



NOTAS LITERARIAS SOBRE
EL BARROCO EN IBEROAMÉRICA



Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal
Coordinadora



Universidad Autónoma
del Estado de México

ALDVS

Notas literarias sobre
el barroco en Iberoamérica



Universidad Autónoma
del Estado de México

Doctor en Ciencias e Ingeniería Ambientales

Carlos Eduardo Barrera Díaz

Rector

Doctora en Ciencias Sociales

Martha Patricia Zarza Delgado

Secretaria de Investigación y Estudios Avanzados

Doctora en Humanidades

Beatriz Adriana González Durán

Directora de la Facultad de Humanidades

Maestra en Administración

Susana García Hernández

*Directora de Difusión y Promoción
de la Investigación y los Estudios Avanzados*

NOTAS LITERARIAS SOBRE EL BARROCO EN IBEROAMÉRICA

ÁNGELES MA. DEL ROSARIO PÉREZ BERNAL
Coordinadora

Prólogo:
Beatriz Adriana González Durán

Autores:
Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal, Yolanda Ballesteros Senties,
Carmen Álvarez Lobato, Sonja Stajnfeld, Elsa López Arriaga,
Ignacio Ballester Pardo, Heber Sidney Quijano Hernández,
Griselda Dávila Delgado y Mario Iván Uraga Ramírez

Universidad Autónoma
del Estado de México

ALDVS

México, 2022

P565n Pérez Bernal, Ángeles Ma. del Rosario (Coordinadora)
2022 *Notas literarias sobre el barroco en Iberoamérica*
1a edición – Ciudad de México : Aldus | Universidad Autónoma del Estado de México, 2022, 160 pp., 17 x 23 cm
Texto para nivel superior.
ISBN 978-607-633-552-9 (impreso Universidad Autónoma del Estado de México)
ISBN 978-607-633-547-5 (PDF Universidad Autónoma del Estado de México)
ISBN 978-607-99872-3-7 (impreso Aldus)
ISBN 978-607-99872-2-0 (PDF Aldus)
Materia: 801.93 - Estética de la literatura
Clasificación Thema: DSM - Literatura comparada

Notas literarias sobre el barroco en Iberoamérica

Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal (Coordinadora)

Primera edición: octubre de 2022

D.R. © 2022, Universidad Autónoma del Estado de México

Instituto Literario núm. 100 Ote.

C. P. 50000, Toluca, Estado de México

<http://www.uaemex.mx>

D.R. © 2022, Aldus

Cerrada Mártires de Tacubaya 1 Bis, Col. Escandón

C.P. 11800, Ciudad de México

ISBN 978-607-633-552-9 (impreso Universidad Autónoma del Estado de México)

ISBN 978-607-633-547-5 (PDF Universidad Autónoma del Estado de México)

ISBN 978-607-99872-3-7 (impreso Aldus)

ISBN 978-607-99872-2-0 (PDF Aldus)

Libro sometido a sistema antiplagio y publicado con la previa revisión y aprobación de dos pares doble ciego externos. Expediente de obra 317/12/2021, Dirección de Difusión y Promoción de la Investigación y los Estudios Avanzados, adscrita a la Secretaría de Investigación y Estudios Avanzados de la Universidad Autónoma del Estado de México.

Esta coedición y sus características son propiedad de la Universidad Autónoma del Estado de México y de Aldus.

El contenido de esta publicación es responsabilidad de los autores.



Esta obra queda sujeta a una licencia *Creative Commons* Atribución-No Comercial-Sin Derivadas 4.0 Internacional. Puede ser utilizada con fines educativos, informativos o culturales, ya que permite a otros solo descargar sus obras y compartirlas con otros siempre y cuando den crédito, pero no pueden cambiarlas de forma alguna ni usarlas de manera comercial. Disponible para su descarga en acceso abierto en <http://ri.uaemex.mx>.

Hecho en México

ÍNDICE

PRÓLOGO, 9

Beatriz Adriana González Durán

EL ATOPISMO DE LA ESCRITURA BORGEANA:

CONEXIONES ENTRE LO QUIJOTESCO Y LO NEOBARROCO, 15

Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal y Yolanda Ballesteros Senties

DE LA LOCURA BARROCA A LA LOCURA MODERNA.

FERNANDO DEL PASO EN DIÁLOGO CON MIGUEL DE CERVANTES, 43

Carmen Álvarez Lobato

EL META-CLICHÉ DE LA MATERNIDAD Y LA CRISIS DEL SIGNIFICADO
EN “LA LEGIÓN EXTRANJERA” DE CLARICE LISPECTOR, 63

Sonja Stajnfeld

SUBVERTIR LA REALIDAD. EL *ETHOS* BARROCO

EN *CASA DE CAMPO* DE JOSÉ DONOSO, 77

Elsa López Arriaga

ETHOS BARROCO EN LAS POETAS MEXICANAS CONTEMPORÁNEAS, 99

Ignacio Ballester Pardo

ETHOS BARROCO Y ESTRATEGIAS LITERARIAS

EN TRES *MASH UP* DE LUIS FELIPE FABRE, 111

Heber Sidney Quijano Hernández

EL *ETHOS* BARROCO Y LA CONSTRUCCIÓN DEL MUNDO A TRAVÉS

DE LAS CAMINATAS EN *PAPELES FALSOS* DE VALERIA LUISELLI, 129

Griselda Dávila Delgado

LA ESTÉTICA BARROCA DE *MUERTE SÚBITA* DE ÁLVARO ENRIGUE, 145

Mario Iván Uruga Ramírez

PRÓLOGO

Beatriz Adriana González Durán



En la compleja configuración de la literatura latinoamericana del siglo xx existe un hecho innegable que atraviesa toda su historia: de una u otra forma los escritores han reelaborado la herencia occidental para convertirla e incluso subvertirla desde su particular posición cultural, geográfica, social e histórica. El barroco latinoamericano destaca a este respecto, dado que no deja de ser fecundo en muchas proliferaciones, que acaso se relacionen directamente con el hecho de acrisolar las preocupaciones que se instalan en el seno mismo de la modernidad; una modernidad, que deja de estar supeditada a la centralidad de Europa o, mejor dicho, a la emergencia de Latinoamérica.

Si bien, *barroco* fue el epíteto que por primera vez se le dio a las perlas deformes, bizarras y por tanto inútiles para los fines de la joyería, *barroco* también es un tipo de silogismo aristotélico que conduce a conclusiones muchas veces absurdas. Aunque el origen etimológico del término es oscuro y discutible, lo cierto es que en las artes esta corriente ha producido objetos que, como la perla o como el silogismo, están sobrecargados de elementos y su resultado no pretende la armonía clásica sino destacar el sinsentido y sublimar el horror que éste causa. Se trata de un estilo que trajeron los españoles a América y se fusionó de manera sincrética con un barroquismo peculiar ya existente en las culturas precolombinas. Lezama Lima afirma que si “el barroco español es arte de Contrarreforma, el barroco americano es arte de contraconquista” (1988, 230).

El barroco será en América Latina el modo de contestar a la mirada escudriñante del conquistador, quien se pregunta si los nativos tienen alma; la respuesta

latinoamericana se da con otra mirada, de maravilla y asombro en un primer momento, luego de horror y escepticismo ante la ineludible y avasalladora civilización occidental. Por ello el lugar del latinoamericano en esta civilización se instituye como atópico, lo cual hallará reflejo en las distopías literarias, como Macondo y Comala, las cuales, paradójicamente, le otorgarán las coordenadas de sentido de las que carece en la realidad.

De esta manera, la materialidad del lenguaje fue colocada como el punto nodal para eslabonar todo este sincretismo que vuelve a anclarse a las raíces de lo literario en sí mismo. Este barroco americano alcanza así una constitución propia capaz de manifestar las coordenadas de sentido ante la convulsa y compleja situación social luego del periodo de la conquista. Este será el neobarroco que acuñan (y continúan acuñando) escritores y artistas de todo tipo. La propuesta principal de este libro es examinar el *ethos* barroco —y su evolución hacia el neobarroco— en las estéticas literarias en América Latina del siglo XX a través del análisis del lenguaje, el cual es utilizado como herramienta creadora de espacios de sentido en las obras del referido corpus. A través de diversos mecanismos operativos en el seno del lenguaje poético, como el artificio y la parodia, se instituye lo artístico, al cual le es consustancial una impronta creativa y de resistencia, propia de los distintos modos de habitar el mundo y cosmovisiones en Latinoamérica. Dicha huella proviene de una herencia sincrética prehispánica y colonial que configura identidades, hábitos y modos de obrar en el subcontinente.

Si por ello, esta operatividad del lenguaje es capaz de crear sentido, los capítulos del presente libro dialogan con sus manifestaciones para restituir los fundamentos de este *ethos*. Si la estética neobarroca toma forma a partir del Boom y el Post-Boom, en el decir de Severo Sarduy (1986), los autores aquí estudiados se perfilan como los escritores y escritoras capaces de dar relevo y una configuración nueva ante los entrecruzamientos de la realidad literaria latinoamericana: desde Jorge Luis Borges o Fernando del Paso (e incluso en lengua portuguesa con Clarice Lispector) hasta autores noveles (aunque consagrados) como Luis Felipe Fabre y Valeria Luiselli.

Lo que comparten estos autores es una conciencia de la crisis particularmente aguda, dada en un contexto sociocultural, como diría Maravall (2012). Por ello, ante el vacío y la carencia, situado frente a un espacio distópico, el individuo latinoamericano, busca un espacio de sentido. Y el único posible para él será el lenguaje. El lenguaje, claro, en su función poética. Será a través de recursos retóricos y poéticos que todo lo antes descrito para configurar el *ethos* pueda ser vehiculado. Al respecto,

Severo Sarduy (1986) plantea dos mecanismos lingüísticos principales: el artificio y la parodia.

El artificio es un recurso de enmascaramiento, de seducción gradual, de burla radical. Para desmontarlo, dice Sarduy, hay que utilizar lo que Chomsky llama el metametalinguaje. La artificialización presenta tres modalidades: la sustitución, la proliferación y la condensación. La sustitución no es otra cosa que la metáfora; la proliferación es una metonimia continuada, pues el significante es desplazado por otro y por otro y por otro... de modo que se presenta como una yuxtaposición o *collage*. La condensación, por su parte es “permutación, espejeo, fusión, intercambio entre los elementos de dos de los términos de una cadena significativa” (173). La parodia es, dice Sarduy, la desfiguración de una obra anterior. “En la medida en que permite una lectura en filigrana, en que esconde, subyacente al texto —a la obra arquitectónica, plástica, etc.— otro texto —otra obra— que éste revela, descubre, deja descifrar, el barroco latinoamericano participa del concepto de parodia” (175). Utiliza dos elementos principales para realizarla: la intertextualidad y la intratextualidad. Todo ello para dar cuenta de una vida social en la que la superabundancia y el desperdicio son la tónica. Pero estas dos últimas, de manera curiosa, conectan con la inoperosidad de Agamben creando con ello las condiciones de la indiscernibilidad y devenir, en las que nuevas posibilidades de ser y pensar se abren y cristalizan en la obra artística.

La perspectiva de todos los capítulos aquí reunidos se adhiere de una u otra forma a los conceptos ya mencionados, pero también, amplía el espectro de visión con el afán de ofrecer una lectura novedosa, tanto de los autores objeto de estudio, como del fenómeno del barroco latinoamericano. Así, el capítulo a cargo de Pérez Bernal y Ballesteros Sentís formula las relecturas que Jorge Luis Borges realizó sobre el *Quijote* para determinar el paso de la especificidad barroca a la particularidad del neobarroco. Dicho tránsito implica reconocer el carácter quijotesco de un Borges capaz de reconocer su posición latinoamericana como un no-lugar para el ejercicio literario hegemónico, y que, no obstante, subvierte precisamente al ofrecer una lectura muy particular de la obra magna de Cervantes. Borges, en esta relectura, problematiza al yo como instancia escritural desde sus textos de juventud, para más tarde, desplegar con todas sus fuerzas en algunas de sus narraciones posteriores una narrativa donde es completamente identificable lo neobarroco, específicamente en textos como “Tigres azules”, “La rosa de Paracelso” o “La memoria de Shakespeare”.

Por su parte, el trabajo de Álvarez Lobato también establece un diálogo con Cervantes, esta vez desde el tópico de la locura (vía, por supuesto, del *Quijote*)

capaz de dialogar con la emperatriz de México, Carlota, en voz del personaje de Fernando del Paso en su novela *Noticias del Imperio*. Esta relación vincula dos poéticas de la locura a través de cercanías y distancias en la estructuración de sus mecanismos, que son reveladores, a su vez, de las dos instancias presentes para el núcleo del presente libro: el barroco europeo y el barroco latinoamericano. Este hecho es capaz de revelar la crisis particular de la época barroca, y, por lo tanto, de la moderna.

La figura de Clarice Lispector se aleja del espectro hispanohablante, pero mantiene su plena justificación dentro del marco latinoamericano en su diálogo con el barroco; ahí el capítulo de Stajnfeld aborda el *diché* de la maternidad y la crisis de significado en “La legión extranjera”. La perspectiva de la autora aboga por el hecho de que, en tanto lenguaje barroco presente en este texto de Lispector, se mantiene la prominencia de una crisis en contacto directo con un aparato semiótico que atraviesa lo literario y lo social.

En una línea temática afín, la realidad se verá subvertida por la actualización de las formas representativas del barroco en la literatura latinoamericana contemporánea; en primer lugar, con el trabajo sobre el escritor chileno José Donoso a cargo de López Arriaga, en el cual se rastrearán los procedimientos capaces de denotar el *ethos* barroco en la novela *Casa de campo*. El estudio se adhiere a la sugerencia de ciertos mecanismos de artificialización capaces de mostrar el carácter de un *ethos* barroco cuyo efecto en *Casa de campo* consiste en confundir los alcances de la ficción misma.

Quijano Hernández mostrará las vinculaciones de un *ethos* barroco para el género de la poesía. Se trata de un recorrido que va desde Sor Juana hasta las técnicas del cine contemporáneo (el *mash up*, por ejemplo) dentro de la poesía de Luis Felipe Fabre. El resultado implica una lectura novedosa donde la poesía aporta con mecanismos propios a un diálogo con la tradición; diálogo que en muchas ocasiones, reverencia desde la parodia, la ironía o la teatralidad. Quijano establece con método un tema vital de lo contemporáneo: la amalgama de la alta cultura con la cultura de masas.

Entretanto, Dávila Delgado centra su mirada en una escritora contemporánea para describir las nuevas figuraciones del barroco desde el papel de las ciudades y ciudadanías compartidas en *Papeles falsos* de Valeria Luiselli. En consonancia con éste último trabajo, Uruga Ramírez contrasta la construcción narrativa de *Muerte súbita* de Álvaro Enrigue, en su aparente discordancia, con los rasgos estilísticos propios del barroco.

También sobre escritores contemporáneos se ocupa el estudio de Ballester Pardo, esta vez desde la mirada de la poesía escrita por mujeres y su aportación a la construcción de este *ethos*, capaz de realizar un ejercicio de contraconquista. En el trabajo se analiza una selección de poetas tan diversas como Laura García Renart, Elsa Cross y Kyra Galván cuyas particulares poéticas pueden ser inscritas en la nueva poesía que acepta a dos de las herencias más vitales y desafiantes en la poesía: el barroco y el neobarroco.

La premisa del presente libro abarca así, la consciencia de que el *ethos* barroco en Latinoamérica se construye a partir de la resistencia y la creación como premisas inventivas. Se trata de una respuesta vitalista ante estructuras rígidas, ajenas e inopias que los intereses hegemónicos han buscado imponer en una realidad que les es esencialmente desconocida. Tal *ethos* encarnará la respuesta estética del hispanoamericano de cara a la episteme de Occidente, y dicha contestación, como indican los teóricos, se radicalizará con el neobarroco.

Al aprehender el barroco como una modalidad de pensamiento crítico, el universo por explorar se abre, pues entonces es posible examinar las obras literarias que nutre desde los distintos paradigmas de pensamiento que lo han acompañado, así como los que lo han confrontado. De tal forma, el barroco entendido como una forma de pensamiento crítico, permite asimilarlo como un *ethos* que atraviesa no solo objetos artísticos, sino diversas culturas y cosmovisiones propias de América Latina.

REFERENCIAS

- Agamben, Giorgio (2014). *El fuego y el relato*, Madrid, Sexto Piso.
- Lezama Lima, José (1988). “La curiosidad barroca”, en *Confluencias*, La Habana, Letras Cubanas.
- Maravall, José Antonio (2012). *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel.
- Sarduy, Severo (1986). “El barroco y el neobarroco”, en César Fernández Moreno (ed.), *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI.

EL ATOPISMO DE LA ESCRITURA BORGEANA: CONEXIONES ENTRE LO QUIJOTESCO Y LO NEOBARROCO

Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal y Yolanda Ballesteros Senties
Universidad Autónoma del Estado de México



En uno de los fragmentos que componen (y descomponen) el libro de Maurice Blanchot, *La escritura del desastre*, se lee el siguiente aforismo: “Leer, escribir, tal y como se vive bajo la vigilancia del desastre: expuesto a la pasividad fuera de pasión. La exaltación del olvido. No eres tú quien hablará: deja que el desastre hable en ti, aunque sea por olvido o por silencio” (10). El desastre que invoca Blanchot queda fuera de las categorías simplistas de pasividad o actividad; la escritura, por ende, es algo más y que cae en un instante atópico, de modo que las hebras que se tejen entre política y literatura se vuelven realmente complejas, ¿ese atopismo reclama un espacio? ¿Hay hegemonía y resistencia a la hegemonía desde este no-lugar? Sin ser realmente novedoso, leer a Jorge Luis Borges en esta clave reclama posicionar los focos sobre el neobarroco como una contra-ideología sufragada a lo largo de todo el siglo XX gracias a sus padres teóricos; supone, finalmente, reinsertar todo ese discurso dentro de la apuesta de un Borges atento a las paradojas entre decir lo mismo pero variando la intención, como en *Pierre Menard* o como sus formulaciones sobre la figura de Pascal que culminan con un “Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas” (638).

Pero la senda que toma Borges sigue otros derroteros como un haz de significaciones que se repiten en gran parte de su obra. Así, el presente texto busca abordar el espacio que ocupa el paradigma neobarroco en la obra borgesiana que atiende la quijotesca aventura de la identidad, personal y escritural. Textos como “Nadería de la personalidad” o “La encrucijada de Berkeley” del libro *Inquisiciones*, “Everything

and nothing” o “Borges y yo” ambos de *El Hacedor*, pero, especialmente los cuatro relatos incluidos en *La memoria de Shakespeare* que evidencian este paradigma neobarroco. Estos temas no solo abordan la temática de la identidad o del yo desdoblado, sino que son abordados desde el desdoblamiento mismo.

Si bien los grandes escritores del barroco latinoamericano y sus teóricos en voz de Lezama Lima, Severo Sarduy, Alejo Carpentier (junto a sus epígonos en toda Latinoamérica posterior a ellos), no cesan de pensar el fenómeno de lo neobarroco y sus variantes, como con la académica Soledad Bianchi y su concepto de neobarrocho¹ (323) o el escritor Néstor Perlongher con su neobarroso² (20), también es cierto que la literatura latinoamericana del siglo XX supone un impulso propio desde sus operaciones y sus temáticas antes y después de estos escritores y teóricos. Jorge Luis Borges no es la excepción en este antes y después de la apropiación del concepto neobarroco o barroco latinoamericano. A lo largo de su obra que cubre décadas de la primera y segunda mitad del siglo XX, Borges toca algunas de las fibras más tensas de este discurso latinoamericano, tanto en su poesía como en su narrativa; el asunto estriba en no caer en la taxonomía limitante que nos diría “Borges barroco” o “Borges neobarroco” aquí o allá. Se trata, por el contrario, de incorporar zonas de hermandad, de plena presencia en una poética que es atravesada por la crisis, por el mismo desastre moderno que es crisis en sí mismo.

Solo desde esta postura es posible leer quijotesca una tradición, la propia, que es una y otra, actividad que no cesa en Borges, como se ve en su último compendio de relatos que serán aquí analizados bajo esta perspectiva.

