

Prof. BELÉN DEL ROCÍO MORENO
 Psicóloga - Psicoanalista
 Universidad Nacional de Colombia

LA EXPRESIÓN NEOBARROCA EN LA NOVELA LOS PÁJAROS DE LA PLAYA

Levero Sarduy ha explorado de manera intensiva el arte barroco, situando tanto la concepción general que lo alienta, como los modos específicos que permiten su actualización. Las propias reflexiones de Sarduy sobre el barroco arrojan decisiva luz sobre su novela *Los pájaros de la playa*¹. Conviene, entonces, deslindar el concepto de barroco para enseguida asistir a su particularización en el texto que nos ocupa.

La primera operación que en este sentido realiza Sarduy en el texto *Barroco* es impugnar el prejuicio expresado en las más simples definiciones de los diccionarios "que identifica lo barroco lo estrambótico, lo excéntrico y hasta lo barato, sin excluir sus avatares más recientes del camp y del kistch"². Situado en las antípodas del imperio de la opinión, Sarduy apunta a formular el "esquema operatorio" del arte barroco, reduciendo así sus más diversas manifestaciones (literatura, pintura, escultura, arquitectura) a formas discursivas particulares. Por tal razón, al juicio de que el barroco sería uno de los modos excéntricos del mal gusto, opone la tesis de que en el barroco lo que hay es la "apoteosis del artificio"³. Existe, entonces, una diferencia ostensible entre la extravagancia sin concierto y la artificialización. El artificio supone la constitución de una distancia respecto de la naturalidad, de la inmediatez, por ello mismo, el ingenio del enmascaramiento, la ironía y la irrisión se hacen allí fundamentales.

1. SEVERO SARDUY, *Pájaros de la playa*, Barcelona, Tusquest, 1993. En adelante se citará PP.

2. SEVERO SARDUY, *Barroco*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974, pág. 16. En adelante se citará B.

3. SEVERO SARDUY, "El Barroco y el neobarroco", en *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1978, pág. 168. En adelante se citará BN.

Sarduy ha vinculado la aparición del barroco con la significación histórica provocada por el paso de Galileo a Kepler, del círculo a la elipse. Este tránsito implica que las trayectorias de los cuerpos celestes no se trazaban en función de un centro único, sino que al contrario, era necesario considerar la existencia de un trazado entorno a lo múltiple.

“El paso de Galileo a Kepler es el del círculo a la elipse, el de lo que está trazado al rededor del Uno a lo que está trazado al rededor de lo plural, paso de lo clásico a lo barroco ... dualidad [...] entre todo lo que gira al rededor del Uno [...] y lo que gira alrededor de lo plural [...]” (B. 19).

A partir de este punto podemos entrar a considerar la novela *Los pájaros de la playa*. En varios sentidos podemos plantear que su centro no es unitario, que el trazado del texto se vectoriza en función de lo múltiple. Un primer sentido es la consideración que debemos prestar a las distintas voces narrativas. La narración no está centrada en una única voz, sino que allí, se revela lo plural de los enunciadores. Al comienzo, un narrador que no es partícipe de las diégesis, es aquel que puede decir: “Más allá de la autopista se encuentran los otros, los que la energía abandonó” (PP. 19). Más adelante, el singular personaje de Siempreviva, narrando un encuentro erótico con el equino médico, “inhábil” y “desacertado” en todo, marca otro punto desde el cual considerar lo plural. Es desde esa voz narrativa que puede leerse el siguiente pasaje: “Nuestros alientos se mezclaron, como los de dos animales fétidos; nuestros cuerpos se eslabonaron, se trabaron: un enredijo de ropas arrugadas y miembros [...] Sentí asco de su contacto con mis arrugas, de las manchas, rugosas y oscuras que me cubren, de mis venas, visibles e indolentes [...]” (PP. 431-44). Luego, dejando discurrir un poco más el texto, se halla otra voz narrativa, la del cosmólogo. Allí se reconoce una mediación, pues lo que entonces se presenta es un diario, es decir, se propone un texto (novela) que integre la transcripción de otro (diario), éste último contiene tanto el relato de breves episodios del acontecer hospitalario, como la condensación de radicales sentencias sobre el lento e inevitable proceso de degradación del cuerpo librado a una enfermedad sin retorno. Es entonces cuando se puede apreciar fragmentos como los siguientes: “Han empapelado las habitaciones: ahora el interior es azul claro, algo verdoso, con ramilletes blancos de flores finas y gaviotas que vuelan muy estables, uves con brazos incurvados y abiertos sobre un fondo de montaña lejana” (PP. 107). “El enfermo es el que repasa su pasado. Sabe –sospecha oscuramente– que no le espera porvenir

alguno, ni siquiera ese, miserable, de asistir a los hechos, de estar presente aunque mudo, a su inexorable sucesión” (PP. 131).

