscripto en el juego del cuántico. Esta práctica desvía el sentido del logos del padre, lo pone a vagabundear en sus derivaciones dispersantes y en sus reagrupamientos advenedizos, desarma las distinciones genéricas para confundir sus gramáticas, mezcla los materiales nobles e innobles, cultos, populares; y captura al pasado para instalarlo en el presente, lo desprestigia en el juego citatorio. » (in : « Mixed emotions, a propósito de la escritura de Amir Hamed », *Revista Katatay*, UNLP-La Plata, 2005, vol.1, n°1-2, p.52-63 ; p.53). En « Hay que matar a Saddam », texto publicado en el suplemento cultural *La República de Platón 1, 3* del periódico uruguayo *La República*, Hamed expone lo « retro » como lectura que arranca o se sitúa en el punto de agotamiento de toda narrativa histórica entendida como vuelta nostálgica al pasado. Según Susana Draper, el suplemento *Platón* (dos años de publicación, entre 1993 y 1995) abrió un espacio importante en el periodo de la posrestauración (más precisamente hacia el fin de lo que se dio en llamar la « transición » política) cuyo punto culminante fue el perdón otorgado a los militares. Según Draper, en ese contexto en el cual la crítica canónica se desintegraba, el suplemento lanzaba valiosos interrogantes políticos no ajenos a los cuestionamientos estéticos de la « retroescritura » concebida por Hamed, interrogantes que giraban fundamentalmente en torno a la escritura del presente, la función de la crítica y la disolución de la distinción entre teoría y práctica. Ver Susana Draper, « Cartografías de una ciudad posletrada: *La República de Platón*

(Uruguay, 1993-1995) », University of Pittsburgh : *Revista Iberoamericana*, vol. LXIX, n°202, enero-marzo 2003, p. 31-49.

8. Dios polifacético y ecléctico, Hermes es el más dinámico de todos los dioses del Olimpo griego. Su energía proviene del hecho de ser el intermediario entre los dioses y los humanos. En su « Himno a Hermes », Homero lo caracteriza como « de carácter taimado, hábil en el arte del engaño, salteador, ladrón de vacas, señor de los sueños, vigía de la noche, guardián de puertas, que, enseguida iba a mostrar sus famosas hazañas ante los inmortales dioses. » (Antonia García Velázquez (ed.), *Himnos homéricos*. Batracomiomaquia, Madrid : Akal/Clásica, 2000, p. 125-152 ; p. 125). Es entonces también el dios de la astucia y del ingenio, de los ladrones y de los poetas. Su símbolo es el caduceo (vara rodeada de dos serpientes enroscadas y ascendentes, coronada con un par de alas), palabra proveniente del sánscrito *kàrù* que significa cantor o poeta, y que en griego significa « heraldo » o « enviado ». En medicina, es el símbolo de la estructura oculta del cuerpo humano. En el panteón egipcio, la figura divina equivalente al Hermes griego es el dios Thot, personaje semi-humano, con cuerpo humano y cabeza de Ibis. Cf. *Encyclopédie Universalis*, article « Hermès » de Laurence Khan.

9. Julio Prieto, *La escritura errante. Ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*, Madrid-Frankfurt : Iberoamericana-Vervuert, 2016. Introducción, p. 13-45.

10. Coincido aquí con Teresa Basile, « Mixed emotions, a propósito de la escritura de Amir Hamed », *op.cit.* Sobre las *imago*s de Lezama Lima, remito a Saúl Yurkievich, « La expresión americana o la fabulación autóctona », University of Pittsburgh : *Revista Iberoamericana*, vol.LXVIII, N°200, julio-septiembre 2002, p. 815-821.

11. Bertrand Gervais, « Presbytère, hiéroglyphes et dernier mot : pour une définition de l'illisibilité », *La lecture littéraire* n°3 : « L'illisible », Paris : Klincksieck, Janvier 1999, p. 205-228.

12. Véase Lorraine Piroux, *Moins qu'un Livre. Essai sur l'illisibilité, du livre des Lumières à la boîte de Cornell*, Québec : Éditions Nota bene, 2010 ; Introduction « Le langage des livres », p. 11-34.