1.1 BORGES: DE UN *ETHOS* BARROCO A UN *ETHOS* NEOBARROCO

El aprendizaje que obtiene Borges con la lectura de un Alonso Quijano que deviene Don Quijote de la Mancha, funge como punto nodal del que se desprenden la hebras de un neobarroco latinoamericano en su obra, pero, y esto es vital, no porque Cervantes ya signifique en sus procesos narrativos doblados y redoblados un barroco europeo, eso sería caer en lado opuesto de lo que Lezama, Sarduy y Carpentier dejaron como legado; el neobarroco no es una repetición, es un rasgo originario (creativo), ya saturado

1. Se trata de una “palabra-valija” para designar la apropiación chilena del neobarroco a propósito del río Mapocho.

2. Designación que hace Néstor Perlongher sobre su propia postura del neobarroco; el río de la Plata y su barro.

desde su origen, en otras palabras, no existe nunca un barroco a lo latinoamericano *tout court*. Esta dimensión quiijotesca propia de Borges agrega la noción del atopismo que Blanchot menciona en otro aforismo: “El salto mortal del escritor, sin el cual no escribiría, es necesariamente una ilusión en la medida en que, para realizarse realmente, es preciso que no tenga lugar” (Blanchot 2015, 62). Este salto mortal no es otra cosa que lo que la conciencia latinoamericana sacó de sí misma para postularse fuera de sí, o, mejor dicho, fue lo que encontró fuera de sí como el núcleo de lo latinoamericano.

La anterior formulación puede ser malentendida si no se la precisa dentro del marco específico que el tratamiento neobarroco le da, especialmente en voz de Alejo Carpentier y Severo Sarduy, seguida fiel y finalmente por Néstor Perlongher. A este respecto hay que atender a lo que Biagio dice a propósito de la postura de Carpentier sobre lo barroco:

Lo barroco no se adhiere a épocas de certezas científicas o espirituales; más bien, sería barroca toda forma de arte que, inquietamente, hila y deshila, como Penélope, el tejido que une la Verdad a cada manifestación de existencia, y en este deshilvanarse le parece insuficiente y, sobre todo, inatendible, apoyarse sobre una sola verdad, mientras que la multiplicidad y la ambigüedad más corresponden a la enigmaticidad [*sic*] y, quizá, incomprendibilidad del mundo (21).

Existe entonces un barroco que no debe entenderse como una fase o una época, aunque sí exista la poética y la adhesión barroca que destella en distintos lugares y bajo el *locus* de sus circunstancias. No deja de exigirse aquí una nota respecto al carácter de encubrimiento que tiene el barroco como *ethos*, hecho ya perfilado en el trabajo de Maravall respecto al caldo social que abre el barroco: una cultura masiva y urbana bajo el signo del desencanto, “el malestar que se sufre ya hemos dicho que se reconoce proceder de una desorbitada expansión de las aspiraciones” (318), efecto que explica cómo el foco de la superabundancia se despliega en encubrimiento. El oro y el oropel del barroco buscan dejar soslayada la realidad vacía que se percibe. Así es como Maravall añade que: “Sin duda, el Barroco, y no sólo el siglo XVII, es trágico, contra lo que sostiene Mopurgo. La lista de obras negras que pudiera hacerse en arte y literatura sería copiosísima. Más negra aún y más larga la de tantos hechos dolorosos en la vida política y en la economía” (318), a lo que precisamente añade:

El carácter de fiesta que el Barroco ofrece no elimina el fondo de acritud y de melancolía, de pesimismo y desengaño, como nos muestra la obra de un Calderón. Pero si

se ha de partir de la experiencia penosa de un estado de crisis, como venimos diciendo, y el Barroco la ha de reflejar, también, no menos obligadamente, a fin de atraer a las fatigadas masas y promover su adhesión a los valores y personas que se le señalan, esos otros aspectos refulgentes y triunfalistas tienen que ser cultivados (319).

Lo que el neobarroco toma de esta configuración es total, pero su raíz se mantiene doble, porque la sencillez que se buscaba en el mundo prehispánico nunca es tal, las civilizaciones americanas siempre encarnaron lo exuberante. Pero, en rigor, ¿cuál es el paso de este *ethos* barroco a un *ethos* neobarroco? La respuesta está en el fondo sobre el que se mueven ciertamente épocas distintas; a saber, se trata del trasfondo epistémico, filosófico o científico, pero también social, político y espiritual. Maravall afirma que este fondo sobre el que camina el barroco no deja de tener presente la armonía teológica y natural, cósmica en tanto marco donde se suceden las cosas (287). Incluso Severo Sarduy hace eco de esta idea cuando afirma que:

El barroco europeo y el primer barroco colonial latinoamericano se dan como imágenes de un universo móvil y descentrado —como hemos visto— pero aún armónico; se constituyen como portadores de una consonancia: la que tienen con la homogeneidad y el ritmo del logos exterior que los organiza y precede, aun si ese logos se caracteriza por su infinitud, por lo inagotable de su despliegue (183).

De modo que el paso que abre el neobarroco estriba en la descolocalización de este fondo, de un cosmos a un caos. La expresión americana que fue postulada por Lezama tiene en Sarduy este acento heredero de la teoría crítica y el psicoanálisis lacaniano, pero no por la fuerza o destreza de sus conceptos sino por sus rasgos específicamente modernos.

Borges no deja de estar ajeno a estas circunstancias, a este primer plano y fondo en el que se mueve la literatura toda. Biagio establece precisamente una cronología de las menciones del término *barroco* en su obra, tanto en sus prólogos como en directas alusiones a las figuras más destacadas desde la filosofía (Spinoza, Leibniz o Pascal); lo interesante, y es menester repetir esta advertencia, no es rastrear adhesiones directas en el discurso borgesiano, sino precisamente atender a estas descolocaciones dentro de su lírica y su narrativa. Una de estas descolocaciones está presente en el tema del otro borgesiano, de la distancia interna entre ese “Borges y yo”. Pero explorar esa vía nos retrotrae a la figura del Quijote, específicamente a lo quijotesco como parodia, como virus y finalmente como proceso de lectura, el cual, se aviene perfectamente a esta descolocación neobarroca.

1.2 UN BORGES QUIJOTESCO

Existe una afirmación bastante grandilocuente (espejo de otra más que será invocada al final de este trabajo) sobre la figura de Don Quijote que realiza Borges en una conferencia, cuando comenta el episodio en que el cura y el barbero revisan la biblioteca personal de Alonso Quijano, allí el barbero hace mención de nada más y nada menos que el propio Cervantes, y es justamente cuando nos encontramos con la siguiente afirmación: “El barbero es un personaje, es un sueño de Cervantes, que ha conocido personalmente a Cervantes y eso se repite luego en la segunda parte, publicada —creo— unos diez años después” (90). Este hecho significativo se repite dos veces, primero en “Everything and nothing” y luego en “Veinticinco de agosto, 1983”. En este primer relato, William Shakespeare se carea con Dios para enfrentar (o enfrentarse) según el tema de la identidad, el texto termina así:

La historia agrega que, antes o después de morir, se supo frente a Dios y le dijo: Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo. La voz de Dios le contestó desde un torbellino: Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estás tú, que como yo eres muchos y nadie (804).

Lo que más llama la atención es la invocación del nadie que termina el relato, eco del título que traducido apela más a un “Todos y ninguno” en detrimento de un “Todo y nada”, que en todo caso sería paralelo al primero para los fines expuestos del relato. Antes de aventurar la presencia de esta nada y este nadie, la conferencia sobre el Quijote y el pasaje antes citado tienen un segundo eco cuando Borges se reencuentra (si se lo plantea como relato escrito *a posteriori* de la obra “Borges y yo”) consigo mismo, (con un Borges más avejentado), a punto de morir en “Veinticinco de agosto, 1983”, relato que casi calca lo expuesto en la conferencia; allí el narrador y los personajes no cesan de invocar el fondo onírico sobre el que se mueven, pero particularmente la ontología en la que se debaten, es decir, el Borges a punto de morir sueña al Borges adulto, que a su vez, sueña al Borges mayor. Luego de discutir o debatir sobre quien posee la prominencia ontológica (quién es el sustrato de los sueños), en el punto culminante de la narración, el Borges mayor dice lo siguiente:

—Los estoicos enseñan que no debemos quejarnos de la vida; la puerta de la cárcel está abierta. Siempre lo entendí así, pero la pereza y la cobardía me demoraron. Hará

unos doce días, yo daba una conferencia en La Plata sobre el Libro VI de la Eneida. De pronto, al escandir un hexámetro, supe cuál era mi camino. Tomé esta decisión. Desde aquel momento me sentí invulnerable. Mi suerte será la tuya, recibirás la brusca revelación, en medio del latín y de Virgilio y ya habrás olvidado enteramente este curioso diálogo profético, que transcurre en dos tiempos y en dos lugares. Cuando lo vuelvas a soñar, serás el que soy y tú serás mi sueño (380).

El relato alude a un suicidio que opera de manera secreta dentro del texto, tema este de la posibilidad de la muerte que tendrá su resonancia cuando se vuelva a aludir a Blanchot. En todo caso, ahora resta seguir esta pista sobre el paralelismo que existe entre Cervantes y Borges, al menos en este proceso muy específico que confunde dos instancias, la narrativa y la metanarrativa, los personajes con los autores. No de otra forma entendemos el fenómeno de lo quijotesco, el cual, por decir lo menos, mantiene una dignidad que no se restringe únicamente al ámbito de la escritura (narrativa) sino también al de la lectura. ¿Por qué no el adjetivo cervantino? La respuesta mantiene mucho del núcleo (que potencialmente descansa sobre toda la argumentación) de este trabajo, el proceso al que se alude aquí no es propiamente de Cervantes, es la presencia misma de un no-lugar que se encarna en la figura de Don Quijote como el lector *par excellence* dentro del marco intradieгético de la novela. Cito a Borges para dilucidar con mayor precisión este punto:

El barbero, sueño de Cervantes o forma de un sueño de Cervantes, juzga a Cervantes... También es sorprendente saber, en el principio del noveno capítulo, que la novela entera ha sido traducida del árabe y que Cervantes adquirió el manuscrito en el mercado de Toledo, y lo hizo traducir por un morisco, a quien alojó más de mes y medio en su casa, mientras concluía la tarea.

[...]Ese juego de extrañas ambigüedades culmina en la segunda parte; los protagonistas han leído la primera, los protagonistas del Quijote son, asimismo, lectores del Quijote. Aquí es inevitable recordar el caso de Shakespeare, que incluye en el escenario de Hamlet otro escenario, donde se representa una tragedia, que es más o menos la de Hamlet; la correspondencia imperfecta de la obra principal y la secundaria aminora la eficacia de esa inclusión (1974, 668).

Hemos dejado la cita hasta el pasaje de Hamlet, acaso porque Shakespeare es el interlocutor mudo de esta explicación, cosa que dejaremos por el momento aunque sea evidente su presencia en los contenidos y títulos de las obras que hemos aludido. No

obstante lo anterior, resulta más que estimulante notar cómo el acento está no en la escritura sino en la lectura; esta particularidad también la menciona Gustavo Illades:

La lectura, parece decir Borges, es el acto poético o creador por antonomasia en razón de que puede mostrar que somos entes de ficción y en razón de que muestra, por ejemplo, que el ente novelesco llamado don Quijote, quien a su vez encarna los libros de caballerías que ha leído, puede ser alguien real porque es capaz de leer la novela del *Quijote*. Esta reciprocidad entre realidad y ficción termina por identificar la lectura con la escritura. Si la lectura vuelve real la ficción y ficcionaliza la realidad, quien lee es un creador, es El Hacedor y lo hecho, su obra, parte de o culmina en la escritura. Por tanto, aquel que lee, crea, se inscribe en el escrito, se escribe (1169).

Lo quijotesco en Borges está en la lectura que hace Borges de Cervantes (y de su sueño Alonso Quijano), pero también en la escritura que revela, precisamente, una lectura en palimpsestos sumamente creativa; he ahí la montura (si se me permite este juego de palabras), montaje o superposición del que es resultado el relato “Veinticinco de agosto, 1983”. Como potestades autorales, Cervantes y Borges juegan en el tablero de la parodia y la autoparodia; pero, de nuevo, lo que distancia a uno y otro es el marco en el que se mueven, otra tendencia que en Borges se le suma (lo moderno).

Esta tendencia, Illades la reconoce en el yo que se autoparodia, “Ese yo desdoblado se reconoce más en los libros leídos por él que en los escritos por Borges” (1170), es decir, aprendida la técnica quijotesca sobre este yo desdoblado, Borges es capaz de escribir “Borges y yo”. Aquí aventuramos la idea más radicalmente, no solo en ese libro, sino como motivo que es este efecto de descolocar (el yo por ejemplo) propio del neobarroco. Ahora bien, si bien lo quijotesco evidencia los avatares de la locura como contagio, lo es a condición de que se cumpla no solo en la diégesis del texto, sino afuera de ella: los contagiados de lo quijotesco son todos los personajes que habitan la novela (de manera mucho más exquisita por parte de Sancho) pero también los lectores, Borges lo hizo notar en la cita ya arriba expuesta, ya que como lector es algo que metafóricamente salta durante la lectura.

En esta misma vía Rodrigo Fresán analiza lo quijotesco, su condición adjetiva:

Así, el estilo —incluso el estilo de los genios— no sería otra cosa que el residuo que permanece luego del fracaso. A ver si me explico: uno acaba resignándose a lo que sabe hacer, va arrojando por la borda aquello que nunca hará bien y, al final, los demás perciben como logros lo que en realidad es el sedimento aprovechable y, con suerte, cada vez más

ennoblecido y depurado y perfecto de las frustraciones. Aquello que a un determinado artista le salió cuando en realidad quería hacer otra cosa y que, con el paso del tiempo, se va solidificando en lo único que éste puede hacer bien, en lo que hace como ninguno. A un lado, claro, queda toda esa obra fantasma. Todas esas posibilidades interrumpidas. Toda esa “quijotez” con el que sueña Quijano. Todo eso que se hubiera querido firmar pero no se pudo escribir. O vivir. Así, el estilo y la obra serían como la antimateria de una materia fantasma compuesta por todo aquello que no se hizo, que no se pudo hacer (135).

La fuerza de la ambigüedad es toda ganancia de Alonso Quijano que decide ser Don Quijote de la Mancha, esta misma fuerza de la ambigüedad, de la que extrae toda su ganancia el adjetivo quijotesco, no cesa con pensar que simplemente es una invención más de Cervantes, al contrario, la creatura usurpa al creador, precisamente con este procedimiento de lectura, porque si bien el barbero es quien conoce a Cervantes lo es únicamente porque Alonso Quijano ha leído las obras leídas por Miguel de Cervantes Saavedra.

Se entiende entonces la constante invocación a lo anti, el no-lugar, lo que no pudo ser y que en todo caso es no. El *quid* de la cuestión a entender aquí es que “Don Quijote es también Alonso Quijano” (Fresán, 136), aspecto que no ha de despistarnos de otro hecho, Alonso Quijano se gana a sí mismo como Quijote a través de la lectura de libros de caballería. Como afirma Fresán, el Quijote es un sueño, “Don Quijote nace de una biblioteca y el Quijote es un libro hecho de libros y el Quijote es un personaje hecho de personajes” (136). Su origen, tan complejo como el de cualquier humano de carne y hueso, no deja de tener un correlato con nuestra vida, la íntima y la externa.

Sin embargo, este Borges quijotesco no basta para situar los textos que ya se mencionaron, esto no basta para situar y sitiar la obra borgeana como realmente heredera de un siglo xx latinoamericano muy particular, atrincherado en sus inicios por las literaturas nacionalistas y en su ocaso por una incipiente literatura global, si es que algo así existe, o por lo menos, la imagen de una literatura con el marco heredero del barroco.

1.3 BORGES CONTRA EL YO

Como escritos de juventud, el par de textos incluidos en *Inquisiciones*, “Nadería de la personalidad” y “La encrucijada de Berkeley” suenan apremiantes en tanto afrontan

hacia un tópicos sobre el que el Borges maduro regresará una y otra vez: el desdoblamiento del yo; aunque, ciertamente, ambos relatos elaboran y complejizan esta dimensión del yo, para conferirle algo más que una mera discusión académica psicologista, pues en realidad Borges piensa y actúa solo en función de la literatura. Dicho de otro modo, esta afronta contra el yo le sirve para dos cosas: la primera, para apropiarse a su manera de una literatura psicologizante que vio su esplendor en el agonizante siglo XIX y, la segunda, para complejizar la dimensión del yo desde las paradojas y encrucijadas del pensamiento filosófico (que, de nuevo, se convierten plenamente en literatura). Cito a Borges para abrir esta discusión respecto al papel que cumplen escritor y lector en este denso entramado de un yo que expone sus inquietudes:

Yo, al escribirlas, sólo soy una certidumbre que inquiere las palabras más aptas para persuadir tu atención. Ese propósito y algunas sensaciones musculares y la visión de límpida enramada que ponen frente a mi ventana los árboles, construyen mi yo actual. Fuera vanidad suponer que ese agregado psíquico ha menester asirse a un yo para gozar de validez absoluta, a ese conjetural Jorge Luis Borges en cuya lengua cupo tanto sofisma y en cuyos solitarios paseos los tardeceres [*sic*] del suburbio son gratos. No hay tal yo de conjunto. Equivócase quien define la identidad personal como la posesión privativa de algún erario de recuerdos. Quien tal afirma, abusa del símbolo que plasma la memoria en figura de duradera y palpable troj o almacén, cuando no es sino el nombre mediante el cual indicamos que entre la innumerabilidad de todos los estados de conciencia, muchos acontecen de nuevo en forma borrosa (1998a, 92).

Por supuesto, el eje central del texto discurre no en la mera negación del yo, sino de su instancia automatizada, Borges prefiere concebir este problema (el del yo) como un eje estructurante, una actividad de individuación; lo cual, por cierto, casa perfectamente con su madura concepción de la lectura como acto creador supremo, incluso por encima de la escritura (que es incorporada por la primera). Así pues, Borges explica que: “La sensación de frío y de espaciada y grata soltura que está en mí al atravesar el zaguán y adelantarme por la casi oscuridad callejera, no es una añadidura a un yo preexistente ni un suceso que trae apareado el otro suceso de un yo continuo y riguroso” (1998a, 99); a lo que suma un proceso muy particular. Casi como si se tratase de anáforas, Borges invoca una y otra vez la oración “No hay tal yo de conjunto”. Como subversión de esta anáfora, que por la fuerza intrínseca del texto devino otra, Borges afirma tajante que “El yo no existe” (1998a, 102) para más tarde citar a Schopenhauer como corolario junto a Macedonio Fernández,

ambos en el punto fijo de su argumentación. Dice entonces Schopenhauer: “Un tiempo infinito ha precedido a mi nacimiento; ¿qué fui yo mientras tanto? Metafísicamente podría quizá contestarme: Yo siempre fui yo; es decir, todos aquellos que dijeron yo durante ese tiempo, fueron yo en hecho de verdad” (1998a, 102), es decir, se trata de un reducto, de un silencio extremo donde la repetición y la diferencia están alineadas. Silencio extremo y conjuraciones proliferantes por igual, en germen, puestos en este ensayo por un Borges que ya ha ejecutado las incipientes líneas del neobarroco latinoamericano, pues no es casual el caudal de voces que confluyen en esta línea de exposición: Goethe, el budismo, Schopenhauer pero también Macedonio Fernández y el propio Borges. La estocada final es esta anáfora que regresa recargada de una afirmación casi apodíctica, de nuevo se escucha el “No hay tal yo de conjunto” unida a la configuración final del texto que reza “el yo es un punto cuya inmovilidad es eficaz para determinar por contraste la cargada fuga del tiempo. Esta opinión traduce el yo en una mera urgencia lógica, sin cualidades propias ni distinciones de individuo a individuo” (Borges 1998a, 104).

A su vez, “La encrucijada de Berkeley” se escribe sobre “La nadería de la personalidad”, refiriéndose a ésta como una lacra mortificada de literatura y carente de continuidad argumental (1998a, 119), su objetivo es el mismo, pero (y aquí destella un rasgo del Borges maduro), por supuesto, no ha de entenderse que Borges depura este texto de toda carga literaria, ya existe una trampa que solo una avezada y avisada lectura podrán evadir. Para mostrar toda la carga de ironía que satura el primer momento de esta lectura, me permito transcribir lo dicho por Borges:

Fue mi acicate el idealismo de Berkeley. Para solaz de aquellos lectores en cuyo recuerdo no surja con macizo relieve la especulación susodicha, ora por el cuantioso tiempo transcurrido desde que algún profesor la señaló a su indiferencia, zahiriéndola con descreimiento, ora —desmemoria aún más disculpable— por no haberla jamás frecuentado, conviene recapitular en breves palabras lo sustancial de esa doctrina (1998a, 120).