Pero no sólo a nivel narratorial se puede plantear la pluralidad de centros que comandan un trazado diferenciado en cada caso, también es posible en referencia a la temporalización encontrar dos ejes; uno que sería el presente de la narración y otro, el que tomando a éste como punto de referencia, ocurriría cuarenta años antes. Es necesario precisar, sin embargo, que estos dos elementos no definen, anticipadamente, a la novela como barroca; quedarán ubicados a título de rasgos constituyentes de una estructura más compleja, cuyo análisis apenas comienza.

En estrecha relación con la marca estructural recién enunciada, es necesario situar otra: así como la elipse no tiene un foco sino dos, así también el signo en el barroco no aparece como pleno en sí, sino que requiere para su inscripción de la inserción en un sistema de oposiciones binarias: “la antítesis es la figura central del barroco” (B. 22). Los nódulos del texto aparecerán afectados por los signos de lo positivo y lo negativo, “es decir, como puras valencias” (B. 22). En este punto la novela de Sarduy resulta pródiga. La serie de antítesis es sumamente amplia y variada, y como se verá, recae sobre los elementos nucleares de la novela. La historia que se nos presenta es la de los personajes que tienen al hospital como único sitio para mitigar sus lacerias. Los habitantes de la casona antigua se presentan como opuestos a los bañistas: “Más allá de la autopista se encuentran los otros, los que la energía abandonó” (PP. 19). Existen, entonces, los unos y los otros: los enérgicos bañistas y los fatigados pacientes. Pero aún, al interior del hospital se presentan como opuestos los jóvenes y los viejos, los primeros son jóvenes envejecidos por la enfermedad, los otros son viejos verdaderos: “Siempreviva era una verdadera anciana y no una joven avejentada, garabateada en la cara por la senectud del mal” (PP. 32). Los procedimientos realizados por un nuevo médico sobre Siempreviva, la convertirán en una vieja rejuvenecida: “Era una joven chocha” (PP. 179). Ella misma alentada por la idea de llevar una vida higiénica renunció a la cosmética que consideró, entonces, como “ruinosa, teñida y tóxica” (PP. 100), para dedicarse a una “vida clara, a una armonía con el aire y la luz” (PP. 100) El nombre mismo de esta anciana que decide vivir con los que se consideraban como apestados, “porque eran jóvenes, y porque no hay nada peor que la soledad” (PP. 32), aparece como antitético de los que no se plantean la condición eterna de lo “siempre-vivo” y que por ello mismo, enfrentan el único orden de-

finitivo: el de la muerte. Siempre viva está entre los muertos-vivos, designación ésta última que no sólo vale para la ambulanciera que se pintaba de blanco los labios, sino que se puede aplicar al vivo que se desliza lentamente hasta la muerte. De allí que la antítesis fundamental sea vida/muerte. Anudado a esta oposición se encuentra el tema de cuál es el hacer técnico que en nuestra cultura se ejecuta para sostener la vida, para postergar la muerte. Aparece, entonces, una nueva oposición: la medicina tradicional y la medicina natural. La una queda representada por un médico "incipiente", un "vampiro" recién llegado al hospital; la otra por un yerbero de pupilas artificialmente dilatadas. Más aún, los dos son nominados como dos faúnicos ejemplares: Caballo y Caimán. Designación que de ninguna manera es inocente puesto que parodia una y otra técnica en lo que éstas tienen de ceguera respecto a los problemas esenciales del ser en el borde mismo de su permanencia.

Ahora bien, con referencia a los jóvenes envejecidos aquejados por la enfermedad, se establece otro par de contrarios. Las reacciones que sobrevinían a su mal los agrupan en dos categorías distintas: ensimismados y ululantes; los primeros "se amurallan en un mutismo inapelable, afásicos inanes empantanados en una somnolencia bobalicona, como la de los místicos"; los segundos: "Destruyen, blasfeman, insultan, abjurán. Los hay que en su desasosiego, tratan de inocular a los sanos la lepra perniciosa: "No me quiero ir solo", éste es su lema" (PP. 74). Todos los que están dentro del hospital se hallan privados de su libertad, por eso, cuando Siempre viva huye es "la prófuga feliz", (PP. 203) "la atolondrada de tanta libertad" (PP. 203).