13. Entendemos por interconicidad diegética el modo en que las estampas que encabezan los capítulos refieren el contenido del mismo.

14. En términos científicos : *estereopsis* (de *stereo* que significa sólido, y *opsis* : visión o vista) es un fenómeno de la percepción visual mediante el cual, a partir de dos imágenes levemente diferentes del mundo físico proyectadas en la retina de cada ojo, el cerebro recompone una imagen tridimensional. En el ser humano, el hecho de que el sentido de la visión repose en un órgano par no permite ganar campo visual. La imagen resultante y la sensación de relieve que la visión humana comporta son el producto de un hipotético ojo central (la llamada visión ciclópea). Cf. Antonio Valero Muñoz, *Principios de color y holopintura*, Alicante : Editorial Club Universitario, 2012, p. 219-221.

15. Pienso en la postulación de los cuatro *ethos* de la Modernidad postulados por Bolívar Echeverría como maneras de vivir enfrentando la dominante de la Modernidad que es el capitalismo: el *ethos realista* que niega toda contradicción; el *ethos clásico* para el cual el capitalismo es un mal inevitable; el *ethos romántico* que imagina poder transformar el capitalismo; y finalmente, el *ethos barroco* que vive en y con el capitalismo pero transgrediéndolo. El *ethos barroco* es para Bolívar Echeverría disimulo y resistencia, libertad del excluido y estetización de la vida cotidiana. Un código cultural alternativo, rebelde y autorreflexivo que pliega y despliega complejos interrogantes. Cito : « El *ethos barroco* no borra, como lo hace el realista, la contradicción propia del mundo de la vida en la modernidad capitalista, y tampoco la niega, como lo hace el romántico; la reconoce como inevitable, a la manera del clásico, pero, a diferencia de éste, se resiste a aceptarla. » Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, México : Ediciones Era, 1998 ; p. 90-91.

16. Al respecto : Marta Inés Waldegaray, « Amir Hamed : La Literatura como ámbito de lo Absoluto », en prensa.

17. Según la RAE: « pipil » significa « niño » en náhuatl. Es también la « Lengua yutoazteca meridional, derivada del náhuatl, que hablan los pipiles en El Salvador, Guatemala meridional y Honduras septentrional. »

18. Severo Sarduy, *Obra completa*. Madrid: Sudamericana, 1999. *Cobra* [1972] p. 425-584 ; p. 435.

19. En términos de Lorraine Piroux a los cuales adherimos: « la lisibilité absolue n'est jamais qu'un trompe-l'œil ou, pour dire les choses autrement, l'une des ruses de l'écrit dont on n'a pas encore fini de mesurer les conséquences esthétiques et idéologiques. » (in : *Moins qu'un Livre. Essai sur l'illisibilité, du livre des Lumières à la boîte de Cornell*, op.cit., p. 23).

20. Según la hipótesis de trabajo de Alexandre Gefen, en su artículo « C'est avec l'histoire que les enfants jouent », en aquellos momentos en los cuales la novela entra en crisis (que Gefen sitúa a principios y a mediados del siglo XX), la literatura experimenta un retorno a la infancia. Y esto, porque la infancia es el punto de partida de la creación estética y en particular de la escritura de ficción (p. 266). Cito a Gefen: « L'enfance met en abyme les phénomènes de la représentation fictionnelle, permet de réécrire la genèse de la conscience en même temps que la genèse du monde ; l'écrivain peut donc y explorer de nouvelles formules de mise en scène de l'intériorité, d'organisation du temps narratif mais aussi de jeu avec la référence qui lui permettront de remédier au soupçon de déterminisme qui affecte alors –notamment à la suite de Valéry– le roman ». Y más adelante, al comentar un pasaje de « Devoirs de vacances » (*Enfantines*) de Valéry Larbaud, expresa: « L'enfance fonctionne ainsi comme métaphore de l'exercice même de la littérature, donc elle métaphorise et les difficultés et les pouvoirs. » Alexandre Gefen, « C'est avec l'histoire que les enfants jouent, récit d'enfance et poétique romanesque, de Valéry Larbaud à Louis René des Forets », in : *L'ère du récit d'enfance*, sous la direction de Alain Schaffner, Arras, Artois Presses Université, 2005, p. 265-273 ; p. 268 et 269.