Borges ya deja en claro que una lectura perspicaz de Berkeley no podrá dejar suelta la rienda de esta filosofía; George Berkeley entendido como representante de las ciencias del espíritu para cierta mirada desde la epistemología, postula una peculiar teoría del conocimiento a la que Borges tilda de “perogrullada genial” (invocando de nuevo la ironía que no debe pasarse por alto). Esta perogrullada genial en el decir de Borges, no es otra que el núcleo de la filosofía idealista propuesta por Berkeley, la

que dicta, en voz de Borges, “la perceptibilidad es el ser de las cosas: sólo existen las cosas en cuanto son advertidas” (1998a, 120). Las objeciones que propone Borges poseen un desarrollo puntual que se vale de oponer un redoble a la argumentación del filósofo irlandés:

Suponed, con algunos a filosofados, que sólo existe un sujeto y que todo cuanto sucede no es sino una visión desplegándose ante su alma. El tiempo duraría lo que durara la visión, que nada nos impide imaginar como muy breve. No habría tiempo anterior a la iniciación del soñar ni posterior a su fin, pues el tiempo es un hecho intelectual y objetivamente no existe. Tendríamos así una eternidad que abarcaría todo el tiempo posible y sin embargo cabría en muy escasos segundos. También los teólogos hubieron de traducir la eternidad de Dios en una duración sin principio ni fin, sin vicisitudes ni cambio, en un presente puro (1998a, 124).

Todo el efecto del texto consiste en atender la sutil ironía de Borges. Es claro y evidente que el pensamiento borgesiano no busca la adherencia en un empirismo o escepticismo a lo Locke y Hume, incluso el texto finaliza con la denuncia de lo fácil de esta postura, nos previene de entender esta encrucijada de esta manera: “La Realidad es como esa imagen nuestra que surge en todos los espejos, simulacro que por nosotros existe, que con nosotros viene, gesticula y se va, pero en cuya busca basta ir, para dar siempre con él” (1998a, 124), el detalle está en cómo la diatriba contra el yo-conciencia deviene una ironía que en sus posteriores narraciones y poemas sigue cumpliendo su enmienda, es decir, no, no basta ir y dar siempre con la realidad a través de nuestra conciencia, simplemente no funciona así; la apuesta de Borges descansa en la realidad del sueño, del doble, del desdoblamiento de la conciencia y su posterior estratificación que dio luz a maquinaciones ya más del lado de la exploración y creación literarias.

2.1 EL ESPACIO LITERARIO DE BORGES

Ya se ha prefigurado que la lucha contra la conciencia y el yo en Borges en ese par de primerizos escritos se aviene a búsquedas posteriores ya tamizadas por el foco de la literatura en su vertiente narrativa y poética. En otras palabras, Borges no buscará como epígono de Berkeley (pues si bien no es filósofo, no es un a filosofado) la resonancia del todo en la unidad de la conciencia, sea la propia o la de Dios. Esa certeza de unidad ya no es para Borges, y en realidad, como es bien sabido, tampoco le pertenece

a la modernidad. Este salto de épocas respecto del barroco al neobarroco (como ya lo expuso Severo Sarduy) marca un verdadero giro en el eje de la literatura latinoamericana. Más precisamente porque su conciencia (la del latinoamericano) y su identidad, ya están contaminadas, complejizadas por la triple veta que heredera de Europa, por su propia oriunda herencia y por el punto muerto de su encuentro.

Esto explica perfectamente todos los puntos hasta aquí reunidos en un relato como, por ejemplo, “Everything and nothing”. El cuasidios de la literatura Shakespeare no es nadie, pero Dios tampoco es alguien, es otra vez el nadie que resuena como urgencia lógica (netamente moderna), como un atopismo que finalmente ha salido a relucir. La lectura quijotesca permite, entonces, sabernos hacedores, y dar así un giro a los acontecimientos: Dios es solo un sueño de Shakespeare. Afirmación que por supuesto, como nominación, ha de entenderse que el significante Shakespeare ha de ser leído a su vez como palimpsesto: si nos atrevemos a una formulación en este espíritu quijotesco y neobarroco, podríamos decir que Dios es un sueño de Hamlet, de Yago, de Lear o de Rosalinda...

Ahora bien, llegados a este punto queda la presencia de Blanchot que fue invocado al inicio del presente estudio. Es un punto de inflexión que revela este fenómeno que nos atañe: la configuración de un Borges en la línea del *ethos*, ya no barroco sino, neobarroco.³ Las sentencias que invocan la negatividad del espacio para el escritor, la imposibilidad y las figuras recurrentes de Kafka, Mallarmé, Rilke y Hölderlin como agentes de esta apertura surcan todo el libro de Blanchot que más atiende al concepto de lo atópico: *El espacio literario*. Su revisión nos vale como reorganización que vuelve a tocar los puntos nodales de los textos borgesianos ya revisados y aún por revisar precisamente por su atención en la obra, en el texto como entidad que resignifica lo ambiguo y/o su posibilidad. Esta postura, pues, ya es plenamente consciente de ciertos avatares que aquejaron a un Cervantes o a un Shakespeare, de los cuales también Borges se hace eco en contenido y formas: a saber, la inestabilidad de la obra, que la obra tampoco es un yo y no vale como garantía de una unidad.

A través de este entramado, y a propósito de la experiencia de Mallarmé (un poeta que precisamente es estandarte de este viraje en la literatura), Blanchot nos impele a considerar que:

3. Como ya se ha indicado este paso se marca cuando el marco de referencia con el que se movían los escritores barrocos ya no es compartido por los escritores latinoamericanos del siglo xx. Esta complejización del yo como recurso literario es una buena muestra de ello.

La palabra poética no se opone entonces sólo al lenguaje ordinario, sino también al lenguaje del pensamiento. En esta palabra ya no somos remitidos al mundo, ni al mundo como abrigo, ni al mundo como fines. En ella el mundo retrocede y los fines desaparecen, en ella el mundo se calla; finalmente, lo que habla no son ya los seres en sus preocupaciones, sus propósitos, su actividad. En la palabra poética se expresa que los seres se callan. [...] La palabra poética ya no es palabra de una persona: en ella nadie habla y lo que habla no es nadie, pero parece que la palabra sola se habla (1992, 35).

Esta palabra que sola se habla nos permite recordar el juego quijotesco puesto en escena por Cervantes pero que es de Quijano; sin querer repetir del todo lo ya dicho, diremos que no es baladí decir quijotesco y no cervantino, la mano que tensa el arco y que nos da certeramente con su saeta es la de Alonso Quijano convertido por sus lecturas en Don Quijote; de nuevo, no es tanto el papel de Cervantes, en tanto metanarrador o narrador modelo, ya que el punto nuclear roza el tema de esta exigencia de la obra que invoca Blanchot.

Tal exigencia puede plantearse como una evidencia de uno de los focos imprescindibles que hace de la literatura un arte: la forma o el estilo. Fresán lo expuso en relación con lo quijotesco: “Así, el Quijote —lo quijotesco— es, por fin, la formidable innovación de la trama convertida en estilo. La digresión como forma y fondo narrativo” (136), y Blanchot en relación con la obra como objetivo intrínseco del arte: “no se puede delimitar la experiencia artística: reducida a una búsqueda puramente formal, hace entonces de la forma el punto ambiguo por donde todo pasa, todo se vuelve enigma, un enigma con el que no hay compromiso, porque exige que sólo se haga y se sea lo que el enigma haya atraído hacia sí” (1992, 80-81). El arte exige incertidumbre y es un punto de ambigüedad, pero es especialmente una exigencia, a la cual el escritor o poeta solo puede atender, he aquí otra vez el salto mortal.

La tendencia contraria estaría en voz de André Gide, que sitúa la relación en el sentido arte-experiencia, es decir, para la particularidad de este estudio, sitúa la relación con la conciencia; afirma entonces que el libro al salir del escritor lo cambia, a lo que objeta Blanchot en los siguientes términos:

Sin embargo, esta respuesta es más limitada. Escribir nos cambia. No escribimos según lo que somos; somos según aquello que escribimos. ¿Pero, de dónde proviene lo que está escrito? ¿Aun de nosotros, de una posibilidad de nosotros mismos que se

descubriría y afirmarí por el sólo trabajo literario? Todo trabajo nos transforma, toda acción realizada por nosotros es acción sobre nosotros: ¿Acaso el acto que consiste en hacer un libro nos modificaría más profundamente? ¿Entonces, sería el acto mismo lo que nos modifica, lo que hay de trabajo, de paciencia, de atención en ese acto? ¿No se trata más bien de una experiencia más original, un cambio previo que tal vez se realiza por la obra y al que ella nos conduce, pero que, por una contracción esencial, no sólo es anterior a su realización sino que se origina en un punto donde nada puede realizarse? (1992, 81-82).

Para la presencia de un espacio es necesario una diada; si bien la obra de Blanchot puede entenderse como una actualización del mito de Orfeo, lo es solo a condición de entender este gesto como una meditación sobre el poder del arte, o de la escritura propiamente. La dualidad que funda el espacio no puede ser más kantiana y aristotélica: hay una distancia entre quien mira y el objeto de la mirada. Esto sería el Orfeo antes de la modernidad, podría decirse que incluso se trata de la diada de la primera y segunda persona. El giro está en lo que Borges ya discutió en sus textos “La nadería de la personalidad” y “La encrucijada de Berkeley”; como nos dice Blanchot:

El “ÉL” que se sustituye al “Yo”, ésa es la soledad que alcanza al escritor por medio de la obra. “Él” no designa el desinterés objetivo, la indiferencia creadora. “Él” no glorifica la conciencia en otro que no sea yo, vuelo de una vida humana que en el espacio imaginario de la obra de arte conservaría la libertad de decir “Yo”. “Él” es yo mismo convertido en nadie, otro convertido en el otro, de manera que allí donde estoy no pueda dirigirme a mí, y que quien a mí se dirija no diga “Yo”, no sea él mismo (1992, 22).

Es vital volver a prestar plena atención al estallido final de esta cita que hace del lector un ente activo, no en la vecindad de cierta teoría de la recepción, sino en un agente ya descolocado *qua* lector. El contagio de lo quijotesco no es un patetismo nacido del encariñamiento con la figura del Quijote, Borges ya lo había dicho: “¿Por qué nos inquieta que don Quijote sea lector del Quijote y Hamlet, espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios” (1974, 669); esto es pura materialidad del Arte, no solo Cervantes y Quijote o Shakespeare y Hamlet.

Ese yo que ya no puede decirse y que de nuevo cumple la enmienda de un escritor con una conciencia particular del arte, de la escritura que lo impele a un lugar

de soledad: es también Kafka, entre la familia y el trabajo, entre la soltería y los noviazgos, entre el llamado a la familia y el rechazo a la familia. Y es el exilio la palabra que Blanchot invoca una y otra vez sobre este punto. ¿Qué resonancias tiene esto para la reflexión sobre el neobarroco, sobre este proceso neobarroco apropiado o ya tentado por un Jorge Luis Borges? ¿Cómo es Jorge Luis Borges un exiliado? Dice Blanchot: “La obra no es la unidad mitigada de un reposo. Es la intimidad y la violencia de movimientos contrarios que nunca se concilian ni se apaciguan mientras la obra es obra” (1992, 213). Estos elementos contrarios que no se apaciguan están presentes en los relatos de *La memoria de Shakespeare*, principalmente por su configuración intradieгética y por el *ethos* que ya se ha perfilado como neobarroco, en tanto problematizan los ejes narrativos que a su vez fueron problematizados por Cervantes: desde la posición del narrador, las relaciones del texto con el lector o sus intertextualidades; aspectos todos que se ahondarán a continuación.

2.2 “TIGRES AZULES” Y “LA ROSA DE PARACELSO”

Los relatos que se analizan en este apartado forman parte de los últimos textos que Jorge Luis Borges escribió (publicados junto a otros relatos bajo el título de un cuento homónimo incluido en el compendio, *La memoria de Shakespeare* ve la luz tres años antes del fallecimiento del escritor argentino, 1983). Sobre estos textos huelga decir que su *ethos* neobarroco no se ajusta únicamente al discurrir de la narración en los relatos, el atopismo lleva su signo y su encarnación a partir de su especificidad como relatos, como literatura. “Tigres azules” mantiene su configuración entre la intertextualidad y la intratextualidad, pero también su coherencia estriba en la presencia obsesiva de este no-lugar encarnado por el escritor, el poeta o el lector. A grandes rasgos, el relato empieza con un juego quijotesco sobre la presencia de su narrador: un profesor escocés de lógica que consagra los domingos a la obra de Spinoza desde un seminario y que durante un tiempo soñó reiteradamente con los tigres, presencia que lo acompañará hasta el viraje que su vida tendrá y que es el centro del relato a manera de confesión. El juego consiste precisamente en esta última palabra, ¿por qué confesión? “Más de una vez he referido estas cosas y ahora me parecen ajenas. Las dejo, sin embargo, ya que las exige mi confesión” (Borges 1998a, 7). La elección de la palabra confesión mantiene un tono de culpabilidad, o por lo menos, de un contenido que se ha tomado su tiempo para salir a la luz, a la superficie. La intertextualidad está en las menciones a Blake y Chesterton, hecho que convierte

ipso facto a ésta en intratextualidad: no es misterio que Borges fue lector de Blake y Chesterton, la mención de que ya ha referido más de una vez estos hechos nos hace pensar en una velada alusión a su propia obra, más específicamente a *El oro de los tigres* (con poemas que directamente pisan el terreno del efecto de descolocar como “1971” o “Sueña Alonso Quijano” e incluso “Cosas”) y *Otras inquisiciones* (con textos, por mencionar algunos, como “*La muralla y los libros*”, el ya antes citado “La esfera de Pascal” o “La flor de Coleridge”).

De modo que la autoparodia que ejerce es sobre sí, sobre su estatuto como escritor; o en otras palabras, el narrador es un Borges que no cesa de soñar con tigres imposibles; y esto se replica con toda esta tensión propia del neobarroco, pues ni el narrador, ni él como Borges-autor o la propia relación entre relato y lector están sentidos o pensados como entidades estáticas, capaces de reflejar el orden de un mundo; al contrario, todo este tejido de relaciones evidencia el sentir moderno y americano de una configuración sin centro. Y sin embargo, este es un Borges ya en el ocaso de sus fuerzas, un Próspero (figura que retumba con mayor fuerza en el relato de Paracelso) que empieza a despedirse de sus poderes.

Así es como este profesor escocés, nos cuenta Borges, hacia 1904 leyó y escuchó sobre la presencia de una variedad de tigre azul, al cual, inmediatamente fue a buscar en alguna aldea muy lejana del Ganges, a lo que prosigue el narrador: “Nuevamente soñé con el tigre azul, que al andar proyectaba su larga sombra sobre el suelo arenoso. Aproveché las vacaciones para emprender el viaje a esa aldea, de cuyo nombre —por razones que luego aclararé— no quiero acordarme” (1998a, 7). Evidentemente la última oración es una parodia, homenaje y muy directa alusión a la frase inicial del *Quijote*, de aquel narrador que no desea acordarse de cierto nombre de la Mancha donde vivía el hidalgo Alonso Quijano. Sin rastros de gratuidad al respecto, Borges nos hace muy evidente el camino que el lector ha de seguir, porque ahora su interlocutor tendrá que enfrentarse casi a una parábola, en el entendido de que el tigre constantemente soñado, ese imposible, esa figuración de lo que no es, asegura su lugar en la proliferación misma que ocurre bajo nuestros ojos, precisamente como lectores.

Veamos: el profesor escocés llega a esta aldea y sigue las pistas falsas de este tigre que en realidad no existe, al menos no en el entendido común. Pero sucede que el hombre no deja de soñar con este tigre azul, no deja de verlo en sueños, casi como si la presencia espectral de este tigre hubiese fungido como un demiurgo de la historia... Como el Alonso Quijano del *Quijote* que provoca o precipita lo quijotesco de la obra que salta hacia el lector, incluso ahora mismo que escribo estas líneas. ¿Qué

ocurre entonces? El narrador-personaje se propone buscar a su tigre dentro de un cerro, cosa que alerta a los lugareños que lo impelen a desistir de su cometido; simplemente es algo prohibido, la cumbre es un lugar sagrado. Incluso se le advirtió con el vaticinio de la ceguera o la locura. Con la resolución firme, espera a la noche (esas donde el sueño no cesa en su intervención de aparición-desaparición) para escalar la cuesta. En ciertos resquicios logra divisar el tono azul de su tigre ensoñado, mete la mano y saca unas piedrecitas azules. Más tarde cuenta: “Ya en la choza, me quité la chaqueta. Me tendí en la cama y volví a soñar con el tigre. En el sueño observé el color; era el del tigre ya soñado y el de las piedritas de la meseta. Me despertó el sol alto en la cara” (Borges 1998b, 9). Ya despierto, nota y verifica con asombro que las piedrecitas se multiplican solas, que, muy a tono de su perfil como profesor de lógica, su número es variable, o mejor dicho, ambiguo, ya que no entran en el reino de la identidad.

En un momento de retrospectiva, el narrador continúa:

Releo mis notas anteriores y compruebo que he cometido un error capital. Desviado por el hábito de esa buena o mala literatura que malamente se llama psicológica, he querido recuperar, no sé por qué, la sucesiva crónica de mi hallazgo. Más me hubiera valido insistir en la monstruosa índole de los discos. Si me dijeran que hay unicornios en la luna yo aprobaría o rechazaría ese informe o suspendería mi juicio, pero podría imaginarlos. En cambio, si me dijeran que en la luna seis o siete unicornios pueden ser tres, yo afirmaré de antemano que el hecho era imposible. Quien ha entendido que tres y uno son cuatro no hace la prueba con monedas, con dados, con piezas de ajedrez o con lápices. Lo entiende y basta. No puede concebir otra cifra. Hay matemáticos que afirman que tres y uno es una tautología de cuatro, una manera diferente de decir cuatro... A mí, Alexander Craigie, me había tocado en suerte descubrir, entre todos los hombres de la tierra, los únicos objetos que contradicen esa ley esencial de la mente humana (1998b, 11).

Es curioso que en este punto exacto del relato los sueños del tigre azul se suspendan, que incluso dicha obsesión quede suspendida, anulada y reconvertida a la realidad bajo la presencia de las piedras azules. Y sin embargo sueña, pero esta vez con las piedras en una exuberancia barroca: la repetición o desdoblamiento de un sistema de sótanos a lo Piranesi, pero que al contrario de éste, no ganaban altitud y verticalidad, sino hondura y abismación, hasta que al fin, al fondo refulgían nuevamente las piedras “que eran también Behemoth o Leviathan, los animales que significan

en la Escritura que el Señor es irracional. Yo me despertaba temblando y ahí estaban las piedras en el cajón, listas a transformarse” (1998b, 11). En una fórmula borgesiana (muy propia de una postura *a posteriori* del psicoanálisis freudiano) la pesadilla es el otro del sueño de los tigres: la autoparodia terrible que, como los personajes de Cervantes, escala de la ficción a la realidad. Aquí es vital de nuevo entender el ya mencionado fondo en el que se mueve la narración. ¿Dónde descansa el atopismo de Borges en este relato? Queda evidenciado en el acontecimiento narrativo, pero también en la subversión implícita que es lícito traer a cuento a propósito del final, ya que lo intradieético será motivo de una reflexión que salta a un ámbito de la literatura que cierra el círculo del escritor y su obra: el propio lector.

A saber, Alexander Craigie, queda exiliado, es un agente extracomunitario por haber entrado en contacto con los dioses; carga sus sueños (el lenguaje de los dioses) en los bolsillos y en las manos y más específicamente, no es que sus sueños se vuelvan realidad, sino que son los sueños los que saltan a la realidad a través de él:

Volví a Lahore. En mi bolsillo estaba el puñado de discos. El ámbito familiar de mis libros no me trajo el alivio que yo buscaba. Sentí que en el planeta persistían la aborrecida aldea y la jungla y el declive espinoso con la meseta y en la meseta las pequeñas grietas y en las grietas las piedras. Mis sueños confundían y multiplicaban esas cosas dispares. La aldea era las piedras, la jungla era la ciénaga y la ciénaga era la jungla (1998b, 12).

Es menester poner énfasis sobre este punto. Es decir, la especificidad del *ethos* neo-barroco ve su cumplimiento en la enmienda de un sueño que es el correlato de un mundo ya no armónico (ese fondo sobre el que escribieron un Cervantes y una Sor Juana, a pesar de sus crisis) sino múltiple (incierto sería la palabra más adecuada). Estamos lejos de las invocaciones trascendentales del sueño, con evidentes resonancias teológicas, o incluso como teatro de la intimidad, puestos primero por el barroco latinoamericano y el romanticismo respectivamente. De igual manera que en otros relatos como “El Aleph” o “La biblioteca de Babel”, y más precisamente, como los dos textos de *Inquisiciones* aquí revisados, tampoco en este relato aquí analizado “hay tal yo de conjunto”, cosa que verifica nuestro narrador-personaje más adelante:

Ensayé diversos experimentos. Hice una incisión en forma de cruz en uno de los discos. Lo barajé entre los demás y lo perdí al cabo de una o dos conversiones, aunque

la cifra de los discos había aumentado. Hice una prueba análoga con un disco al que había cercenado con una lima, un arco de círculo. Éste asimismo se perdió. Con un punzón abrí un orificio en el centro de un disco y repetí la prueba. Lo perdí para siempre. Al otro día regresó de su estadía en la nada el disco de la cruz. ¿Qué misterioso espacio era ese, que absorbía las piedras y devolvía con el tiempo una que otra, obedeciendo a leyes inescrutables o a un arbitrio inhumano? (1998b, 11).