Estas antítesis legibles al nivel de la historia no son las únicas, hallamos una oposición más en otro nivel: el de la construcción gramatical. Encontramos frases cortas al lado de otras extensas. "Despertó. Tragó. Miró por la ventana el paisaje arenoso, las viejas en pijama blanca que iban, como en una procesión de mercaderías, hacia la cúpula de cristal, a sentarse en los bancos para asistir a las migraciones anaranjadas de la estación" (PP. 63). Entonces los efectos de la consideración simultánea de pares de contrarios se duplican en cuanto tienen presencia en diversos niveles del discurso.

En este punto podemos retornar a la elipse de Kepler para hacer valer todas sus resonancias en el campo de la retórica. Sarduy en su texto *Barroco* hace un sugestivo juego de palabras que nos conduce desde la elipse hasta la elipsis: "Una proyección de las cónicas, su inserción en otro discurso —el de la Re-

tórica— mostraría esta coherencia en la gramática del barroco: la elip(e/is) [...] (B. 58). Estudiando a Don Luis de Góngora, Sarduy plantea cómo el auge de la elipsis en el espacio simbólico de la retórica se corresponde con la imposición de su doble geométrico: la elipse. En la elipsis, el mecanismo que se pone en marcha es el ocultamiento "teatral" de un significante a favor de otros que aparecerán iluminados. Así como la elipse tiene dos focos, así también la elipsis tendrá dos focos (significantes), uno de los cuales, sin embargo, se halla escamoteado:

"La elipsis, en sus dos versiones aparece dibujada alrededor de dos centros: uno visible (el significante marcado/ el sol) que esplende en la frase *barroca*; otro obturado (el significante oculto/ el centro virtual de la elipse de dos planetas), elidido, excluido, oculto, oscuro" (B. 70).

El significante faltante, elidido, es excluido de campo textual, pues aparece como una representación intolerable que debe ser obliterada. La analogía que establece Sarduy con un mecanismo descubierto en la práctica psicoanalítica requiere algunas precisiones. Plantea que la elipsis es análoga de la supresión (*Unterdrückung/repression*), mecanismo "que tiende a excluir de la consciencia un contenido desagradable o inoportuno" (B. 73). El significante suprimido no sería clivado a lo inconsciente, sino que "pasa a la zona del preconscious" (B. 73). Es necesario aclarar que la represión no deriva las representaciones a lo preconscious, sino que en sentido estricto, esta operación intenta mantener inconscientes las representaciones ligadas a la pulsión.

Si lo que quiere subrayar Sarduy es la situación tópica del significante elidido, es decir, su integración en el sistema preconscious, el término que designa con mayor precisión este mecanismo es "*verurteilung*", palabra del vocabulario freudiano que corresponde, en español, al juicio de condenación consciente. La condena que recae sobre el significante lo excluye de la consciencia, pero no lo reprime, esto es, no lo hace inconsciente.

De nuevo se puede apreciar que las elisiones tienen lugar en diversos niveles del uso del lenguaje. En la novela, encontramos elisiones a nivel de unidades semánticas menores, con lo cual se alude a la frase. Así por ejemplo, cuando las tiñosas recogen los pájaros que caen muertos sobre el techo de la casona, aparece la siguiente construcción: "Apilaron los pajarracos envueltos detrás de la cocina. Fuego" (PP. 26). Pero también en el nivel de unidades mayores, es decir, en nivel textual, es posible destacar una elisión cuidadosamente preservada a lo largo de toda la novela. El significante escamoteado de