21. Me inspiro aquí en la reflexión propuesta por Vincent Jouve en *L'effet-personnage dans le roman* Paris : PUF, 1992. Ver en particular la sección: « L'image-personnage », p. 40-55. Una cita: « [...] l'être romanesque est rarement l'objet d'un type de réception unique d'un bout à l'autre du récit. A chaque scène du roman, les investissements du lecteur changent, et un personnage, reçu comme pion à tel chapitre, peut fort bien être reçu comme personne ou prétexte à tel autre. » (p. 174).

22. En su ensayo *Ficciones barrocas*, Carlos Gamerro sostiene que, ficcionalmente, lo barroco radica en la inversión de las causalidades de la representación: « La relación arte-vida se encuadra dentro de los parámetros de la mimesis aristotélica si el arte imita a la vida, pero si es la vida la que imita el arte ya entramos en el terreno de la mimesis barroca. » (p.19). Más adelante sostiene: « lo propio del barroco no es la mera multiplicidad, sino la intercambiabilidad: el hombre barroco es el hombre que no sabe en qué plano está (si vive o sueña, si lo que hace es acción o actuación, si ve o imagina, si es persona o personaje. » (in: *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*, Buenos Aires : Eterna Cadencia, 2010, p. 19).

23. Como ya es conocido, la transgresión deliberada de los umbrales de intercalación es la definición que propone Gérard Genette de la metalepsis en materia narrativa. Es por lo mismo, una de las formas más relevantes de la puesta en abismo de los procedimientos narrativos. (in: *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris : Éd. du Seuil, coll. Poétique, 2004, 132 p.).

ABSTRACTS

Cielo ½ by Amir Hamed is a multifaceted, dense, erudite, hermetic novel insofar as it requires a reading practice for initiates in the matter of gods, cosmologies, literatures. The functioning of the narrative organization (characters, referential universe, narrative voice, causal order) is veiled. The article studies the dominant writing operations that model the hyperliterary character of this text, against its legibility. The notion of hermeticism is approached here in two ways: as reader's performance and as legibility in suspense.

Cielo ½ de Amir Hamed es una novela multifacética, densa, erudita, hermética en la medida en que reclama una práctica de lectura para iniciados en materia de dioses, cosmologías, literaturas. El funcionamiento de la organización narrativa (personajes, universo referencial, voz narrativa, orden causal) resulta velado. El artículo estudia las operaciones dominantes de escritura que modelan el carácter hiperliterario del texto a contramano de su legibilidad. La noción de hermetismo es abordada aquí de dos maneras : como *performance* del lector y como legibilidad en suspenso.

Cielo ½ d'Amir Hamed est un roman hermétique aux multiples facettes, dense, érudit et hermétique dans la mesure où il exige une pratique de lecture pour les initiés en matière de dieux, de cosmologies, de littératures. Le fonctionnement de l'organisation narrative (personnages, univers référentiel, voix narrative, ordre causal) est voilé. L'article étudie les opérations d'écriture dominantes qui modélisent le caractère hyperlittéraire de ce texte, à contre-courant de sa lisibilité. La notion d'hermétisme est ici abordée doublement comme performance du lecteur et comme une lisibilité en suspens.

INDEX

Mots-clés: Hamed, discours hermétique, érudition, style baroque, performance du lecteur

Palabras claves: Hamed, discurrir hermético, erudición, barroquismo, performance lectora

Keywords: Hamed, hermetic discourse, erudition, baroque style, reader performance

AUTHOR

MARTA INÉS WALDEGARAY

Univesité de Reims Champagne-Ardenne

CIRLEP (EA 4299)

marta-ines.waldegaray@univ-reims.fr