Feliz coincidencia que depara la mención de un “misterioso espacio” que obedece a leyes inescrutables o a arbitrios inhumanos, porque esta ausencia de yo de conjunto no obedece al reino de un yo subjetivo, no es la nada que es la personalidad, es la refutación de lo que Berkeley propuso como conciencia en tanto percepción que hace posible la realidad. Es lo que Blanchot dice cuando retoma la instauración de la falta en la obra de arte, cuando el decir y el oír se someten a la prueba de su mutua imposibilidad:

Este movimiento es “pura contradicción”. Está vinculado a lo infinito de la metamorfosis, que no sólo nos conduce a la muerte, sino que transmuta infinitamente la muerte misma, la convierte en el movimiento infinito de morir, y a quien muere, en el infinitamente muerto, como si en la intimidad de la muerte se tratase para él de morir cada vez más, desmesuradamente —de seguir haciendo posible, en el interior de la muerte, el movimiento de la transformación incesante, noche de desmesura, *Nacht aus Uebermass*, donde del no-ser hay que regresar eternamente al ser— (1992, 147).

Pura contradicción como la de las piedras, como la del juego intertextual e intratextual, como la autoparodia de Borges en Alexander Craigie, como la de su final que posteriormente podemos invocar. Desesperado o sereno, no se sabe porque el propio narrador confiesa que en la mezquita de Wazil Khan “sin saber por qué, hundí las manos en el agua de la cisterna. Ya en el recinto, pensé que Dios y Alá son dos nombres de un solo Ser inconcebible y le pedí en voz alta que me librara de mi carga” (Borges 1998b, 13), a lo que le llega como respuesta un mendigo que le pedirá y aceptará su carga. Este pasaje necesita ser citado en su merecida extensión:

En mi bolsillo derecho estaban las piedras. Saqué una y la dejé caer en la mano hueca. No se oyó el menor ruido.
—Tienes que darme todas —me dijo—. El que no ha dado todo no ha dado nada.

Comprendí, y le dije:

—Quiero que sepas que mi limosna puede ser espantosa.

Me contestó:

—Acaso esa limosna es la única que puedo recibir. He pecado.

Dejé caer todas las piedras en la cóncava mano. Cayeron como en el fondo del mar, sin el rumor más leve.

Después me dijo:

—No sé aún cuál es tu limosna, pero la mía es espantosa. Te quedas con los días y las noches, con la cordura, con los hábitos, con el mundo.

No oí los pasos del mendigo ciego ni lo vi perderse en el alba (1998b, 13).

¿Quién es este mendigo que se acerca sin movimiento y se pierde sin fuga? ¿Es el lector? En todo caso, la parábola a la que se enfrenta el lector tiene muchas contestaciones, pero no deja de ser pertinente observar la variante de los tigres hacia un nivel más hondo. Como demiurgos de todo el relato, Borges casi los postula como los verdaderos escritores del relato. Si bien Borges no apela a un dictado de las musas o a una posesión *daimónica* del poeta, sí configura este atópico Alexander Craigie que es un sueño de Borges que es solamente un sueño de los tigres azules. ¿Y qué son estos en última instancia? El detalle es que no son en última instancia, ya lo puso de manifiesto el contenido del relato con la larga tirada de descripciones sobre estas piedras, pero también el continente, la puesta en abismo que les presta el marco dentro del cual se desarrollan. Alexander Craigie es también, a su vez, el artista, el poeta que profana lo sagrado del verbo y que es capaz de entrar en contacto con la divinidad, exiliado y exigido a su obra (los tigres azules y luego las piedras en este caso), es el poeta que Blanchot identifica de inmediato con la figura de Hölderlin. Pero en el intersticio de ambos, el oro azul que saca Alexander no deja de ser por sí mismo un acto creativo, no deja de ser una lectura; la grieta posee todas las semejanzas de un texto, las letras como piedras que (en tanto literatura) no están sujetas a ley alguna.

Por esto, quizá no sea gratuito que el mendigo también sea un profanador, un pecador como él mismo afirma de sí (1998b, 13). Comparte con el protagonista el sino de poder soportar esta carga, acaso otro sueño lo convocó a las páginas donde Alexander Craigie se debatía entre la desesperación y aceptación. Acaso por esto llega y se aleja sin que el personaje intradieético lo perciba, caso contrario al narrador que sí nos lo menciona. Finalmente puede postularse como esta tendencia neobarroca que no hace del texto un objeto único, tampoco ni siquiera un espejo múltiple; es lo irracional del sueño, la pesadilla, Behemoth y un milagro, no otra cosa que

el poeta-escritor que pleno en sus poderes única y exclusivamente ve (es obligado a) su obra, o en otras palabras, quien solo es capaz de ser exigido por su obra y que, no obstante, la deja, la cede, pues no es un yo quien habla a través de ella, sino el lenguaje mismo tomando lo que es suyo, pero esta vez a través de otro lector, lo que en un principio fueron Alexander Craigie y Borges mismo.

En la misma tonalidad se mueve “La rosa de Paracelso”, solo que esta vez con una trama mucho más lineal, que como bien identificó Fresán, es convertida en estilo para poder referir a lo quijotesco propiamente dicho. Allí todo desaparece y aparece, pero no por la exigencia de la operación de esta singularidad; de modo que si bien “Tigres azules” parece convenir en una comunión entre el lector preparado (profanador) y otro lector preparado (pecador),⁴ “La rosa de Paracelso” nos muestra una variante con un lector no preparado. El protagonista del relato es un Paracelso ya viejo, que usa herramientas y materiales ya ajenos con los que ganó fama de estafador o alquimista (según se quiera ver). Como un Próspero que también piensa abdicar de sus poderes, lo único que pide como garantía es un discípulo, a lo que, de nuevo la divinidad (ahora ya sabemos, a partir de nuestra interpretación, que no es otra que la soterrada divinidad que acerca al lector con el escritor) le concede de manera tan fantástica como espectral (1998b, 15). A diferencia del mendigo del relato anterior, este discípulo es un personaje bien identificable (cosa que se nos revelará casi al final del texto), es Johannes Griesbach, crítico textual de la Biblia, famoso por sus conjeturas sobre las fuentes del Evangelio.

Al haber hecho este planteamiento, resta un cuestionamiento, ¿por qué Borges ha desestimado a Griesbach como un discípulo indigno de Paracelso, que en nuestra lectura lo convierte en un lector no apto para entrar en el misterio de la obra de arte, de su milagro en tanto Verbo? Acaso porque Borges repudiaba de él no el espíritu crítico capaz de formular conjeturas sostenidas, sino la vuelta a un proceso donde la fuente, única o múltiple, como sería Mateo, del que abrevan los otros evangelistas según Griesbach, es otra vez una conciencia; es casi como si Borges nos sugiriese, que si bien la tentativa *naïf* de que el Evangelio es palabra de Dios desde el punto de vista histórico, es mucho más baladí postular esta conciencia única centrada en una persona (en tanto yo) como la fuente de los evangelios, acaso un eco de lo que postuló en su texto “La encrucijada de Berkeley”. En otras palabras, el lector apropiado no cae en la tentación fácil de pensar a Dios como conciencia, pero

4. Designaciones ya presentes en el diálogo entre el mendigo (pecador) y Alexander Craigie (profanador).

tampoco de hacer del texto evangélico una fuente (de la que derivan las otras dos fuentes) en tanto conciencia del yo. Aunque es mucho más probable que Griesbach encarne únicamente al crítico literario, al académico que pide ver reaparecer la rosa frente a sus ojos, desatendiendo de antemano el misterio propio de la obra de arte.

El lector indigno sería el académico que busca ver ante sus ojos el esqueleto de la reconstitución de la rosa, y que por esto mismo pierde a la rosa en sí. Todo el relato consiste en esta tensión entre discípulo y maestro, entre el secreto que Paracelso reniega revelar, no por celo (puesto que nosotros como lectores sabemos que pedía un discípulo) sino por eficacia y la demanda del discípulo que con buenas intenciones se acerca al maestro pero que carece de la más elemental preparación, porque lo que falta no es algo que se pueda preparar, es una fe (en el arte, en la literatura) o un llamado al que solo puede asistirse ciegamente.

Pero paralelo a esta tensión aparece y reaparece la verdadera protagonista del relato, la rosa; es decir, la palabra. Dice así el diálogo entre Paracelso y Griesbach:

—Aún queda fuego en la chimenea —dijo Paracelso—. Si arrojaras esta rosa a las brasas, creerías que ha sido consumida y que la ceniza es verdadera. Te digo que la rosa es eterna y que sólo su apariencia puede cambiar. Me bastaría una palabra para que la vieras de nuevo.

—¿Una palabra? —dijo con extrañeza el discípulo—. El atamor está apagado y están llenos de polvo los alambiques. ¿Qué harías para que resurgiera?

Paracelso le miró con tristeza (1998b, 16).

Al final el discípulo no desiste en su empeño y arroja la rosa al fuego. Por supuesto, aquí el narrador (que por cierto está en tercera persona) no deja de volver más rica la dinámica entre estos personajes. Si bien el narrador es omnisciente [afirma en el momento de la despedida que “Ambos sabían que no volverían a verse” (1998b, 17)] no deja de lanzar afirmaciones y señas para que nosotros como lectores podamos ver, en más de un sentido, la rosa. Toda la ambigüedad del texto recae sobre este narrador que es el verdadero encargado de llevar el peso de la palabra que restituirá la rosa hacia el final del relato, evidencia de esto son pasajes como el siguiente:

Hablaba con genuina pasión, pero esa pasión era la piedad que le inspiraba el viejo maestro, tan venerado, tan agredido, tan insigne y por ende tan hueco. ¿Quién era él, Johannes Griesbach, para descubrir con mano sacrílega que detrás de la máscara no había nadie? (1998b, 17).

Esta fantástica observación satura el texto de una ambigüedad que precisamente responde a nuestro cuestionamiento arriba formulado. Griesbach no es solo el crítico o académico inocuo, sino el lector que cae bajo la fascinación de la fachada del escritor, que hace del arte el *locus* de un lugar bajo la nominación Borges, Cervantes o Shakespeare (maldición ya conjurada hacia el final de “El sueño de Coleridge”). Caer bajo la fascinación del escritor es solo el nombre de este proceso que se pierde en el destello vacío del yo, de la conciencia focalizada en todos los derroteros tan occidentales (orden, presencia, estabilidad) a los que se opone el *ethos* neobarroco. Es, dicho de otro modo, la veneración caída como piedad hacia el poeta-escritor, se escucha su nombre y por tanto se pierde su palabra.

El final del relato sería así la restitución del poeta como figura capaz de invocar esta palabra creadora, pero es también su eclipse; así lo estipula el narrador bajo estos términos: “Paracelso se quedó solo. Antes de apagar la lámpara y de sentarse en el fatigado sillón, volcó el tenue puñado de ceniza en la mano cóncava y dijo una palabra en voz baja. La rosa resurgió” (1998b, 17). Sin discípulo, sin un lector veraz como el mendigo del relato anterior, al poeta-escritor no le es extirpado su don, pero muere con él, se canta para sí mismo, y si bien, la rosa alumbra la penumbra de su cuarto, solo es un canto que acaso aguarda la llegada de un discípulo que no exija la revelación del milagro, puesto que no funciona de esa manera, la palabra opera desde otro ángulo, la palabra poética muy particularmente.

Paracelso y Orfeo. Blanchot, como ya dijimos, tiene en mente siempre el mito órfico del descenso al inframundo y la posterior pérdida de Eurídice cuando teoriza este espacio literario que aquí hemos nombrado como atopismo desde la óptica neobarroca. Escribe Blanchot:

Orfeo nos recuerda que hablar poéticamente y desaparecer pertenecen a la profundidad del mismo movimiento, que quien canta debe jugarse entero y perecer al fin, porque habla sólo cuando la cercanía anticipada de la muerte, la separación adelantada, el adiós dado de antemano, borran la falsa certeza del ser, disipan las seguridades protectoras, lo entregan a una inseguridad ilimitada (1992, 146).

Toda esta cita es casi un corolario al relato borgesiano de “La rosa de Paracelso”, el discípulo no se juega entero porque no logra apreciar que hablar y desaparecer son de alguna manera, un mismo movimiento; la anticipación de la muerte está fijada en Paracelso que ve con tristeza la pérdida de su habla y su única confesión cae en la

aceptación del artificial papel de embaucador. Como verdadero centro de gravedad, la palabra (la rosa) se reconfigura en toda su antigua dignidad:

Hablar es celebrar, es glorificar, hacer de la palabra una pura consumación radiante que dice cuando no hay nada que decir, que no da nombre a lo que es sin nombre, pero lo acoge, lo invoca y celebra, único lenguaje donde la noche y el silencio se manifiestan sin romperse ni revelarse (Blanchot 1992, 149).

Sin revelarse, he ahí la decisión de Paracelso, porque el simple develamiento hace perder de vista todo. No es una fe en el tono de lo religioso, es una profesión donde la literatura (lo poético) se da cita en ese no-lugar que debe recibirlo. El atopismo, entonces, es la experiencia original de Blanchot descrito en *El espacio literario*. Borges lo intuyó, lo postuló con la conciencia quijotesca de una tradición redoblada por el neobarroco (y éste es el detalle, esta posibilidad del atopismo es lo neobarroco en sí mismo). El único marco de referencia para que esta reaparición de la rosa (conjurada por Paracelso) sea posible, es el neobarroco en tanto que silencio y palabra se tocan en sus puntos más álgidos: ese no-lugar donde ni el ser (como ya ha dicho Blanchot más arriba) es una garantía de nada.

2.3 “LA MEMORIA DE SHAKESPEARE”

Hacia el final de “La memoria de Shakespeare” nos enteramos de dos escándalos: uno, la memoria de Shakespeare es igual, en su conformación medular, idéntica a la de cualquier hombre; dos, hay que leer, releer y leer vehemente a Shakespeare para que toda la fuerza de sus obras nos pegue nuevamente, para que eso diferencial restituya su fulgor vía las metáforas, los versos de sus sonetos y sus personajes.

El azar o el destino dieron a Shakespeare las triviales cosas terribles que todo hombre conoce; él supo transmutarlas en fábulas, en personajes mucho más vividos que el hombre gris que los soñó, en versos que no dejarán caer las generaciones, en música verbal. ¿A qué destejer esa red, a qué minar la torre, a qué reducir a las módicas proporciones de una biografía documental o de una novela realista el sonido y la furia de Macbeth? (Borges 1998b, 22).

Si bien Hermann Soergel hereda la memoria de Shakespeare, esta empieza a ser invasiva no de una manera ajena a lo invasivos que son los recuerdos y las memorias

propias. El problema para el protagonista está en que ve cómo su ser ya involucra a dos, en cómo su memoria, ese registro de lenguaje en su máxima expresión es uno y otro a la vez. A final de cuentas, la voz lírica de los sonetos y los personajes que habitan las obras de teatro comienzan a usurpar al propio Soergel. En el final, cuando trata de renunciar a la memoria de Shakespeare, ya no puede deshacerse de ella (tampoco sabemos si en rigor Daniel Thorpe es capaz de conjurar al olvido estos recuerdos). En ese momento de vaga esperanza sobre el poder del conjuro, del olvido final, una voz resuena con lo siguiente: “Simply the thing I am shall make me live” (1998b, 23). Este desdoblamiento de su yo, esta complejización de los procesos de escrituras, lecturas y reescrituras es el terreno ganado del neobarroco; ¿es Parolles quien habla a través de Soergel hacia el final del relato o es el propio Soergel quien descolocando la frase de Parolles puede decir finalmente algo propio? Es decir, ¿no está la resolución del propio Soergel cristalizada en la frase de este personaje menor de *Bien acaba lo que bien empieza*? Borges nos entrega así una equiparación entre el contagio quijotesco y el contagio shakespeariano.

En última instancia, Parolles habla por toda la humanidad, y también, por ejemplo, Parolles sueña al Satán de Miltón décadas más tarde dentro de la tradición inglesa, cuando éste dice “Evil, be thou my good” (279). Así, finalmente, Soergel se libra de la memoria de Shakespeare, al menos de su poder avasallador, recurriendo a Bach. ¿Por qué Bach? Porque es la inefable música que se despliega como canto; el esquema se cierra como en el primer relato del compendio, la música no es un yo, está mucho más cercana a su origen en tanto silencio y sentido a la vez, la música sería un sueño de la literatura y ésta un sueño de aquella.

CONCLUSIÓN

Toda esta argumentación respecto al *ethos* neobarroco se logra precisamente en esta saturación de complejidades y conexiones, de un tejido textual que a diferencia del barroco europeo puede cristalizarse desde el socavamiento mismo de su conciencia que deviene un no-lugar. Así, el neobarroco latinoamericano subvierte el estatuto inmaculado de las grandes efigies en la historia de la literatura universal, pero no desde la oposición o la resistencia a estos, lo hace volviendo a ellos en su experiencia más original: lo atópico ya mencionado. Si es posible pensar un Borges desde el paradigma neobarroco, se debe gracias a la constelación específica que hace de su no-identidad la verdadera potencia de sus escritos, la verdadera fuerza de la que

extrae, como si de una cantera se tratase, los materiales con los que edifica su voz lírica y sus narraciones.

Como afirma D'Angelo:

La producción borgiana, entre otros y sí mismos, yo y espejos, desenmascara un engranaje de juegos y laberintos que, parodiando, simulando, falsificando, construyen (o de-construyen) una imagen de sí que continuamente se posee y se pierde, se agarra y se re-encuentra trágicamente multiplicada. [...]En esta tensión entre finitud e infinitud que el Barroco propone como poética propia, original, autónoma, tensión de antónimos, raramente resuelta y siempre entre pliegues, como sugiere Deleuze, el Neobarroco descentra el centro armónico de las oposiciones, transfiriéndolo hacia una utopía en la que reina el vacío, la imposibilidad de la respuesta, la tragedia, el desmembramiento (27).

Este efecto de descolocar que Borges ha estipulado en todos los textos revisados, es un registro fecundo de artificios, de técnicas donde hay puro descentramiento, que como ya vimos, involucra a los partícipes de un texto narrativo: el autor, el narrador, los personajes desdoblados, sus intertextualidades, sus intratextualidades y misma la tradición literaria en tensión con el relato e incluso con el propio lector.

Ajeno a las certezas, Borges carece de un centro, incluso apela a algo más que un yo en este entramado neobarroco como constitución de su narrativa, desde los palimpsestos hasta la quijotesca lectura y construcción de sus narraciones, todo apele a esta recreación discursiva: no hay lugar para el género borgesiano del cuento-en-sayo en todas sus variantes durante su extensa obra. Tampoco lo hay para Borges en tanto escritor. Y ése es, quizá, el logro máximo de todo gran escritor moderno: develar su no-lugar en medio de una realidad y unas coordenadas en conflicto, ajenas ya a la armonía que empezó a morir en la época barroca europea, española y, por supuesto, latinoamericana.

REFERENCIAS

- Biagio, D'Angelo (2005). "¿Borges neobarroco", en *Borges en el centro del infinito*, Lima, Fondo Editorial Universidad Católica Sedes Sapientiae.
- Bianchi, Soledad (2015). "Del neobarroco o la inestabilidad del taco alto (¿un neobarroco chilensis?)", *Revista Chilena de Literatura*, núm. 89, pp. 323-333. Disponible en Redalyc, <https://www.redalyc.org/pdf/3602/360238549018.pdf>

- Blanchot, Maurice (2015). *La escritura del desastre*, Madrid, Trotta.
- Blanchot, Maurice (1992). *El espacio literario*, Barcelona, Paidós.
- Borges, Jorge Luis (1998a). *Inquisiciones*, Madrid, Alianza Editorial.
- Borges, Jorge Luis (1998b). *La memoria de Shakespeare*, Alianza Editorial.
 Disponible en chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/viewer.html?pdfurl=https%3A%2F%2Fcdn.preterhuman.net%2Ftexts%2Fliterature%2Fin_spanish%2FJorge%2520Luis%2520Borges%2520-%2520La%2520memoria%2520de%2520Shakespeare.pdf&clen=193907&chunk=true
- Borges, Jorge Luis (1974). *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé.
- Fresán, Rodrigo (2005). “Apuntes para una teoría de lo quijotesco como virus”, *Estudios Públicos*. Disponible en https://www.cepchile.cl/cep/site/artic/20160304/asocfile/20160304093827/r100_fresan_apuntes.pdf
- Illades, Gustavo (2001). “Borges, lector quijotesco del Quijote”, en Antonio Pablo Bernat Vistarini (coord.), *Volver a Cervantes: actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Lepanto, 1-8 de octubre de 2000, vol. 2, pp. 1169-1176. Consultado en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=876752>
- Maravall, José Antonio (1975). *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel.
- Milton, John (1826). *The poetical Works of John Milton*, vol. II, Oxford University.
- Perlongher, Néstor (prol. y selección) (1991). *Caribe Trasplatino: poesía neobarroca cubana y rioplatense*, São Paulo, Iluminuras Ltda.
- Sarduy, Severo (1972). “El barroco y el neobarroco”, en César Fernández Moreno (ed.), *América Latina en su literatura*, Buenos Aires, Siglo XXI editores.