manera sistemática es el nombre de la enfermedad que padecen los reclusos en el hospital. Al comienzo se mencionan las hipótesis sobre el origen de la enfermedad: o es "un engendro de los demonios cólericos [...] o bien, el efecto de la sangre mórbida de los orangutanes tornasolados [...]" (PP. 32) sobre la piel de los guerreros de ciertas tribus. Luego se sabe que la enfermedad es incurable, por la frase que con tono de amargura emite uno de los viejos: "Dejar los hospitales del continente, donde a lo mejor un día se descubre la cura, y enterrarse aquí buscando el silencio, para padecer de esta algarabía" (PP. 73). En seguida, se habla de las reacciones de los enfermos, una vez el contagio se ha convertido para ellos en certeza; ya se mencionaron los grupos de ululantes y ensimismados. Los síntomas de la enfermedad también son presentados: la pérdida de peso que intentan atenuar "con productos providenciales" (PP. 75), "los estigmas en la piel-erupciones, granos, forúnculos, sarcomas, sarnas" (PP. 101) limpiadas con tibias compresas y desinfectadas con alcanfor. Además de ello, "cada día se pierde la capacidad de hacer algo [...]" (PP. 137), "sangran las encías" (PP. 165), "tiemblan las manos" (PP. 137). "La enfermedad atrofia y deseca los músculos [...]" (PP. 169). Se mencionan, también, los cuidados que demanda la enfermedad: "Cortarse la uñas y aún más, afeitarse, se convierten aquí en una verdadera hazaña de exactitud, a tal punto es grande el miedo a herirse, a derramar el veneno de la sangre sobre un objeto, sobre un trapo cualquiera que pueda encontrar contacto con otra piel" (PP. 111). De la misma manera, se enuncia el vasto vademécum para menguar la también vasta gama sintomática: "[...] Viskén, Nepresol, Depakine, Malocide, Adiazine, Lederfoline, Retrovir (AZT) o en su lugar, Videx (DDI), Inmovane. El último es sólo un somnífero, Además (Cortancyl –en ayunas– Zovirax, Diffuk y, si es preciso, Atarax. El Teldane –antialérgico–, el Doliprane –analgésico– y el Mitilum –antivomitivo– son opcionales" (PP. 157).

¿Qué se tiene hasta acá? Hipótesis sobre el origen de la enfermedad, condición letal de la enfermedad, síntomas y tratamiento de la enfermedad, reacciones del enfermo, vía de contagio. Pero la única palabra que no aparece en ese extenso rodeo es la que nombra la enfermedad. El significante incómodo está ausente, sin embargo, en función de la lectura radial propuesta por la organización discursiva, este significante ha quedado circunscrito, precisado. Resulta significativo que el término excluido presenta una estrecha relación con la muerte, designa una causa de muerte marcada con el carácter inexorable de una lenta descomposición del cuerpo.

Si sobre este significante ha recaído un juicio de condenación consciente, también es posible suponer la existencia de otro mecanismo en que la represión sea la que desaloje de la superficie textual ciertas representaciones. Incluso puede pensarse que ciertos nexos entre episodios ocurridos en tiempos diferentes sólo puedan ser reconocidos como vinculados asociativamente después de un ejercicio de elaboración que señale que de lo que se trata, en este caso, es del uso metafórico del lenguaje. Quizá la ilustración más precisa de un episodio que funciona como metáfora de otro es aquella que aparece en el capítulo catorce: "Abejas lunares (cuarenta años atrás)". El planteamiento que aquí se propone es que el funcionamiento metafórico no sólo opera con relación a dos signos lingüísticos, sino que, de nuevo, es una figura retórica que puede realizarse con unidades mayores del discurso; para el caso que en seguida consideraremos, se trataría de secuencias proposicionales enteras. El capítulo catorce narra la excursión de Sonia y sus ebrios acompañantes a una colina. En el ascenso, de pronto, se vieron invadidos por una densa nube de abejas. Según aclaró el Arquitecto eran abejas lunares, éstas a diferencia de las clásicas, construían celdillas pentagonales:

"Sólo se sabe que en un momento dado al pentágono llega una reina senecta, que quizá ya ha reinado en otro lugar y con otras obreras. El joven zángano la alimenta con un extracto de yerbas (la miel verde que la robustece y la transforma). Entonces la reina parte no se sabe si a morir sola o a regir otro panal" (PP. 146).

¿Cómo no reconocer allí una metáfora, primero, de la vasta casona cuyo jardín central era un pentágono, y segundo, de Siempreviva?; ella es la abeja senecta, la anciana que tuvo su reino en otro lugar, la alimentada con raicillas e infusiones clorofílicas, transformada por la virtud de las plantas en una mujer de cuerpo joven y firme. Y cómo no ver allí un anuncio del desenlace: ataviada con su faldón de damasco, como una reina, Siempreviva abandona la colmena, deja el hospital, camina embriagada de tanta libertad, sonámbula entre zarzales. No se sabe "si permaneció allí, contra viento y marea, si regresó al hospicio, cómo y con quién, si volvió a ver al Saurio y al Equino, si continuó envejeciendo o recuperó la juventud dos veces perdida [...]" (PP. 213). Esta metáfora enclavada casi en el centro del texto es una verdadera perla –*barrueco* o *berrueco* en español, *barroco* en portugués– que recoge tanto elementos ya narrados, como anuncios de los posibles modos del desenlace.

Conviene que nos detengamos, ahora, en otra metáfora, la que le da título a la novela. Metáfora

por excelencia pues recubre una amplia gama de significaciones. Al comienzo, los nudistas extendiendo sus brazos para inspirar el aire puro de la costa, son "pájaros de la playa antes de emprender el primer vuelo, ensayando las frágiles alas, prestas a afrontar el viento en remolinos del mar" (PP. 121). Luego, los pájaros se multiplican en inscripciones sobre las rocas de la playa, signos de antiguas congregaciones (PP. 13). Después, el significante es utilizado en su acepción convencional: aves que sobrevuelan el pentágono. Pero, precipitándose sin vida, sobre el techo de la casona colonial, metaforizan la muerte de los residentes "apostados". También los viejos en sus atléticos ejercicios matutinos "eran pájaros de la playa" (PP. 22). El término, como se sabe, designa además, a los homosexuales. Se cierra por esta vía un circuito de significación; el significante funciona como cifra del prejuicio que vincula la enfermedad, cuyos objetos estandarte son la sangre y el semen, con un modo específico de elección sexual. Prejuicio, sin embargo, socavado en la novela con la imagen de la niña greñosa que arrastra, como un lastre, un aparato de transfusión.

Cercano a la metáfora, pero diferenciado de ella, se presenta también el uso extensivo del símil. El símil como figura retórica que se sirve de la comparación para transmitir una idea de manera más eficaz, es empleado insistentemente en la novela. Una breve ilustración nos permitirá después instalar la interrogación acerca de la función que cumple. Así por ejemplo, los nudistas eran "como vermes dejados por las olas, reptan para escapar a la velocidad de los pájaros de presa, ellos gateaban entre los peñascos para disimularse, para huir de lo que más aborrecían: la mirada ajena" (PP. 13). Cuando los viejos miraban hacia lo alto, lo hacía "como si fueran pacientes ornitólogos, esperando el vuelo de una especie rara" (PP. 21). "Siempre viva se había instalado como en un hotel de lujo, en la casona colonial" (PP. 31). Trajo a su llegada un "maletín arrugado, con sus candados y llavecitas, como un baúl de traficantes sobrios" (PP. 31). Cuando le hacían análisis de sangre la anciana caía desmadejada "como un fetiche fofo en su *bergère* rococó [...]" (PP. 33). Estos pocos, de los muchos casos en que el símil es la figura prevalante, nos permiten plantear que la imágenes convocadas como punto de comparación hacen posible la extensión de la descripción. La descripción, en que halla un cierto regodeo el texto, puede precisar los detalles de ambientes, objetos y personajes, sirviéndose de símiles cuya perti-

nencia produce como efecto, el logro de perfiles singulares. Es singular, por ejemplo, la descripción del ronroneo del gato miniatura de Siempre viva: "el rumor era como el de una arena muy fina corriendo de un lado a otro en el interior vaciado de una caña de bambú" (PP. 64).

Los temas hasta aquí tratados plantean el asunto de la dualidad: de la elipse a la elipsis persisten dos focos; la antítesis supone la presencia de dos elementos contrarios; la metáfora como proceso de sustitución significativa requiere que algo sea designado con el nombre de otra cosa; finalmente, el símil requiere también de dos componentes. Sin embargo, es necesario señalar que la dualidad en todos estos casos no permanece en el simple registro de la especularidad, pues como puede derivarse de los ejemplos presentados, la significación rebasa al reflejo; es entonces cuando del dos se puede pasar al tres. Terceridad que designa no sólo tres unidades discretas, sino que nombra, fundamentalmente, lo múltiple. El lugar en que sí tiene dominio pleno la dualidad especular es, por supuesto, la superficie bruñida del espejo.