DE LA LOCURA BARROCA A LA LOCURA MODERNA.
FERNANDO DEL PASO EN DIÁLOGO CON MIGUEL DE CERVANTES

Carmen Álvarez Lobato
Universidad Autónoma del Estado de México



Sin duda uno de los grandes temas que atraviesa las diferentes esferas del conocimiento humano como son el mito, la religión, el arte, la filosofía y la ciencia, es la locura. Las culturas más tempranas establecen las directrices de la “normalidad”, pero con ésta, también de la “anormalidad”: surge el motivo del loco, objeto de risa, de escarnio, pero también de admiración y veneración por su cercanía con lo sagrado; su posición marginal lo lleva a convertirse en símbolo de la transgresión, de artífice de una verdad ajena a lo oficial.

Intentar una definición fija de locura es una tarea ardua, dado que se trata de una construcción cultural que evoluciona a lo largo de la historia de la humanidad. Las imágenes de la locura varían dependiendo de la época y de la región:

Venerada y temida en la Edad Media, en el Renacimiento será fuente de verdad; actúa como un pictograma miniado y poderoso dentro del escudo de la razón, hasta que finalmente —en el siglo XVII según Foucault— su extrema otredad es proscribida y recluida en los asilos, junto a otros muchos seres marginales que se desvían de la norma social, que manifiestan una incontrolable subversión de lo que se considera bueno y respetable desde el punto de vista moral (Llera 10-11).

En efecto, al abarcar tantas épocas, regiones y esferas del conocimiento, las representaciones de la locura, y de sus afectados, son vastísimas. Durante la Edad Media europea

el loco es un vagabundo errante, alejado de la normalidad de los espacios públicos. En el Renacimiento, los locos, antes relativamente tolerados, comienzan a ser segregados o perseguidos; la ciudad renacentista, epítome del progreso y el orden, expulsa a estos personajes. También se les embarca, surge el tópico de la nave de los locos, cargada de tipos sociales diversos que se embarcan en búsqueda de la verdad de su destino, surcan la mar, esto es, lo ignoto, los locos son ahora seres en tránsito. Pronto se hace la analogía del loco con el hombre que surca la vida sin saber a ciencia cierta cuál es su origen y destino. Avanzado el tiempo, el origen de la locura se despoja de características mágicas o sobrenaturales para encontrar sus causas en problemas físicos: nacen los estudios médicos y las exploraciones científicas y se establecen interminables listados de los trastornos mentales (cfr. Foucault 1998).

La literatura se ha hecho cargo de todo lo anterior; los locos han sido escritos y reinterpretados de manera constante y admirable. Puede estudiarse la “salud mental” de la humanidad desde la lectura de estos grandes personajes: los míticos Ixión, Cassandra, Ágave, Orestes; los célebres caracteres literarios como Ofelia, Lear, Tristán, Raskolnikov, Quijote. Además, la interpretación ficcional de personajes históricos enloquecidos: Calígula, Juana la Loca, Carlota de Bélgica, Jorge III de Inglaterra, Felipe V de España, Luis II de Baviera, Carlos VI de Francia y las versiones de los genios locos Van Gogh, Munch, Martín Ramírez... listado inacabable de locos, necios, bufones, tontos, bobos, enamorados, rebeldes y malditos aquejados por enfermedades mentales que van desde la melancolía hasta el delirio y la extravagancia. Poseedores de elementos oscuros y acuosos o aéreos, difícilmente medibles, que denuncian las inconsistencias que habitan en la supuesta razón y que se oponen al orden estable, tenebroso y luminoso. Las imágenes van de lo más inocente a lo más violento; a veces son descritos desde una esencia cómica, otras desde una sublime; en ocasiones aparecen como margen, en otras como centro del imaginario occidental.

Entre todas estas interpretaciones hay una que, sobra decirlo, destaca en la literatura escrita en castellano y que ha signado a la literatura hispanoamericana; se trata, por supuesto, del *Quijote*. Este personaje, nacido en el siglo XVII, casi a la par del proyecto utópico del Nuevo Mundo, de inmediato sirvió de referente a los escritores americanos que comenzaban a construir una literatura propia; pocos autores han podido, o querido, escapar a la fascinación de este maravilloso hidalgo español; el diálogo con este personaje delirante, y su visión de mundo, está en José Martí, Rubén Darío, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Augusto Roa Bastos, Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco y un sinfín más. El diálogo que me interesa resaltar en estas páginas es el que establece el autor mexicano Fernando del Paso con la locura

de estirpe cervantina, desde otro maravilloso personaje enloquecido: la emperatriz Carlota, protagonista de la novela *Noticias del Imperio*.

La relación Quijote/Carlota a la que quiero referirme no es gratuita. Fernando del Paso reconoce, como tantos otros autores, la enorme influencia que este personaje tiene en su obra.¹ De manera explícita Del Paso afirma la importancia de Cervantes en su obra en la escritura de su ensayo *Viaje alrededor de El Quijote* (2004); en este ensayo, realiza una innovadora e iconoclasta lectura de *El Quijote* con un lúcido y permanente diálogo con la crítica que concluye con una desmitificación de Don Quijote. Esta obra muestra un carácter dialógico y personal que permite resaltar no sólo el conocimiento de Del Paso sobre la obra de Cervantes, sino su importancia en la poética del autor. Es a raíz de la recepción del Premio Cervantes (2016) que se ha comenzado a hablar de los aciertos de este ensayo:

No veo que en las celebraciones del Premio Cervantes [...] recuerde nadie su libro de hace diez años *Viaje alrededor de El Quijote*. Son celebraciones tan justas como injusta la preterición, porque el tal Viaje es un soberbio despliegue de aciertos seguros y sugerencias inteligentes. [Del Paso] ha leído admirablemente el *Quijote* mismo, con una perspectiva de la cultura que me atrevo a decir es arquetípicamente mexicana —muy universal y muy castiza—, conjugando la mirada arqueológica con la contemporánea (Rico 25).

Fernando del Paso había manifestado en repetidas ocasiones su intención de escribir un libro sobre el *Quijote*. Lo logra hasta su época de madurez creativa, después de la escritura de su famosa y premiada trilogía narrativa conformada por *José Trigo*, *Palinuro de México* y *Noticias del Imperio*; cuando sale a la luz el ensayo del *Quijote*, ofrece una personal lectura de la obra de Cervantes pero también una lectura de su propia obra que nos permite entender mejor su poética y la creación de sus personajes. Así, se explica el gusto de Fernando del Paso por la escritura del barroco, el humor, la oralidad, el tema del viaje y la locura, el carácter episódico, el contraste entre lo erudito y lo popular y lo sagrado y lo profano.

1. Como tantos otros autores hispanoamericanos reconoce su deuda como lector infantil del *Quijote*, así en su discurso de recepción del Premio Cervantes en 2016 “me enfrenté con Don Quijote en desigual y descomunal batalla: él, las más de las veces jinete en Rocinante o a horcajadas en Clavileño y yo, en miserable situación pedestre. No obstante mi Señor y Sancho Panza estaban ilustrados por Gustave Doré y eso me sirvió de báculo. Salí de su lectura muy enriquecido y muy contento de haber aprendido que la literatura y el humor podían hacer buenas migas” (Del Paso 2016, s.p).

La presencia de *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* en la obra narrativa de Del Paso se da de manera explícita en algunas citas de su segunda novela, *Palinuro de México*, pero sobre todo en *Noticias del Imperio*. La poética de la locura presente en el *Quijote* coincide en diversos puntos con aquella que otorga el autor mexicano en su obra y, resalta en el personaje de la enloquecida emperatriz Carlota, por supuesto, con sus importantes divergencias: el enloquecido Hidalgo es un personaje ficcional, Carlota es reescritura de un personaje histórico real: se trata de la pareja de Maximiliano de Habsburgo, ambos protagonistas del fallido Segundo Imperio, con abundantísimo material historiográfico e historiológico (archivos, cartas, biografía, novela, teatro, poesía, retrato, cine) de los cinco países involucrados en el acontecimiento histórico: Austria, Francia, Bélgica, Italia y por supuesto México, y que, sin embargo, aún parece una figura elusiva, así como diversas, e incompletas, son las lecturas que se hacen de su locura clínica.

Históricamente la emperatriz es un personaje complejo e inasible; es cierto que la novela *Noticias del Imperio* tiene detrás un impresionante trabajo de archivo por parte del autor pero, sabemos, ni la poética del autor, ni la novela histórica contemporánea intentan hacer una calca de la historia, se trataría de una tarea infructuosa y absurda. Lo que interesa al escritor que retoma la historia en la ficción es el proceso de transformación y las posibilidades simbólicas de unos hechos y unos personajes históricos reales. En la configuración artística de Del Paso, este personaje se transforma para adquirir unos rasgos, unos hábitos y una función simbólica bastante parecida a la del Quijote; ambos coinciden en el conflicto con la historia que proviene de un desfase temporal y que provoca una locura a medias melancólica, a medias bufonesca... y en su fracaso. El Quijote desea reestablecer la Edad de Oro en la Edad de Hierro, tarea imposible y delirante; Carlota, junto con Maximiliano, intenta establecer una monarquía, para fines del siglo XIX ya caduca, en un México que ha adoptado el liberalismo y que camina hacia la república juarista moderna, proyecto conservador en sí mismo anacrónico y absurdo. Años después, en 1927, en pleno siglo XX, fecha en la que muere el personaje histórico y en la que están signados los monólogos de la novela, la emperatriz desea revivir su fallido Imperio. Ambos personajes fracasan estrepitosamente: los dos miran hacia atrás, son un par de viejos que están a punto de morir, son considerados por los otros como graciosos y se convierten en personajes que transgreden y que cuestionan las instituciones oficiales. El Quijote critica la irracionalidad de las instituciones de su época, Carlota al imperio napoleónico que lleva al paredón a Maximiliano y que provoca su locura.

Sean, también, salvadas las diferencias: *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605-1615) es producto del magnífico Siglo de Oro español, vinculado en formas, temas y cosmovisión con la estética barroca; *Noticias del Imperio* (1987) es un texto que reescribe un hecho histórico de fines del siglo XIX pero que se inscribe, en el momento de su escritura, en los problemas de la modernidad. Y si bien es cierto que Barroco y Modernidad coinciden en la eclosión del Yo, lo que permite considerar a los autores barrocos como premodernos, también se alejan en diversos temas, estéticas y funciones. Tiene que serlo, son épocas diferentes, sometidas a distintas contingencias históricas. La relación Barroco/Modernidad es un tema sin duda atrayente y fecundo en el diálogo; no obstante, una discusión de este tipo ameritaría otro espacio y otra metodología, para los fines de este artículo me centraré exclusivamente en el tema de la locura desde la construcción de los dos personajes mencionados: Quijote y Carlota.

El Barroco español genera unos locos formidables: el cuerdo loco de Lope de Vega, los jóvenes enamorados de la Sierra Morena y el licenciado Vidriera de Miguel de Cervantes. Surgen los vínculos de la locura como sueño, caso del Segismundo de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, o de la locura de amor de los poemas de Quevedo. De estos autores surge la oposición locura/cordura, verdad/engaño que es la base del pensamiento del Barroco:

La dialéctica entre la verdad y el engaño que define el mundo cervantino de la locura se asienta sobre las columnas de una serie de referencias que son hitos del Barroco —los chistes de locos de la tradición oral, la melancolía, las casas de la locura— y sobre la deuda directa o indirecta con la *Stultitiae laus* de Erasmo de Rotterdam. La visión de Alonso Quijano, alucinatoria o delirante, extraña un mundo en perpetuo cambio, fugitivo, dominado por el mecanismo giratorio de los tropos. Como ha observado Carlos Fuentes, Don Quijote se empeña en la lectura unívoca de los textos e intenta trasladar esa lectura a una realidad que se ha vuelto ambigua, equívoca. No mira alrededor, lee (Llera 12).

De esta dialéctica, continúa Llera, surge la figura del cuerdo-loco “oxímoron tras el que es posible vislumbrar también una síntesis epocal, un dispositivo lingüístico que lee la esfera política-cultural marcada por la coexistencia de tensiones y oposiciones radicales” (Llera 12).

Efectivamente, Quijote funciona como síntesis de su época y representa una “conciencia trágica que pertenece por entero al Barroco” (Llera 18). Maravall da

unas coordenadas generales sobre la cultura del Barroco que son útiles para el estudio de este personaje. Esta cultura se ubica entre el periodo comprendido entre 1605 y 1650 y se vincula con una sociedad en crisis económica, social y espiritual. Existe un “sentimiento de amenaza e inestabilidad en la vida social y personal, dominado por fuerzas de imposición represiva” (Maravall 1975, 29) que provoca el surgimiento de un hombre consciente de esa crisis y de la decadencia de su sociedad. Dicha sociedad, inserta en una cultura “dirigida, masiva, urbana y conservadora” (Maravall 129) se encuentra preocupada por una acumulación de riquezas más que de valores; está apegada a las formas y apariencias más que a las esencias y realidades; afiliada a un fuerte fideísmo pero que manifiesta también intensas dudas. Es, pues, una sociedad inestable y en tensión; estos nuevos modos sociales son el centro de sus representaciones artísticas, mismas que muestran la “inestabilidad característica de las producciones de la cultura barroca” (Maravall 108).

De aquí surgen los dos temas que me interesa discutir para el caso del Quijote: un pesimismo que se resuelve en desencanto, y un desencanto que lleva a la locura. El hombre del Barroco se muestra desencantado de su sociedad, no son pocas las vicisitudes a las que se enfrenta; no es que el hombre en sí mismo enloquezca, sino que es el mundo el que parece haber enloquecido, surge el “tópico de la *locura del mundo* que tan pegado está a las manifestaciones literarias y artísticas del Barroco [...] en la crisis del XVII se expande esta visión, ante la anormalidad —desde el punto de vista tradicional— de tantos de los hechos que acontecen” (Maravall 309, las cursivas son del autor).

Sin embargo, advierte Maravall, este desencanto no significa un apartamiento del mundo sino “adecuación a un mundo que es transitorio, aparente —y en tal sentido se puede decir que está hecho del tejido de las ilusiones—, pero no por eso deja de ser presionante sobre el sujeto, condicionante de su comportamiento, el cual ha de ajustarse, para lograr sus fines, a la inestable y proteica presencia de aquél” (Maravall 411). En efecto, el personaje de Quijano parte del desencanto y ajusta su comportamiento a esta nueva realidad: si no está loco lo parece y actúa como tal; intenta, no obstante, reestablecer en este mundo convulsionado unos valores, y unos símbolos, del pasado.

El Quijote, personaje creado por Quijano, es síntesis simbólica y su locura una metáfora, como bien dice Atienza desde la afirmación de Tesoro: “La locura no es sino metáfora”, producto de “la radical incomprensión que los pensadores barrocos sienten ante una diferencia que no pueden explicarse. Enfrentado a la violencia que supone esa radical incomprensión, el loco a veces responde con el

chiste y la sátira” (Atienza 34). El Quijote es habitado por un mundo metafórico: “ha escogido lanzarse a la vida en la corriente de metáforas que él, no obstante, tendrá que ir transformando y puliendo a cada paso” (Llera 24), desde su locura crea una torsión metafórica, “una significación emergente creada por el lenguaje” (Llera 21). El personaje vive así, o quiere vivir, en un mundo analógico, en el reino de las semejanzas poéticas: molinos *como* gigantes, amigos *como* encantadores, rústica *como* dama...

El Quijote es representación artística, reflejo de los vínculos que en el Barroco tenían el teatro y la locura:

Vestir al enfermo mental con el disfraz del bufón es una forma de representar al loco de una manera precodificada que le resta gravedad a la tragedia de su enfermedad y su pobreza. Mientras el loco violento, amenazador y “delincuente” es custodiado entre muros, el loco pacífico es exhibido en las calles, enmascarado con el traje de la fiesta. Vestir al enfermo mental de loco festivo es una manera de uniformarlo, imponiendo un orden simbólico a su locura, pero sin negarla. A través del vestido, el loco es reclamado como perteneciente a una institución y recobra un espacio en la jerarquía social, aunque sea un espacio de marginalidad. Esta recuperación del espacio del loco desde el umbral de los márgenes se expresa también con la participación de los internos de los hospitales en las festividades de la ciudad y en las procesiones, ataviados siempre con ropas de colores y en ocasiones incluso dramatizando la locura con pequeñas representaciones teatrales (Atienza 51).

Esto es, locura como giro, torsión metafórica, exhibición teatral, arte, artificio. Quijote, gran lector de novelas, se muestra consciente de su papel en esta comedia del mundo:

El episodio de las marionetas de maese Pedro no hace sino completar el giro de 360 grados con respecto al calado metafórico del delirio quijotesco. Si lo real había resultado metaforizado y volteado por la fuerza motriz de la fantasía (los molinos eran gigantes), ahora lo ficticio resulta investido de realidad, dándose a la vez un redoblamiento especular, en abyme, del mismo tema de la novela (Llera 29).

El diálogo locura/cordura presente en la novela de Cervantes puede leerse también como una lectura de la dualidad representación/realidad despojada de inocencia, más bien intencional; el Quijote, deliberadamente, marcha hacia “la histrionización” (Llera 44); en este sentido sería un loco-cuerdo autoconsciente.

El hidalgo, como corresponde al tópic de la locura barroca, acusa una ambigüedad entre acinesia y movimiento; es metáfora en movimiento, asociado con la imagen del loco errante, pero también inmune al cambio:

La figura del loco [del Tarot] suele aparecer en pleno movimiento, en marcha, provisto de un ligero hatillo donde caben sus pertenencias; pero, a la vez, se coloca en el centro de la rueda, puro comodín, inmune a todo cambio. Por eso creo que la metáfora y el oxímoron resultan ejes complementarios para observar la locura quijotesca (Llera 40).

Quijote, habitante del reino de las analogías, síntesis simbólica, en ese sentido permanente, debe salir a la historia, al movimiento horizontal, al mundo fisurado. La locura del personaje se confronta en sus salidas al exterior, que lo exponen a la vicisitud histórica. Es justamente la historia, el mundo barroco en crisis, la que lo repele y contra la que se da de bruces de manera permanente: el personaje anhela el ideal y se enfrenta con un entorno que no valora sus ideales o que exhibe su imposibilidad de acción. Abundan los ejemplos donde Quijote afirma “no poder” actuar: “Y confirmo esto, por haber visto que, cuando estaba por las bardas del corral mirando los actos de tu triste tragedia, *no me fue posible* subir por ellas, *ni menos pude* apearme de Rocinante, porque me debían de tener encantado; que te juro, por la fe de quien soy, que *si pudiera subir o apearme*, que yo te hiciera vengado” (I, XVIII, las cursivas son mías). O la célebre aventura de los leones de la segunda parte, donde el Quijote cree haber encontrado al fin un rival de altura: un fiero animal (o quizás un símbolo de la monarquía) no un hombre indolente y artificial como los que suele hallar en su camino; por fin podrá mostrar su arrojo y valentía, no obstante, el león le da la espalda: “después de haber mirado a una y otra parte [...] volvió las espaldas y enseñó sus traseras partes a don Quijote, y con gran flema y remanso se volvió a echar en la jaula” (II, XVII). Ante la falta de acciones concretas el Quijote debe conformarse con el gesto de su valentía, la metáfora, la escritura: “dame por testimonio en la mejor forma que pudieres lo que aquí me has visto hacer; conviene a saber: como tú abriste al león, yo le esperé, él no salió, volvíle a esperar, volvió a no salir y volvióse acostar. No debo más” II, XVII).

La locura del Quijote es asociada con el sueño y la utopía, es aquel que sabe más que los demás y quien denuncia el delirio del mundo. En la locura subyace el tiempo; los grandes locos surgen de la conciencia de la muerte, por eso son trayecto (de la vida a la muerte, de la razón al delirio), por eso su melancolía, que no es otra

cosa que un desfase temporal: vano es mirar hacia atrás cuando el presente se convulsiona; tarea imposible la del Quijote, quien desea traer el pasado al presente, proyecto solo viable, quizás, desde la construcción artística. En la realidad ha fracasado.