El espejo como elemento barroco no aparece, exclusivamente, como el objeto real en que se detiene la mirada de Siempre viva; no es sólo aquel tocador japonés de tres cuerpos donde examinaba cuidadosamente, primero, los estigmas de la vejez, y luego, los signos de su renovada lozanía. Existe, además, otra representación del espejo, ésta mucho más inquietante. Son las gemelas albinas que luego se convertirán en las siniestras ambulancieras, ávidas de hacer "el bien, nada más que el bien" (PP. 85). La descripción que se hace de este coro ingrato, muestra muy directamente, que la una es el reflejo de la otra:

"Las gemelas albinas también se vistieron de azul... ¡como bailaban para su edad! Mirándose a los ojos y dando cintura por todo el salón... Además de ese espectáculo previsible y facilote, habían rodado otro, sin duda inspirado en algún mimo: intentaban tocarse, pero entre las dos se levantaba un espeso muro imaginario, de vidrio, que materializaban con las manos abiertas y expresión de angustia, dando golpes mudos y tratando de trepar. -¡Que igualitas son!- observó una mujercita de largas manos y ojos saltones- ¡Sobretudo ésta!" (PP. 84).

Como lo ha señalado Lacan, la experiencia especular que ocurre con la captura por la imagen del otro, conlleva la manifestación de la agresividad. La tesis IV de su texto "La agresividad en Psicoanálisis" anuncia estas relaciones: "La agresividad es una tendencia correlativa de un modo de identificación, que llamamos narcisista y que determina la estructura formal del yo del hombre y del registro de entidades característica de su mundo"⁴ (PP. 102). Para el caso de las enfermeras gemelas, la agresividad toda se vierte en su abnegada labor. Lentamente, la adjetivación utilizada para referirse a ellas, nos señala cual es su verdadera condición. Al comienzo llegan a buscar a Caballo las "temerarias" (PP. 55) ambulancias. Luego cuando llevan el niño zurumbático al hospital y deben retirarse de nuevo porque sus labores las reclaman son las "estrictas ambulancias" (PP. 68). Es entonces cuando a Una y Otra se les escapa "una carcajada draculesca" (PP. 68) que no pueden reprimir. Posteriormente, en el momento en que van a atender a los maltrechos púgiles, son denominadas "las enfermeras feroces" (PP. 176). Cuando una de ellas pregunta que hacer con Caimán y Caballo, así reventados como estaban, la otra sin vacilar, respondió: "Lo peor que les caiga [...] así dejaba aflojar por descuido su verdadero ser" (PP. 176). En adelante, las designaciones señalarán la más cierta condición de la pareja especular: "las hermanas fatídicas" (PP. 179), "las hermanas malditas" (PP. 180). Finalmente, pasaran a formar parte del primero de los tres reinos de la Naturaleza: "heteromórficas jimaguas" (PP. 187), "salamandras frondosas" (PP. 187). Antes de continuar desarrollando el tema de las relaciones entre la especularidad y la agresividad es necesario subrayar que con esa múltiple designación de lo mismo, se halla otra marca barroca. Es evidente a partir de este recorrido "la abundancia de lo nombrante con relación a lo nombrado" (BN. 176). Pero volviendo al tema nos ocupa, se advierte claramente, que la vocación de hacer el bien es una formación por reacción del anhelo de destrucción. Es esta la razón para que la parodia recaiga sobre la pretendida abnegación. Todas las situaciones en que participa el diligente y maca-

4. JACQUES LACAN, "La Agresividad en Psicoanálisis" en *Escritos* 1, México, Siglo XXI, 1990, pág. 102.

bro dúo, bordean paródicamente la truculencia. No por azar el culmen de la parodia es nombrarlas "Auxilio" y "Socorro". Con las consideraciones recién planteadas se afirma ya otro de los constituyentes estructurales del barroco: la parodia.

La parodia ha sido definida por Sarduy en su artículo "El barroco y el neobarroco", a partir de la formulación de Bajtín sobre el carnaval. El carnaval está considerado como el sustrato de la parodia: "espectáculo simbólico y sincrético en que reina lo "anormal", en que se multiplican las confusiones y profanaciones, la excentricidad y la ambivalencia, y cuya acción central es una coronación paródica, es decir, una apoteosis que esconde la irrisión" (BN. 175). La irrisión fundamental de la novela recae sobre el discurso médico en cualquiera de sus variantes: la clásica o la yerbera. Los dos padecen de *furor sanandi*. "sólo queremos curar. -Que atraco-, sintetizó el astrónomo" (PP. 103). Más arriba se sugirió que el hecho de que los dos médicos fuesen nombrados como animales, Caballo y Caimán, implicaba una crítica burlesca a su proceder. El uno con su arsenal instrumental y químico, el otro con su dotación botánica, tienen en común la impotencia que instala lo irrevocable, impotencia cuya imitación tiene el signo de la risa. Así por ejemplo, el médico clásico con cara de caballo es un "vampiro nuevo" que llega al hospital. El otro, un saurio, animal originario que restituye las prácticas curativas de tiempos inmemoriales. El Caimán logra con sus verdes pócimas devolverle la juventud perdida a Siempreviva. La transformación ocurre para su sorpresa, pues ni él creía en la eficacia de sus bebedizos: "No podía creer lo que veía, ni había pensado jamás que la medicina verde, aún con la mejor de las suertes, pudiera dar tan fulgurantes resultados" (PP. 117). Caimán procedió a apartar en un rincón de la *suite impériale* todo cuando "podía recordar la desacreditada medicina tradicional tóxica y generadora del más dolencias de las que suponía sanar" (PP. 188). Sin embargo, el gran fracaso de la fitoterapia fue que nada pudo contra la senilidad de la dócil paciente:

"Mientras más se remozaba el cuerpo de la pizpireta, más su mente, la pobre, se degradaba, como si los bienhechores conocimientos lo pudieran todo a nivel de la piel, pero no más lejos, como si el estiramiento progresara de concierto con la senilidad y la demencia" (PP. 179).

El fracaso de Caimán en este punto subraya la diferencia entre el organismo y el sujeto del lenguaje. Siempre viva, aunque rejuvenecida, hablaba con los muertos, repetía dos o tres canciones obsesivamente, emitía los refranes de su infancia, contaba chistes caducos, relataba con detalles precisos sucesos lejanos, en fin, cada vez estaba más perdida en el laberinto de su locura. La diferencia establecida entre el organismo y el sujeto del lenguaje se vuelve tanto más importante para los jóvenes envejecidos, cuanto que se les plantea la tarea de articular su irrevocable declinación. Uno de ellos, el cosmólogo, escribe en su diario la significación de la enfermedad: "Estar enfermo significa estar conectado a distintas aparatos, frascos de un líquido blanco y espeso como semen, medidas de mercurio, gráficas fluorescentes, en una pantalla" (PP. 109). Pero escribir sobre el camino que conduce a la pudrición del cuerpo no le resulta fácil, por eso aparece la digresión, ruptura que lo conduce de su cuerpo al cosmos: "La enfermedad me ha reducido a una silla de ruedas. Soy un amasijo de huesos y quijadas al revés, cubismo vivo, pero he visto pocos hombres, después de los escrutadores remotos y pacientes, que ya lo habían observado con sus "lentes" astronómicos: la explosión de una supernova. Ellos la vieron a través del ideograma pi, yo en plena noche astral... Pienso descosido". El desvío discursivo nos indica que se está bordeando el vacío; el objeto "a" en este caso no será más que objeto de desecho, objeto inmundado.

Del cuerpo se nombran sus desechos: sangre y semen contaminados, diarreas, erupciones, granos, sarnas, lepras y forúnculos. Pero la lista no se detiene allí, hay más: herpes en el párpado, grietas incurables, en las comisuras de los labios (PP. 130). El cosmólogo

escribe en su diario la lacónica suma de estos desechos: "Basta con que el cuerpo se libere del protocolo social para que se manifieste en su verdadera naturaleza: un saco de pedos y excrementos. Un pudridero" (PP. 166). El ambiente del hospital es de una fetidez irrespirable, tiene el olor "nauseabundo de la enfermedad" (PP. 27). "Severo sanatorio" (PP. 102) el sanatorio de Severo. "Este ambiente denso de hedores corresponde a una exploración de los límites. Es el borde del cuerpo, el agujero enfermo, el que se ausculta hasta la s(a/u)ciedad; escritura de goce escatológico. Quizá las palabras de uno de los enfermos dirigidas a los médicos puedan extenderse a otros dominios: "[...] el reverso de todo lo medicinal, la cara oculta de todos los benefactores y lo santos, la atracción por lo cenagoso, el deleite de la corrupción. Bajar hasta lo purulento, para luego subir a la luz inmaterial" (PP. 196).