El desfase temporal definitorio de la posición quijotesca es el que le impide llevar a cabo sus empresas heroicas: él quiere, pero no puede. Al final lo entiende. Cuando se da cuenta de lo vano de su sueño Alonso Quijano despierta a la razón y muere. En la lectura que hace de este personaje Fernando del Paso insiste en la noción del fracaso desde la analogía que establece con Jesucristo:

También se parecen, Cristo y Don Quijote, en que ambos sufrieron porque querían sufrir. Y en su fracaso: ninguno de los dos pudo eliminar el sufrimiento —ni espiritual, ni físico—, del mundo. Hay algo, también, a lo que Rodó y otros autores se han referido: la doble naturaleza de ambos. La humana de Cristo, que perece, y la divina, que le permitió resucitar y subir al cielo. En el caso de Don Quijote [...] esta doble naturaleza se expresa en la humana de Alonso Quijano, que muere, y en la divina de don Quijote, que resucita para instalarse en la gloria (Del Paso 2004, 173).

Y es que el autor mexicano se siente atraído por los personajes expulsados por la historia: los marginales y los derrotados. Esta poética del fracaso es definitoria de su narrativa, reescritura de hechos históricos de la vida de México que han sido fallidos: el movimiento ferrocarrilero, la revolución mexicana, la guerra cristera, el movimiento estudiantil del 68. En el caso de su tercera novela, *Noticias del Imperio*, se trata de la historia del fallido Segundo Imperio mexicano, en sí mismo un éxito en la historia de México: se trata de la victoria de Benito Juárez sobre el imperio napoleónico, es el triunfo de la república juarista. Sin embargo, Del Paso, en su novela, no elige al victorioso Juárez, sino a los fracasados emperadores: Maximiliano de Habsburgo y Carlota de Bélgica.

Ambos personajes son reescritos de manera estupenda por Fernando del Paso, sin embargo, en este artículo sólo aludiré a la interpretación de la emperatriz Carlota por ser ella quien es víctima de la locura. El Segundo Imperio mexicano, que va de 1864 a 1867, es uno de los hechos más repudiados por la historia oficial mexicana al tratarse de la segunda etapa de la política intervencionista francesa iniciada por Napoleón III en 1861. La novela narra los conflictos entre México y Europa desde 1861, subraya el establecimiento y la caída del Imperio en México y se detiene en 1927, año de la muerte de Carlota. Los emperadores, personajes incomprensibles, altivos, incluso extravagantes, son, en la visión de Del Paso, más víctimas que villanos,

marionetas de los designios expansionistas de Napoleón III. En su visión, afirma: “Maximiliano y Carlota se mexicanizaron: uno hasta la muerte [...] la otra, hasta la locura. Y como tales tendríamos que aceptarlos: ya que no mexicanos de nacimiento, mexicanos de muerte. De muerte y de locura” (Del Paso 2000, 1009). Maximiliano es fusilado en el Cerro de las Campanas en 1867 a la edad de 34 años; Carlota parte un poco antes hacia Europa para pedir la ayuda de Napoleón III, quien ya había retirado de México a sus fuerzas militares dejando a Maximiliano con un endeble ejército imperial que apenas podía hacer frente al ejército liberal mexicano, mismo que recibía la ayuda del gobierno de Estados Unidos. Carlota y Maximiliano se despiden en México sabiendo que se reencontrarán; no sucede así. La emperatriz recibe solo negativas de ayuda tanto de Francia, como de Bélgica, de Austria y del Vaticano. Unas versiones de la historia afirman que se embarca en México ya con algunos visos de locura; otras argumentan que la traición europea fue la que la enloqueció. Carlota es encerrada sucesivamente en varios castillos, Miramar, Tervuren y finalmente Bouchout, jamás ve el cadáver de su esposo. Carlota enloquece a los 27 años, muere a los 86: el castigo a sus sueños desbocados, a su soberbia, a su desconocimiento, son sesenta años de encierro y de locura (psicosis maniaco-depresiva o psicosis intermitente, según los estudios clínicos). Esto hace que Rodolfo Usigli, en su prólogo a *Corona de Sombra*, destaque la profunda singularidad de los personajes históricos reales: “Un hombre que muere por un pueblo que no es el suyo, por un imperio que no existe; una mujer loca que sobrevive sesenta años a su tiempo, podrán ser lo que se quiera, pero son personajes absolutamente originales” (Usigli 630), figuras excepcionales, sí, incluso trágicas; su vida real parece en sí misma novelada.

Este personaje de Carlota ha sido reescrito infinidad de veces no solo por la literatura mexicana, sino también por la literatura austriaca, francesa, inglesa e italiana de manera inmediata debido sobre todo al impacto que representó para Europa el fusilamiento de Maximiliano: un miembro de la casa de Habsburgo fusilado por un presidente indígena. La mayor parte de estas lecturas, muchas de ellas de 1867, esto es, el mismo año de la caída del Imperio, alejan a Carlota de su carácter de figura histórica, de personaje político, para acercarla al personaje literario, incluso desde un carácter simbólico, que de varias maneras justifican una locura que podría resumirse en el siguiente juicio de Adrian La Salvia a propósito de las representaciones artísticas italianas del XIX: “la locura exime a Carlota de su responsabilidad política en el fracaso de la expedición de México. El juicio severo acerca de su gran ambición de poder cede aquí el sitio a una humana compasión. Carlota se convierte en una figura positiva con la que el lector se identifica” (La Salvia 213).

Pero no solo la literatura europea la justifica; sorprende que también lo hace la literatura mexicana, incluso la de factura liberal. Esto ocurre con Juan A. Mateos, el ideólogo liberal mexicano que escribe en 1868 *El cerro de las campanas*, la primera obra narrativa sobre la caída del Segundo Imperio, quien, si bien destaca a lo largo de su novela el ideario republicano, también exime a Carlota de culpa y muestra una sorprendente benevolencia hacia ella. Es así como, probablemente, el personaje histórico de la emperatriz paulatinamente ha sido rebasado por sus versiones artísticas, y que incluso ciertos documentos historiográficos hayan sido influidos por la ficción. No es de mi interés en este artículo discutir a la Carlota histórica, sino resaltar el hecho de que es una figura que habita en los imaginarios colectivos de México y de Europa más desde una lectura simbolizada que desde una interpretación histórica rigurosa. Son tres los tópicos que se resaltan: su destacada belleza en su juventud, su desmedida ambición al conminar a Maximiliano a aceptar el trono de México y su trágico castigo: el encierro y la locura. La literatura del siglo XIX destaca sobre todo el papel político de Maximiliano dejando a Carlota en una posición subalterna. De algún modo es olvidada, hasta que el 1927 sorprende al mundo entero la noticia de su muerte, ¿entonces estaba viva? ¿cómo pudo sobrevivir tanto tiempo y convertirse en la única superviviente de esos tiempos extintos? La emperatriz adquiere nueva notoriedad y relevancia en la literatura, ella encarna entonces el tiempo y la locura: “Carlota es castigada por lo único irredimible: por el tiempo. Pero el tiempo, que es su castigo, se convierte al final en su perdón —prueba de perfección cíclica— puesto que antes de morir ella pudo saber, aunque solo fuera en el último fondo de su subconsciencia, que el tiempo había segado a todos los héroes y a todos los villanos de la tragedia” (Usigli 637).

Así, la Carlota ficcionalizada representa la conciencia del tiempo moderno; la modernidad, cuyo inicio Octavio Paz asocia con el origen del Romanticismo “se inicia cuando la conciencia de la oposición entre Dios y Ser, razón y revelación, se muestra como realmente insoluble [...] la razón crece a expensas de la divinidad” (Paz 326).

La locura de la emperatriz no se adscribe al tópico del “loco-rey” fecundo en la literatura, esto es, el loco que se cree rey, sino algo aún más terrible: el rey, o la reina, que enloquece y que acusa el desvarío del Poder: “Los chistes sobre reyes locos dieron en el clavo con notable rapidez: los delirios del Rey Jorge III, que empezaron a manifestarse en 1788, dieron a los satíricos y caricaturistas [...] una oportunidad de oro para insistir en la demencia del poder” (Porter 78). Es también, a diferencia del Quijote, loco errante, la loca confinada: es una reina y es mujer.

Se vincula con tres tópicos más: el del “héroe arrogante a quien los dioses castigan privándolo de la razón” (Porter 69), esto es, su desvarío es un castigo a sus ambiciones políticas. Se adscribe al tópico del poeta-loco, ya que, en la novela delpasiana, ella expresa su visión poética de la historia desde los espléndidos monólogos de los capítulos nones ubicados en el Castillo de Bouchout, también encarna la imaginación, muchas veces de raigambre melancólica: “el desaliento y la aflicción encendían la imaginación del poeta, y, especialmente en el teatro, el descontento melancólico se infiltraba sigilosamente: ataviado de negro, desleal, desdeñoso, peligroso, pero con un brillante discernimiento y una agudeza adamantina” (Porter 72). Por último, queda convertida en la Dama Locura erasmista: “La heroína epónima de Erasmo, la dama Locura, llena de sí misma, parlotea sabiduría sin pensarlo [y expresa] las oscuras verdades que no podrían ser comunicadas mediante un discurso sobrio” (Porter 73).

El discurso enloquecido de Carlota en los monólogos de la novela se acerca así a esta agudeza adamantina. La emperatriz está fuera de las normas sociales y puede burlarse de ellas, con lo cual ridiculiza constantemente los hechos y los discursos de los otros. Desacredita a Maximiliano, a Napoleón, al Papa Pío IX, cuestiona las ambiciones de Europa, los complejos de Benito Juárez, las traiciones de los mexicanos, pero sobre todo critica el discurso monológico de la Historia. Carlota, figura ya de por sí degradada, a través de las ironías y parodias de su discurso, rebaja constantemente a los demás y cualquier noción de verdad absoluta. En la novela vemos, se diría literalmente, la caída del Segundo Imperio, cae el Imperio y con él todos sus actores. El personaje deja claro lo absurdo del poder y la locura misma de haber imaginado un imperio Habsburgo en México.

A pesar del evidente sufrimiento de Carlota no podemos evitar reírnos ante la exposición ridícula de los hechos históricos. Pero Del Paso no quiere burlarse de los personajes, la función de la locura no es sólo cómica, sino simbólica:

[...] en vez de hacer a un lado la historia, colocarla al lado de la invención, de la alegoría, e incluso al lado, también, de la fantasía desbocada [...] marcharía, a la par con la historia, la recreación poética que, como le advertimos nosotros al lector —le advierto yo—, no garantizaría, a su vez, autenticidad alguna que no fuera la simbólica” (Del Paso 642).

Otro sesgo diferente al de otros discursos historiográficos sobre la emperatriz es el énfasis en su vejez, la Dama Locura, lo que permite dialogar de manera directa con

la locura de Quijote. Las diversas historias oficiales subrayan el papel político de Carlota, muchas veces al frente del gobierno del Segundo Imperio, y subrayan también su juventud y su belleza. En cambio, Fernando del Paso elige como personaje principal a una Carlota fea y enferma, a punto de morir. Desde la vejez, la olvidada emperatriz es la única testigo confiable de la derrota del Imperio. Del Paso insiste en representar la vejez enloquecida de Carlota como una condena: abandonada y en el encierro tiene casi como única tarea recordar una y otra vez la historia de la derrota. En la novela, parece ser prefigurada como símbolo de la historia, pero ésta sería una historia peculiar, pues en su discurso se mezclan por igual todos los tiempos verbales en un falso diálogo, a veces intercambio epistolar, dirigido a Maximiliano: desde el presente espera las noticias del mensajero del Imperio, como si éste no hubiese terminado ya; desde el pretérito recuerda todas las traiciones de los suyos y todos los desaciertos de Maximiliano, y utiliza el futuro para preparar su retorno a México:

Viva volveré a México en el ferrocarril que sube las cumbres de Acultzingo y cruza el Puente de Metlac y los llanos de Texcoco y desde las ventanas del vagón imperial saludaré a mi pueblo y le arrojaré besos y Maximilianos de oro. Y volveré en una carroza de marfil con ángeles del Tiziano (Del Paso 800).

Del Paso, al final de la novela le otorga un lugar preeminente en la historia al mexicanizarla. Otra transgresión del personaje histórico, no haber tenido hijos, se convierte para el autor en una oportunidad de simbolizarla como madre de todos los mexicanos, Mamá Carlota:

Seré yo la que me abriré la blusa y me bajaré el sostén para enseñarles a los mexicanos los pechos de los que van a seguir mamando, seré yo la que me levantaré las faldas para enseñarles a los mexicanos mi barba negra y rizada y el lugar por donde los parí a todos y los voy a seguir pariendo (Del Paso 797).

El castigo de la emperatriz se transforma en su única victoria, integrarse a la historia nacional y convertirse en símbolo: de la Dama Locura mexicanizada, de la sinrazón de la historia de México.

En el diálogo que establece Fernando del Paso con Cervantes pueden verse varios puntos de contacto entre ambos personajes emblemáticos. Si bien ambos corresponden a dos tópicos de la locura: Quijote como el loco errante y Carlota como la loca confinada, también muestran una enorme originalidad. Por ejemplo, ambos

eluden la identificación entre locura y pobreza usualmente asociada con el modelo clásico: “Se ve al loco no solamente como un pobre, sino como el más pobre de los seres humanos. No solamente ha perdido sus bienes materiales, sino que se ha perdido a sí mismo. En algunos textos se contraponen la cordura y la locura: la primera es descrita como un bien más noble que ningún bien temporal, mientras que la segunda es la peor de las pobreza” (Atienza 49). Quijote es un Hidalgo, sin duda inútil y arruinado, pero distante de la pobreza del loco errante asociada con el vulgo.² Ni qué decir de Carlota, quien fallece como una de las mujeres más ricas de Europa; por esto mismo su castigo resulta aún más terrible: la más poderosa, bella, educada, adinerada, privilegiada de la sociedad termina en los márgenes de la sociedad, es un enorme desplazamiento del centro al margen, desplazamiento propio de la modernidad.

Los dos creen ser más de lo que son, de ahí proviene, o se confirma, su locura, por ejemplo, entre tantos desvaríos del Quijote se encuentra su pretensión de ser caballero y de agregarse el “don”:

El don Quijote, como en tantos hidalgos propietarios de cuatro paredes de solar y terruño improductivo, son evidentes los deseos de promoción social. Es esa vida triste y mediocre, que se nos describe en el capítulo I, la que empuja al hidalgo a huir de la aldea y tratar de cambiar de vida; la que genera muchos de los desvaríos, aventuras soñadas y quimeras caballerescas que hacen perder el juicio a Alonso Quijano “el bueno”. Porque, si el vulgo acusa a don Quijote de ser “grandísimo loco”, y a Sancho de “no menos mentecato”, lo que más ofende a los hidalgos del pueblo es el que el fingido caballero andante [...] se ha puesto *don* (Salazar Rincón 121, las cursivas son del autor).

Carlota es una mujer de abolengo, archiduquesa de Austria, princesa de Bélgica, duquesa de Sajonia, pero es su férrea decisión de ser emperatriz de México, a costa incluso de un gobierno ilegítimo, que presiona a Maximiliano para que acepte el trono maldito de Moctezuma, causa de muerte y de locura. Y es que ambos son grandilocuentes y se aburren del encierro: él del encierro en su casa de La Mancha; ella de solo mirar al mar en el Castillo de Miramar. Es su pretensión la que causa su delirio. Su “querer ser” algo que no son.

2. Se trata de un Hidalgo de aldea pero no correspondería a un pobre mendigo, él es, lo reitera durante toda la novela, de alcurnia noble y sangre limpia: “Bien es verdad que soy hijodalgo de solar conocido, de posesión y propiedad y de devengar quinientos sueldos, y podría ser que el sabio que escribiese mi historia deslindase de tal manera mi parentela y decendencia, que me hallase quinto o sexto nieto del rey” (I, 21).

He dicho anteriormente que el problema de ambos es temporal, pues muestran una “disconformidad con su edad presente” (Maravall 102). La analogía entre ambos personajes es evidente: los dos están envejecidos y caminan hacia la muerte, su viaje (imaginario el de Carlota, a poca distancia el del Quijote) es su último anhelo por cambiar el estado de las cosas. Carlota desea cambiar la historia, la del fracaso del Imperio, la consignada por la Historia oficial, tarea imposible. El Quijote desea transformar su presente, reestablecer el modelo del honor y la caballería en una época regida por el dinero y la apariencia, trabajo igualmente titánico y absurdo... Ambos personajes fracasan; se equivocan temporalmente, habitan un mundo fingido y son obstinados hasta la locura. Así el Quijote intenta alcanzar la Gloria y fracasa porque está atado a la historia:

Alonso Quijano se equivoca al creer que los molinos son gigantes, o al confundir rebaños con ejércitos; pero se engaña, ante todo, al forjar una falsa imagen de sí mismo, y al empeñarse en mantener este error a pesar de los desengaños que la realidad le impone: al creer que es caballero y valiente, que endereza tuertos y conquista reinos, siendo en realidad un pobre hidalgo viejo y enfermo [...] Alonso Quijano es, ante todo, el hidalgo pobre que sueña con los esplendores de una edad pretérita y arremete a caballero con la esperanza de alzarse hasta las cimas de la gloria y el poder (Salazar Rincón 305, 307).

Carlota también intenta una tarea imposible: tiene la osadía de querer establecer una monarquía del pasado en el presente republicano en un lugar que no le corresponde, donde no es bienvenida. Su tarea parece heroica, pero es vana, se da de bruces contra la realidad.

Al final, ante el desengaño y la muerte sólo les queda la palabra y la fuerza de su Yo; así en el Quijote:

Don Quijote no es más que un imitador de caballero andante y [...] se presenta con toda una gran misión reformadora [...] que individualiza su carácter, que le proporciona una personalidad. Y en esto don Quijote se nos muestra como una poderosa individualidad, y en cuanto tal, como un producto de ese “descubrimiento del hombre individual”, propio del Renacimiento. Descubrimiento del individuo que atañe tanto a la belleza y perfección de su cuerpo como a la riqueza psicológica y moral que en su interior encierra (Maravall 1976, 84).

El Yo moderno de Carlota es también fuerte y poderoso, finalmente ha sido abandonada por todos; gracias a su imaginación creadora transforma la historia, su mundo y a sí misma. Al inicio de la novela leemos a una mujer definida por la historia y por la estirpe real: “Yo soy María Carlota de Bélgica, Emperatriz de México y de América. Yo soy María Carlota Amelia, prima de la reina de Inglaterra [...] hija de Leopoldo Príncipe de Sajonia-Coburgo y Rey de Bélgica (Del Paso 13). Al final de la novela la vemos convertida en una Carlota poetizada, consciente de la banalidad del poder y libre, a punto de volar hacia México: “Yo soy María Carlota Amelia Victoria Clementina Leopoldina, princesa de la nada y el Vacío, Soberana de la Espuma y de los Sueños, Reina de la Quimera y del Olvido, Emperatriz de la Mentira: hoy vino el mensajero a traerme noticias del Imperio, y me dijo que Carlos Lindbergh está cruzando el Atlántico en un pájaro de acero para llevarme de regreso a México” (Del Paso 802).

La conciencia de la Nada y del Vacío es, sin duda, de estirpe moderna, se ha perdido el vínculo con los dioses y se ha roto la noción del Absoluto:

La muerte de Dios abre las puertas de la contingencia y la sinrazón. La respuesta es doble: la ironía, el humor, la paradoja intelectual; también la angustia, la paradoja poética, la imagen. [Aparecen] la predilección por lo grotesco, lo horrible, lo extraño, lo sublime irregular, la estética de los contrastes, la alianza entre risa y llanto, prosa y poesía, incredulidad y fideísmo, los cambios súbitos, las cabriolas (Paz 341).

Si el Quijote vuelve a ser Quijano al final de *El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* producto del desengaño, en *Noticias del Imperio* Carlota, más consciente de su Yo, de su fracaso histórico, trasciende gracias a la poesía. Ambos, en su vejez, se “dan cuenta” de sus derrotas y mueren, transformados: Quijote en Alonso Quijano, el viejo hidalgo ahora cuerdo. Carlota realiza una transformación mucho más temeraria, ya que no solo cambia su contexto temporal sino también el geográfico y el identitario: hace un examen de vida desde la derrota del pasado y se integra a la historia de México. Quijote desde la libertad masculina, desde el viaje real; Carlota desde el encierro femenino, desde el viaje de la imaginación.

Aquí radica una importante diferencia entre ambos personajes, entre Barroco y Modernidad. Ambos son extraños a los demás, por eso se asumen como locos. El Quijote “representa para los que lo observan lo *extraneus*, lo exterior, lo ajeno, lo extranjero, y la función del cura, el barbero y Sansón Carrasco a lo largo de la novela será *domiciliar lo extraño*, llevar a su vecino nómada a su casa con la intención de curarlo” (Llera 2012, 36, las cursivas son del autor); y de hecho lo logran: lo llevan

de afuera hacia adentro, hacia la tranquilidad de la aldea, hacia el mundo conocido de la razón. Esta “extrañeza” es mucho más clara en Carlota, de manera evidente porque es la extranjera, la europea, la bruja, la mujer sin hijos, la soberbia, la Otra; ella realiza un movimiento contrario al del Quijote: va del encierro del castillo al exterior, al vuelo en avión, hacia lo mexicano. Carlota no se cura, se simboliza. Quijote, al morir como Quijano, abandona el engaño, Carlota lo abraza.