Por la vía de fijar la mirada en la llaga se llega al vacío. Una llaga, una herida, una grieta, no son otra cosa que bordes de piel que se abren para dejar en su centro un hueco, doloroso abismo por donde se cuele la muerte. El *horror vacui* preside la escena barroca, el múltiple ejercicio del lenguaje no logra capturar aquello que teniendo la terquedad de lo Real, permanecerá inasible. El Caimán, dirigiéndose a Siempre viva, le indica su reconocimiento del vacío: "El hombre, al contrario, desde el nacimiento hasta la muerte, no hace más que llenarse de alimentos impuros, de aire envenenado, de cosas que acumula, apartando de sí el vacío, que le infunde terror" (PP. 121). No gratuitamente sus palabras se dirigen a ese altar barroco cuyos brillantes atavíos convocan otra vacuidad: "[...] en los atuendos del barroco vienes que se había colgado [...] se vislumbraba la reverberación de otra vacuidad" (PP.

121). Asunto captado con lucidez por el cosmólogo: "Detrás de las apariencias –las de las personas y las cosas– no hay nada. Ni detrás de las márgenes materiales o mentales, sustancia alguna. No hay respuestas ni antes ni después de la muerte –cuando las preguntas se han disuelto–. El origen del universo, la realidad del sujeto, el espacio y el tiempo y la reencarnación, aparece entonces como *figuras*" obligadas de una retórica mental (PP. 165).

Siempre viva es la metáfora barroca encarnada. Antes de ponerse en manos del yerbatero usaba una amplia gama de cremas, extractos, pinturas. Todos guardados en diversos frascos para servir al propósito del artificio y el simulacro. Ella es el derroche barroco que halla también expresión en sus "trajes con galones de oro, turbantes de lentejuelas concéntricas que miraban como ocelos, sarís de seda" (PP. 34). En Siempre viva el detalle accesorio era lo fundamental: "Porque en ella lo accesorio, el detalle olvidable en otros era lo esencial: trapos relumbrones, joyas empañadas, zapatos y sombreros" (PP. 198). Pero el brillo es instantáneo, está condenado quedar como objeto de desecho. El objeto "a" plantea su doble condición: objeto de deseo, objeto de desecho. Ella es el reino imaginario que puede suponerse joven y desnuda, descendiendo de un tren, con un ramo de probables siempre vivas en las manos, para ofrecerlas al torpe Equino. Luego imaginará al amante como el devorador de los devoradores: Caballo que se come al Caimán que se ha atragantado con la cobra que se tragó a un colibrí que se comió a un cocuyo. Finalmente, desbocada, ve a Caballo rodeado de prismas y octaedros luminosos pensantes. Ella es el *big-bang* de la imagen, la dispersión fantástica. Siempre viva es la llenura y el brillo, pantalla corporal que funciona como tapón del vacío. Los enfermos, en cambio, tienen al cuerpo como abismo por el que se drenan inevitablemente al vacío. Es allí, donde

las sentencias escritas del cosmólogo logran arrebatarse una parcela al vacío, pues aquello que consigna en su diario es otra cosa que hueco silencioso: "Aquí escribo, en esta ausencia de tiempo y de lugar, para que esa negación sea dicha y cada uno sienta en sí mismo esa inmóvil privación de ser" (PP. 130). El cosmólogo que quiere "adiestrarse a no ser" (PP. 133), se entrena para el inevitable vacío de la muerte escribiendo. No espera con quietud porque no hay calma, la proximidad de su disolución hace surgir "la inexplicable y urgente necesidad de producir con sus manos, o con su corroída inteligencia [...] sólo quiere marcar, firmar con su cuño lo real" (PP. 153). Escribir sobre el vacío que lo gana, para saber qué hacer con el don que él no pidió y se le escapa sin remedio. ¿Crear en la utópica cura?, ¿Rogar para que sea concedido un tiempo más? La respuesta tiene la marca del dolor: "[...] el desprecio: considerar ese don precioso, como algo intrascendente, irrisorio, como lo que llega y se va. Sin otra forma de evaluación" (PP. 155). Antes de precipitarse en el pozo de la definitiva ausencia, el cosmólogo escribe quizá, porque "Al vacío central/su movimiento/debe la rueda [...]" (PP. 221). Prepara su descenso, su deceso, ser-o, no ser, sin deseo, sin peso... He aquí el sello inequívoco del barroco que por ser escritura contemporánea, ha de llamarse neobarroco. Escritura de los contornos: volutas y arabescos serán las ofrendas para el más cierto de los vacíos Ψ