Quijote muere desengañado, pero se ha conocido a sí mismo:

Yo tengo juicio ya, libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia, que sobre él me pusieron mi amarga y continua leyenda de los detestables libros de las caballerías. Ya conozco sus disparates y sus embelecros, y no me pesa sino que este desengaño ha llegado tan tarde (II, 74).

La emperatriz, en cambio, transforma su desengaño en poesía. Ella, a diferencia del Quijote, no se prepara para la muerte, sino para la eternidad; el desvarío persiste, pero queda atada a la analogía, a la metáfora:

Viva, volveré caminando de rodillas y rezando el rosario y con un cacto rasgándome el pecho con sus espinas, para que me perdone la Virgen guadalupana. Muerta, cruzaré el océano en un barco de velas negras escoltado por pájaros blancos y en una barcaza negra remontaré el Río Pánuco y el Río Tamesí escoltada por mariposas azules y en una góndola negra me quedaré quieta como tú, inmóvil [...] rodeada para siempre por todas las flores del mundo (Del Paso 799-800).

El estudio de la locura de ambos personajes emblemáticos de dos épocas distintas subraya importantes coincidencias: la locura como producto de un desfase temporal, la extrañeza, la metaforización que habita en el delirio, la similitud con la poesía, la conciencia del fracaso. Ambas épocas alcanzaron a ver la dimensión trágica de la soledad del hombre y su inagotable poder.

Creo también que un estudio de este tipo debe resaltar las diferencias: puede considerarse al Barroco como un preludio de la Modernidad, los hombres barrocos son asaltados por algunas de las inquietudes a las que los hombres modernos le harán frente, pero no son aún modernos. Lo que en los hombres del Barroco es duda y desengaño, “fluidez continua” (Maravall 1975, 379) en vías de adecuación a la permanencia del mundo, en la Modernidad se traduce en conciencia del desgarrar: ya no hay dudas, el hombre moderno vive en un mundo definitivamente roto pero dotado

de un inusitado vigor. Surge con ello el gran personaje literario de la Modernidad, el “héroe moderno”³ que no fue posible construir en el Barroco. Por eso Quijano, reconociendo lo inútil de sus esfuerzos, retorna a su casa, a la muerte, rodeado de la sociedad que lo asfixia: la sobrina, el cura, Sansón Carrasco... incluso Segismundo, en *La vida es sueño*, si bien hereda el reino de su padre, debe primero postrarse ante él, reconociendo su autoridad. El héroe moderno, sabedor de su fracaso, enfrentado ante la Nada, no se postra, no retorna, prefiere morir intentándolo: así Hiperión, Empédocles o Penthesilea. Hay un importante desplazamiento que ocurre entre Barroco y Modernidad que cambia el visor desde el que observa el mundo. El eje del Barroco, con todo y sus dudas, sigue siendo vertical, aún hay una relación entre el Absoluto y los hombres, la Unidad no ha sido del todo fisurada; el eje de la modernidad es horizontal, histórico, tiene como centro al individuo, ya no hay dioses; es el momento de “un individualismo radical” (Argullol 27).

El diálogo actualiza, pone en movimiento, confronta visiones. La locura que plasman en sus personajes Cervantes y Del Paso nos indica que ambos reescribieron una sociedad y una historia delirantes. Quijote y Carlota son las metáforas desde las que sus autores se enfrentaron a un mundo colapsado y absurdo; son la conciencia de una época.

REFERENCIAS

- Argullol, Rafael (1982). *El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Madrid, Taurus.
- Atienza, Belén (2009). *El loco en el espejo: locura y melancolía en la España de Lope de Vega*, Nueva York, Rodopi.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1978). *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 2 vols., Luis Andrés Murillo (ed.), Madrid, Castalia.
- Del Paso, Fernando (2004). *Viaje alrededor de El Quijote*, México, Fondo de Cultura Económica.

3. Acudo a la definición que de éste hace Rafael Argullol: “la palabra poética, el arte trágico, no relevan al hombre de la Nada, pero le dignifican mediante el triunfo de la identidad y el conocimiento de la belleza [...] Su conciencia dolorosamente adquirida [...] le conduce a la vigorosa aceptación de los principios desesperados, pero veraces, de la vida” (Argullol 269).

- Del Paso, Fernando (2000). “Discurso de Fernando del Paso en la ceremonia del Cervantes”, sección cultural de *El País*. Disponible en http://cultura.elpais.com/cultura/2016/04/23/actualidad/1461411028_121080.html [23 de abril 2016].
- Del Paso, Fernando (2000). *Obras II. Noticias del Imperio*, México, Fondo de Cultura Económica / El Colegio Nacional.
- Foucault, Michel (1998). *Historia de la locura en la época clásica*, México, Fondo de Cultura Económica, t. 1.
- La Salvia, Adrian (2001). “Historia universal como juicio universal. Carlota y Maximiliano de México en la literatura italiana del Ottocento (Chiaja, Levi, Betteloni, Carducci)”, en Susan Iglar y Roland Spiller (eds.), *Más nuevas del Imperio. Estudios interdisciplinarios acerca de Carlota de México*, Frankfurt, Vervuert Verlag.
- Llera, José Antonio (2012). *Rostros de la locura*. Cervantes, Goya, Wiseman, Madrid, Abada editores.
- Maravall, José Antonio (1976). *Utopía y contrautopía en el “Quijote”*, Santiago de Compostela, Pico Sacro.
- Maravall, José Antonio (1975). *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel.
- Paz, Octavio (2014). “Los hijos del limo”, en *Obras completas I: Poesía e historia*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Porter, Roy (2003). *Breve historia de la locura*, México, Fondo de Cultura Económica / Turner.
- Rico, Francisco (2016). “El ‘Quijote’ del Cervantes”, sección cultural de *El País*, Madrid, 24 de abril.
- Salazar Rincón, Javier (1986). *El mundo social del “Quijote”*, Madrid, Gredos.
- Usigli, Rodolfo (2001). “Corona de sombra. Prólogo después de la obra”, en *Teatro Completo*, México, Fondo de Cultura Económica, t. III.

EL META-CLICHÉ DE LA MATERNIDAD Y LA CRISIS DEL SIGNIFICADO EN “LA LEGIÓN EXTRANJERA” DE CLARICE LISPECTOR

Sonja Stajnfeld
Universidad Autónoma del Estado de México



INTRODUCCIÓN

El estado de crisis, el cual podría calificarse como existencial, reflejado en diferentes personajes cuyo denominador común se acerca al de “individuos” y “raros”, está transmitido mediante el discurso literario único de Clarice Lispector, el cual tiende a ser anti-lenguaje, puesto que no ofrece certezas sobre los hechos, sino un vaivén de diferentes posibilidades y verdades. La aseveración anterior aplica, en mayor o menor medida, a toda la obra literaria de la autora, pero creo que experimenta un auge en la colección de cuentos *La legión extranjera* y en el cuento del mismo título¹ al cual pretendo aproximarme en las siguientes páginas. Aquel manejo de lenguaje se relaciona con el concepto del *lenguaje barroco*; éste se caracteriza por transmitir el arte de la dificultad, a saber,

la creación de un lenguaje hermético que exige un esfuerzo de desentrañamiento al lector. [...] Ese lector distinguido demanda al poeta un lenguaje que se salga de los caminos trillados, que proponga un ejercicio mental y, en algunos casos, requiera un dominio de un considerable acervo erudito (Pedraza y Rodríguez 203).

La antítesis y la paradoja son las figuras retóricas por excelencia del barroco, ya que representan la crisis (el barroco es el periodo en el que se dieron profundos cambios

1. Citaré de la siguiente edición: Lispector, Clarice. “La legión extranjera”. *La legión extranjera*, Corregidor, 2011. Sólo referiré el número de página en las citas de este texto.

sociales a raíz de las diferentes crisis políticas en la península ibérica). Estas dos figuras son los medios idóneos para proyectar una crisis de significado, ya que se oponen a los principios de la homogeneidad y unidad. Estamos frente a un desajuste del cual emerge el significado de crisis.

Se tiene la sensación de que el lenguaje se desborda y escurre, anega, colma y contamina al significado. Aunque el barroco “original”, como periodo artístico y como corriente literaria, se ubica desde la segunda mitad del siglo XVI hasta la primera del XVIII, en la posmodernidad (siglo XX) algunos autores replicaron, con una especie de pastiche-homenaje, a saber, una reescritura respetuosa (a diferencia de las modalidades como la parodia),² las características de este. La escritura de Clarice Lispector se reconoce en lo último; el lenguaje en sus textos es análogo con lo que se denota el lenguaje “barroco” porque tenemos un hiper-excedente del significante y un mínimo de sentido o, más bien, de la trama. Es decir, el contenido es desproporcional con el argumento, ahí se percibe el primer desajuste. A manera de ejemplo, en la novela *La pasión según G.H.*, de la misma autora, la trama consiste en detectar a la cucaracha, lastimarla, aplastarla, matarla y limpiarla. Esto se replica en otros de sus textos, tanto en las novelas (*La manzana en la oscuridad*, por ejemplo), como en la mayoría de los relatos. En todos éstos se encuentra una reducción extrema del tejido de los acontecimientos que mueven la trama y tenemos una extensión, también extrema, de lenguaje, específicamente de los *clichés* desplazados de su connotación que los hizo tales.

1. LOS CLICHÉS Y EL META-CLICHÉ

El lenguaje, en especial en su uso coloquial, contiene los denominados *clichés*; según Ruth Amossy y Anne Herschberg Pierrot, tienen su origen en un tecnicismo del registro lingüístico de la imprenta (15). En el uso cotidiano, los *clichés* son las palabras con un cierto “desgaste” (15); y en la crítica literaria, “el cliché no sólo es definido como una fórmula superficial, sino además como una expresión cristalizada, repetible bajo

2. Ingeborg Hoesterey, citando a Albertsen, asienta que “[homage pastiche] is not to be mixed up with parody and travesty, because in these genres the author polemically rewrites a model to triumph over it. The writer of an homage pastiche, however, annuls himself in order to be reborn on a higher level” (95). Otro momento relevante para aclaración del término se presenta cuando la autora parafrasea a León Deffoux y Pierre Dufay, según los cuales el pastiche es superior a la parodia y la caricatura puesto que su sutileza no depende de los efectos toscos (81). Resumiendo a grandes rasgos, el pastiche implica una actitud “respetuosa”, mientras que la parodia supone cierta arrogancia.

una misma forma” (16).³ En cuanto al discurso literario, se distinguen, según Riffaterre, “dos usos principales del cliché. Puede ser un elemento constitutivo de la escritura del autor, convirtiéndose entonces en una marca de género y muchas veces en una marca de literatura, en oposición a la lengua corriente” (Amossy y Herschberg 61).

Los *clichés*, entonces, son palabras, sintagmas y otras unidades semánticas cuyo significado se ha corroído, oxidado por una sobreexplotación: esa corrosión ha modificado su significado original, aunque sea en el sentido del poder revelador de las palabras. Un *cliché* denota, pero no revela; su significado ya ha sido revelado, ahora sólo circula. El presente trabajo en el acercamiento al cuento de Lispector “La legión extranjera” busca demostrar que, a través del manejo transformador de los *clichés*, especialmente del registro jurídico, el lenguaje experimenta un desbordamiento y establece la sensación de crisis; posteriormente, en el segundo apartado, se explorará por qué dicho desbordamiento funciona como el *meta-cliché*, término que desarrollo en adelante.

De lo anterior, surge la duda: ¿cómo se puede dar un manejo transformador de los *clichés* si son una forma desgastada? Más bien, se oponen a la posibilidad de transformarse; la respuesta se encuentra en el lenguaje literario revelador de Lispector, o, para ser más precisa, en las conjunciones desautomatizantes que realiza. Por la “fuerza de gravedad” los *clichés* lo siguen siendo, la representación mental que se genera a partir de ellos se encuentra en concordancia con las expectativas creadas (aunque se desautomaticen). Renata Pontes, comentando los textos *Agua viva* y *Amor*, identifica lo que intento proponer como punto de partida para “La legión extranjera”: “La angustia frente a la impotencia de lo verbal estimula, en ambos escritos de Lispector, un apelo insistente a otras formas de expresión” (545). Apoyándose en los clichés, la autora crea nuevas formas de expresión, extendiendo las posibilidades en el nivel de sintagma, es decir, en “el conjunto de palabras que se articula en torno a un núcleo” (*Diccionario de la Real Academia Española*); lo anterior es su herramienta, y la finalidad es la que sintetiza Pontes: “Como se revela, la obra de Clarice Lispector, lejos de negar el valor del lenguaje verbal, exhibe enfáticamente su estado de crisis” (546).

Retomando la idea que la reticencia del sentido, por un lado, y el desbordamiento del lenguaje por el otro, son una dinámica reconocible del código de Lispector, me enfocaré en el texto que seleccioné como el objeto de estudio, “La legión

3. Las autoras recalcan la diferencia entre los *clichés*, por un lado, y los *poncifs*, las ideas comunes, los lugares comunes y los estereotipos, por el otro.

extranjera” porque, aparte del lenguaje que sin duda es “barroco”, el sentido que se retiene es un *meta-cliché*, y resulta llamativo exponerlo y explorarlo. Amossy y Herschberg dicen que el cliché es:

lo que marca la especificidad genérica de una obra literaria y su relación con otros textos, ya sea de la literatura popular o de textos más elaborados, reclamando un lector más ingenuo o una lectura paródica. Pero los clichés marcan también, y muchas veces de un modo inseparable de los recursos formales, la relación del texto con las representaciones cristalizadas, y su alcance sociohistórico (66).

Por *meta-clichés* entiendo las “representaciones cristalizadas” cuya circulación trillada no proviene (principal y únicamente) del desgaste lingüístico, sino de un discurso cultural (lo que más se acerca a lo “sociohistórico” de la cita anterior), el cual ha sido traducido al lenguaje, que, a su vez, emite el significado oxidado. En el cuento que me atañe en este capítulo, se trata de la institución de la familia y, específicamente, la maternidad. Es decir, del núcleo básico de la sociedad, el cual es el espacio social del cuento, del que surgen una serie de expectativas en cuanto a cada uno de sus miembros, en “La legión extranjera” el acento se pone sobre la madre, el cual se abordará en calidad de *meta-cliché*.

El argumento del cuento es el siguiente: se entrelazan dos líneas narrativas: una, la de “ahora”, del tiempo de enunciación, que trata de la llegada del pollito a la familia de la narradora un día antes de la Navidad; la de la analepsis, provocado por la presencia del pollito, que trata de Ofelia y finaliza con la llegada del pollito y su muerte. De modo que el punto de la intersección es el pollito: el anterior, muerto a causa de Ofelia y el “actual”, del cual la narradora menciona la inmanencia de la muerte: “Padre y madre, sabíamos cuán breve sería la vida del pollito. También éste lo sabía, de la manera como las cosas vivas saben: a través del susto profundo” (109). Aunque el pollito funciona de bisagra entre dos líneas narrativas, la niña Ofelia, su crecimiento doloroso y las tentativas de manipular a la narradora, es la protagonista de la narración de la analepsis.

II. EL JUICIO

Nos adentraremos en las cuestiones del lenguaje; el manejo de los términos de la jerga jurídica en el cuento, llama la atención por la selección/combinación

inadecuada con la temática del cuento; además, por los significados trillados establecidos por los clichés que luego son desautomatizados. En este contexto, cabe observar la apertura del mismo: “Si me preguntaran sobre Ofelia y sus padres, habría contestado con el decoro de la honestidad: apenas os conocí. Ante el mismo jurado al cual contestaría: apenas me conozco —y a cada cara del jurado le diría con la misma mirada límpida de quien se hipnotizó para la obediencia: apenas os conozco” (107).

La imagen inicial, que encierra la ideología existencialista dentro de la cual se inscribe el relato,⁴ también proyecta la imagen de un juicio en el que la narradora es la testigo y/o la acusada. Consideremos que es las dos cosas: la testigo, porque en el incidente del primer pollito al que Ofelia mata, afirma: “En este instante me acordé de que había sido el testigo de una niña” (110); es decir, presencié la transformación de Ofelia de adulta a niña (dentro de la metadiégesis de Ofelia, ella actúa como adulta en relación con la narradora: la juzga, la regaña, la corrige, la humilla; hasta el episodio del pollito). También es la acusada porque induce el parto (la niña metafóricamente nace de su propio parto) al enseñarle el pollito a Ofelia: “no era solamente a un rostro sin protección que yo la exponía, ahora la había expuesto a lo mejor del mundo: a un pollito. Sin verme, sus ojos calientes me miraban fijamente en una abstracción intensa que se ponía en íntimo contacto con mi intimidad” (117); “Ante mis ojos fascinados, allí adelante mío, como un ectoplasma, ella se transformaba en una niña [...] La agonía de su nacimiento [...] La valentía de ser el otro que se es, la de nacer del propio parto y de abandonar en el piso el cuerpo antiguo” (117-118); también, porque no *sabe* ser madre, pero lo *es*:

Pero si me llegara de noche una mujer. Si sostuviera en brazos al hijo. Y dijera: cure a mi hijo. Yo diría: ¿cómo se hace? Ella contestaría: cure a mi hijo. Entonces —entonces extendiendo la mano y salvo al niño. Porque es de noche, porque estoy sola en la noche de otra persona, porque este silencio es muy grande para mí, porque tengo dos manos para sacrificar la mejor y porque no tengo opción (110).

Regresando a la parte inaugural de la declaración ante un jurado; la primera respuesta a la pregunta hipotética del jurado no es sorprendente: “apenas os conocí” (107); la segunda sí lo es y sugiere una reflexión propia del escepticismo: “apenas me conozco” (107);

4. Para conocer más sobre la influencia de los pensadores existencialistas como Jean-Paul Sartre y Maurice Merleau-Ponty, remitirse a: *Hernández Terrazas, Carolina*. “Poéticas del hastío en Clarice Lispector”. *Olho d’água*, vol. 7, núm. 2, 2015, pp. 182-208.

la tercera es una especie de corolario de las dos primeras: “apenas os conozco” (107), dirigiéndose al jurado. Ergo, la narradora no conoce a nadie. El asunto no es tan sencillo, puesto que el verbo conocer supone, en este contexto, las siguientes acepciones: “Averiguar por el ejercicio de las facultades intelectuales la naturaleza, cualidades y relaciones de las cosas; “Entender, advertir, saber, echar de ver a alguien o algo”; “Percibir el objeto como distinto de todo lo que no es él”; “Tener trato y comunicación con alguien”; “Experimentar, sentir algo” (*Diccionario de la Real Academia Española*). De éstos retomo el intelecto, la percepción, el saber y la experiencia. Entonces, el punto de arranque es que las cuatro herramientas resaltadas no ofrecen la posibilidad de una relación genuina con nadie (ni siquiera con uno mismo). ¿Por qué ante un jurado? Porque, propongo, la narradora, acusada por no *saber* ser mamá y por exponer a la niña a los sentimientos de maternidad (las cuales hacen que devenga niña), denuncia que la condición de maternidad implica exponerse a un juicio constante. El *meta-cliché* de la maternidad está en juego: la narradora-madre-partera es juzgada por el jurado, por sus hijos, por Ofelia; sin embargo, como se pudo apreciar en el fragmento antes citado, otra mujer insiste que ella, la narradora —la que no *sabe*, pero *es* madre—, cure a su hijo.

Siguiendo con el registro jurídico y los *clichés*: “ninguno merecía *comparecer* ante un pollito” (108);⁵ se comparece ante una autoridad o un juez; en el cuento se describe al segundo pollito como “una cosa que era sólo plumas. ¿Plumas encubriendo qué? ¿media docena de huesos que se habían reunido débiles para qué? para el piar de un terror” (109). Se trata, entonces, de puro cuerpo sin órganos, puro potencial, en términos de Deleuze y Guattari.⁶ Elevar simbólicamente ese puro potencial a una autoridad, mediante el rompimiento de la connotación esperada de “comparecer”, sugiere una inversión entre lo culturalmente impuesto, la autoridad, las leyes,

5. Las cursivas son mías con la finalidad de énfasis.

6. Para establecer una idea de lo que se supone con ese término, transcribo un fragmento que ilustra lo que es el Cuerpo sin Órganos, lo que es la multiplicidad de éstos y cuál dinámica esta última lleva a cabo: “El plan de consistencia sería el conjunto de todos los CsO, pura multiplicidad de inmanencia en la que un trozo puede ser chino, otro americano, otro medieval, otro un poco perverso, pero en un movimiento de desterritorialización generalizada en el que cada cual toma y hace lo que puede, según sus gustos que habría conseguido abstraer de un Yo, según una política y una estrategia que se habría conseguido abstraer de tal o cual formación, según tal procedimiento que sería abstracto desde su origen” (Deleuze y Guattari 162-163). Tratándose, en el caso de “La legión extranjera”, de un pollito, considero relevante citar otra imagen-metáfora de lo que Deleuze y Guattari suponen por el CsO: “Por eso nosotros tratamos el CsO como el huevo lleno anterior a la extensión del organismo y a la organización de los órganos, anterior a la formación de los estratos” (158).

el pavor ante la misma y lo absolutamente instintivo, cuya existencia se resume en: está vivo y pía: “El pollito, éste piaba” (109). De los pocos atributos del pollito es el haber nacido: “Vino traído de la mano que quería tener el gusto de darme algo que había nacido” (107).

Si ser interrogada por un jurado ya implica la posibilidad de ser acusada, entonces en el cuento hay “acusaciones” directas. En la línea narrativa del segundo pollito, la narradora se siente acusada: “La constancia de su pavor nos *acusaba* de una alegría liviana que en ese momento ya ni era alegría, sino fastidio” (108). En la misma situación narrativa, en seguida sucede esto: “Pero en los chicos había una indignación silenciosa, y su *acusación* era que no hacíamos nada por el pollito o por la humanidad” (108). La conjunción, aparte de desproporcional y artificiosa, denota las razones por las cuales la narradora es acusada: por el pollito, por quien no muestra cariño maternal, y por la humanidad. El segundo objeto de la acusación pertenece a otro plan de existencia, fuera del espectro de acción y actuación de una madre de familia cuyo mundo gira en torno a ésta. El poner al pollito y a la humanidad como dos conceptos con cierto valor comparable, proyecta una paradoja, un desajuste. La acusación sobre el pollito pudiera ser fundamentada porque la narradora tiene el poder de decidir sobre su vida o muerte; en cambio, equiparlo con algo tan abstracto, difuso, inconmensurable y que proyecta una idea de enorme dimensión, causa un quiebre de las expectativas y una crisis de significado. Lo anterior, a no ser que se considere al pollito como el Cuerpo sin Órganos (término mencionado de Deleuze y Guattari), una especie de metáfora que remite a una potencia que se opone a una organización: “Poco a poco nos vamos dando cuenta de que el CsO no es en modo alguno lo contrario de los órganos. Sus enemigos no son los órganos. El enemigo es el organismo. El CsO no se opone a los órganos, sino a esa organización de los órganos que llamamos organismo” (163). ¿Por qué creo que el pollito funciona como CsO en el cuento de Lispector? Porque es el detonante —expresión de potencial, de energía— del enfrentamiento de la narradora con su familia, cuando el hijo menor le pregunta: “El niño más chico no soportó más: —¿Querés ser su mamá? Yo dije que sí, sobresaltada” (109). Esto ocasiona la crisis de identidad maternal de la narradora, se presenta la situación hipotética de la madre que le pide ayuda para que cure a su hijo y conecta esa línea narrativa con el meollo del cuento: Ofelia y el “primer” pollito. Dentro de su fragilidad e impotencia, siendo “una cosa que era solo plumas” (109), el pollito mueve los cimientos de la certeza —basada en “hechos”, al tener cuatro hijos— de lo que significa *ser* madre. Es decir, su energía para desestabilizar a uno de los *meta-clichés* claves de

la humanidad —la maternidad— lo equipara con la magnitud de la “humanidad”. En realidad, los dos pollitos —el que aparece primero en la historia (de Ofelia) y el primero en el discurso (el de la Navidad)— fungen de detonantes de las ideas socavadoras de la maternidad; ambos son Cuerpo sin Órganos:

El CsO hace pasar intensidades, las produce y las distribuye en un *spatium* a su vez intensivo, inextenso. Ni es espacio ni está en el espacio, es materia que ocupará el espacio en tal o tal grado, en el grado que corresponde a las intensidades producidas. Es la materia intensa y no formada, no estratificada, la matriz intensiva, la intensidad = 0; pero no hay nada negativo en ese cero, no hay intensidades negativas ni contrarias. Materia igual a energía (Deleuze y Guattari 158).

Como he dicho, la narradora declara ante un jurado en la escena inicial; la hipótesis es que comparece en calidad de acusada y de testigo; se infiere que lo que otorga es un testimonio puesto que abre el cuento así: “Si me preguntaran sobre Ofelia y sus padres, habría contestado con el decoro de la honestidad” (107). La familia vecina de la narradora es percibida de la siguiente manera: “El padre agresivo, la madre reservándose. Familia soberbia. Me trataban como si viviera en su futuro hotel y me ofendiese con el pago que exigía. Sobre todo me trataban como si ni yo les creyera ni ellos pudieran probar quiénes eran” (112). En una ocasión la madre de Ofelia le hizo una confesión: “Siempre quise hacer un curso de decoración de tortas” (110). Aquel momento de “debilidad” de la madre la lleva a distanciarse de la vecina (narradora) hasta tener con ella un trato maleducado; la narradora lo interpreta así:

Lo que allí mismo en el ascensor me había hecho pensar que estaba pagando por haber sido su confidente de un minuto en el banco del jardín. Lo que, a su vez, me había hecho pensar que ella quizás juzgara que me había confiado más de lo que en realidad me había confiado. Lo que, a su vez, me había hecho pensar si en realidad me había dicho más de lo que las dos habíamos advertido (111).

La narradora, frente a un jurado que la interroga sobre esa familia, se siente juzgada tanto por la madre de Ofelia, como por Ofelia misma (aunque ella también los juzga, es decir, interpreta). En el caso de la madre, son especulaciones deducidas de las instancias mínimas de comunicación.

También es testigo de Ofelia, y su víctima al mismo tiempo:

Ofelia, ella me daba consejos. Tenía una opinión formada sobre todo. Todo lo que yo hacía estaba un poco equivocado, en su opinión. Decía “en mi opinión” en tono resentido, como si yo le debiese haber pedido consejos y, ya que no se lo pedía, ella me los daba. Con sus ocho años altivos y bien vividos, decía que en su opinión yo no educaba bien a los niños; pues a los niños cuando se les da la mano quieren subirse a la cabeza. La banana no se mezcla con la leche (113).

Dos cosas quedan claras con el discurso de Ofelia: que es una niña irritable y que sus palabras son reflejo de la personalidad de su mamá. Aun así, la narradora es el blanco de sus críticas y consejos. En el acontecimiento del pollito es cuando los papeles verdugo y víctima se invierten y cuando la narradora presencia —como testigo, pero como verdugo también— el nacimiento de la niña, la conversión de Ofelia, tras el contacto con la ternura del pollito, en una típica niña, enternecida por el pollito; a esa conversión se refiere la narradora cuando experimenta el *flashback*: “En este instante me acordé de que había sido el testigo de una niña” (110). El ser testigo presencial del devenir-niña de Ofelia se observa en lo siguiente:

No sin dolor. En silencio yo veía el dolor de su alegría difícil. El lento cólico de un caracol. Pasó despacio la lengua por los labios finos. (Ayúdame, dijo su cuerpo en la bipartición penosa. Te estoy ayudando, contestó mi inmovilidad.) La lenta agonía. Ella se engrosaba entera, deformándose con lentitud. [...] No me perdía de vista: había marcas de pies que no veía, por allí ya había caminado alguien, y ella adivinaba que yo había caminado mucho. Más y más se deformaba, casi idéntica a sí misma. ¿Me arriesgo? ¿Me dejo sentir?, se preguntaba en ella. Sí, se contestó por mí (118).

La narradora le ayuda a volver a su estado natural, el de ser una niña de ocho años, al exponerla a la ternura del pollito; sin embargo, también la consuela dirigiéndose a ella (aunque la niña ya se marcha) cuando encuentra al pollito muerto:

Ofelia, intenté inútilmente alcanzar a distancia el corazón de la niña callada. ¡Oh, no te asustes mucho! A veces uno mata por amor, pero te juro que un día uno se olvida, ¡te lo juro! uno no ama bien, escuchá, repetí como si pudiera alcanzarla antes de que, desistiendo servir a lo verdadero, ella altivamente fuese a servir a la nada (122).

Otro *cliché* del registro jurídico-penal que merece un comentario se percibe en esta frase: “Al desaprisionar al pollito, su gracia nos atrapó in fraganti” (107).

Nuevamente frente a la paradoja semántica: hay una especie de desajuste entre *gracia* y *atrapar in fraganti* (según el *Diccionario de la Real Academia Española*, *in fraganti* es: “En el mismo momento en que se está cometiendo el delito o realizando una acción censurable”). De modo que una cualidad agradable, la gracia, actúa como fuerza represora en la prosopopeya que se emplea. En el momento de la enunciación todavía no se infiere el delito en el cual fueron atrapados, sin embargo, adelante se observa que gracia, relacionada con la bondad, provoca sensaciones negativas en la narradora y su esposo: “A mi marido la bondad lo deja ríspido y severo”; “A mí la bondad me intimida” (108). Sugiero que es la incongruencia entre lo bueno de la manera más pura (el pollito) y lo contaminado de los adultos, su delito expuesto por la gracia del pollito.

III. EL META-CLICHÉ DE LA MATERNIDAD

Cuando el hijo más pequeño le pregunta a su madre si quiere ser la mamá del pollito y ella asiente, tiene lugar la siguiente escena: “Un hombre y cuatro chicos me miraban fijamente, incrédulos y confiados” (110). Los que la miraban tenían expectativas de ella de que cumpla con su papel; la narradora explica la expectativa:

Yo era la mujer de la casa, el granero. Por qué la impasibilidad de los cinco, no lo entendí. Cuantas veces habría yo fallado para que, en mi momento de timidez, me mirasen. Intenté aislarme del desafío de cinco hombres para también yo esperar de mí y recordar cómo es el amor. Abrí la boca, iba a decirles la verdad: no sé cómo. (110). De modo que una persona que experimenta la maternidad, no sabe cómo ser mamá (del pollito). ¿Cómo enfrentarse con esta paradoja? Intentaré argumentar por qué creo que no se trata ni de paradoja ni de contradicción; Pontes, aunque refiriéndose a otros textos de la autora, percibe lo siguiente en su “código”: “Siendo así, ¿cómo abordar una escritura que pretende esbozar lo que el pensamiento no corresponde y la palabra no significa? En *Agua viva* se sugiere la entrega a la sensación. Además, se reivindica el saber intuitivo y se evoca el lenguaje sonoro (Pontes 541). En el caso del *meta-cliché* de la maternidad en “La legión extranjera”, es justamente una facultad humana que se sustrae al *saber* humano, es pura sensación (y sensación pura): “Yo sabía también que solo una madre decide el nacimiento, y el nuestro era el amor de quien se complace en amar: yo me revolvía en la gracia de que se me permitía amar, campanas, campanas repicaban

porque sé adorar” (109). Es decir, es una intuición que se escabulle de las tentativas definitorias del lenguaje. La insistencia de la narradora en “no sé cómo”, ante las invitaciones a ser mamá, tanto del pollito como del hijo enfermo de una mujer desconocida, lo cual culmina con las palabras dirigidas a Ofelia “uno no ama bien” (*¿bien* según cuáles criterios?), encierra la idea de que, aunque el *meta-cliché* tiene su blanco en la narradora, la maternidad está fuera de la tiranía lingüística (y, en primer lugar, la cultural). Según Pontes, quien evoca a Pedrón: “la obra de la escritora brasileña se sustenta en una especie de inconclusión prolongada que escapa a las tentativas de definición” (542); alejando el foco, la autora observa que “la meta-reflexión es llevada al extremo —no se sabe, no se entiende y no hay pensamientos ni palabras que signifiquen— para invitar a los receptores a una experiencia totalmente nueva” (Pontes 542).

Entonces, en el *meta-cliché* de la maternidad la crisis del significado tiene lugar por el desajuste entre el sentir y el saber, y la narradora, hasta en su condición como tal, está en desventaja: el lenguaje se inclina hacia las modalidades del segundo, está bajo su dominio y se ciñe a sus exigencias. Se puede contraargumentar que el sentir también puede ser plasmado por el lenguaje, pero en “La legión extranjera” esto no sucede porque la narradora está constantemente bajo lupa, con todas las relaciones significativas que se presentan (con sus hijos, esposo, vecina, Ofelia, consigo misma) y, lo que subraya la crisis del significado, es juzgada. La potencial mamá del potencial hijo está ante el mandato de *comprobar* —otro vocablo del registro jurídico— que puede cumplir con las expectativas. Aunque el lenguaje se desbordara y persista la sensación de una desesperada búsqueda para que éste significara,⁷ el *meta-cliché* de la maternidad no tiene su reflejo ni punto de referencia en una madre (la narradora), quien no sabe serlo pero lo siente: “Este camino incierto parece ser el único posible frente a una escritora que niega ‘la segura’ de las palabras como medio de expresión, sugiere una aproximación táctil al acto de leer, y propone la intuición como medio privilegiado de conocimiento” (Pontes 542).

7. Refiriéndose a *Un soplo de vida* de Clarice Lispector, Suárez observa una característica aplicable en “La legión extranjera”: “hablar de ‘movimiento puro’ en esta creación de Lispector supone desarticular las nociones de recorrido y héroe épico, la presencia de un telos que dé sentido al relato y —en consecuencia— cualquier posible trazado de una ruta, un clímax y un final” (117).

A MODO DE CONCLUSIÓN

Suele confundirse la condición “natural” —instintiva, intuitiva, animalesca, sensorial— de ser madre, por un lado, y la “social” —construida, cultural—, por el otro. En cuanto a los *clichés*, en primera instancia no queda claro si el uso trillado de “ser madre” en el cuento —expresado por determinados patrones de comportamiento— proviene del desgaste lingüístico o, por el contrario, del desgaste cultural/social. Mientras el juicio que se lleva a cabo contra la narradora —por parte de todos los que la rodean— es el marco de la autoridad social que proyecta expectativas y normas, la maternidad *como tal* no es representable, por lo tanto ni indicada para el sistema de expectativas ni normas, y menos para ser juzgada. La intencionalidad textual sugiere que estamos frente a una crisis de representación de la maternidad debido al desajuste entre los dominios del saber y del sentir, ya que la maternidad obedece (más) al segundo.

El pollito, detonante de la narración y de la sensación de crisis del significado, es pura intensidad y potencia que provoca que se juzgue a la narradora. Su imagen y significado funcionan como una antítesis con los *clichés* y el *meta-cliché*, los cuales son consecuencia de la explotación desmedida de algún fenómeno en el ámbito semántico, a tal grado que se contamina tanto su representación semántica, como la actitud hacia el fenómeno como tal. Esto ocurre, como intenté demostrar, con la maternidad; aunque es intensidad y potencia —como pollito—, se encuentra territorializada y molarizada en su configuración como fenómeno cultural y, consecuentemente, semiótico.

REFERENCIAS

- Amossy, Ruth y Anne Herschberg Pierrot (2001). *Estereotipos y clichés*, Buenos Aires, Eudeba.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos.
- Hernández Terrazas, Carolina (2015). “Poéticas del hastío en Clarice Lispector”, *Olho d’água*, vol. 7, núm. 2, pp. 182-208.
- Hoesterer, Ingeborg (2001). *Pastiche: cultural memory in art, film, literature*. Indiana, Indiana University Press.

- Lispector, Clarice (2011). “La legión extranjera”, en *La legión extranjera*. Buenos Aires, Corregidor.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. y Milagros Rodríguez Cáceres (2008). *Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid, Edaf.
- Pontes, Renata (2017). “Escúchame con tu cuerpo entero: antiocularcentrismo, crisis de la palabra y sinestesia en Clarice Lispector”, *Alea: Estudios Neolatinos*, vol. 19, núm. 3, septiembre-diciembre, pp. 538-556.
- RAE (s/a), *Diccionario de la Real Academia Española*. Consultado en rae.es
- Suárez, Mariana Libertad (2005). “El grito de un ave de rapiña: Clarice Lispector frente a la fundación de la modernidad”, *Atenea*, núm. 491, primer semestre, pp. 113-125.

SUBVERTIR LA REALIDAD. EL *ETHOS* BARROCO EN
CASA DE CAMPO DE JOSÉ DONOSO

Elsa López Arriaga
Universidad de Guanajuato



La literatura del escritor chileno José Donoso (1924-1996) se posicionó muy pronto como centro de la atención de lectores, editores y críticos especializados, quienes advirtieron en seguida los rasgos estilísticos del autor. De entre más de una docena de publicaciones que componen su obra, al menos cuatro han gozado del interés constante de los estudiosos: *El lugar sin límites* (1966), *El obsceno pájaro de la noche* (1970), *Casa de campo* (1978) y *El jardín de al lado* (1981). Lo relevante de estas novelas es su manera de condensar los rasgos y constantes fundamentales de la poética escritural de Donoso. Si bien la obra literaria del chileno resulta amplia en sus posibilidades de fabulación y vasta en sus universos significativos, se replica en distintos textos el ímpetu de la elaboración formal compleja, la trasposición de lenguajes artísticos, la autorreflexividad, la yuxtaposición de realidad y ficción o el uso de la alegoría. La riqueza del artificio se nutre también de la continua crítica a las tradiciones literarias, composiciones carnavalescas, grotescas, ambiguas y a manera de mascaradas, cuestionamientos a la Historia y a la estructura social, entre muchas otras estrategias que estructuran sus ficciones.

Gracias a esta imposibilidad de simplificar su literatura, cada una de sus novelas se abre ante los lectores con una inmensidad interpretativa, pues las signa el esfuerzo por trastocar los distintos ordenamientos y normas del “buen” novelar. En su contacto con la literatura latinoamericana de su tiempo, Donoso percibe rápido el carácter subversivo, tanto formal como en la manera de tejer la trama, de la narrativa más destacada del sur de América. Encantado por las distintas formas de

apropiarse de los códigos, Donoso encontró en la escritura de Carpentier, Sábato, Vargas Llosa, Fuentes y algunos otros, la clave para escapar de los cánones literarios mediante los cuales se regía la literatura chilena. Según asegura en su *Historia personal del boom*, Donoso se dio cuenta de que las más afianzadas reglas del quehacer novelístico se imponían a la naturaleza barroca, proteica y exuberante del lenguaje hispanoamericano, “quedaban desterrados lo fantástico, lo personal, los escritores raros, marginales, los que ‘abusaban’ del idioma, de la forma: con estos criterios, que primaron durante muchos años, la dimensión y la potencialidad de la novela quedaron lamentablemente empobrecidos” (27). Desde esta perspectiva, “lo barroco, lo retorcido, lo excesivo, podía ampliar las posibilidades de la novela” (41). Y es que estas manifestaciones de barroquismo en América Latina, como también advierte el autor, son una respuesta enriquecedora a la “falta de padres literarios propios” (29), son la apropiación de un instrumento colonizador para convertirlo en expresión de la propia identidad y cultura.

En “La curiosidad barroca”, José Lezama Lima se ocupa de este tópico del barroco americano, acotando una de las más citadas definiciones: “El barroco fue un arte de la contraconquista” (91). Esta adaptación de la frase de Weisbach se convierte para Lezama en una atinada alegoría del triunfo de lo americano, del modo de ser americano, no sólo en su carácter estético, también en tanto demostraciones de una identidad cultural. Además de su esfuerzo por desasir el concepto de lo barroco de su asociación con lo superficial y vanamente excesivo, Lezama insiste en reconocer la riqueza y rebeldía del barroco americano, cuyo núcleo sería la combinación de distintos, incluso opuestos, motivos en una expresión uniforme. Así, en su sentido de identidad cultural, de comportamiento artístico y social y de modo de ser, podría decirse que Lezama alude a una suerte de *ethos* barroco latinoamericano,¹ en el

1. Es necesario hacer un deslinde sustancial: pese a la homología de términos, no me refiero aquí al enfoque de la noción de *ethos* barroco desatado por Bolívar Echeverría, quien destaca en su teoría cuatro *ethos* de la modernidad capitalista: *ethos* realista, *ethos* romántico, *ethos* clásico y *ethos* barroco. Si bien los ensayos de Sarduy son la base de la propuesta teórica de Echeverría, este la conduce puntualmente hacia la manera del hombre moderno latinoamericano de vivir frente a las contradicciones del capitalismo. En este sentido, de acuerdo con Echeverría en *La modernidad de lo barroco*, el *ethos* barroco “se trata de una afirmación de la ‘forma natural’ del mundo de la vida que parte paradójicamente de la experiencia de esa forma como ya vencida y enterrada por la acción devastadora del capital” (39). Al aceptar el hecho capitalista, el *ethos* barroco se asume desde la rebeldía y la subversión para, así, rescatar los valores del goce humano. Incluso con sus evidentes distanciamientos, es posible distinguir en las lecturas de Sarduy y de Echeverría algunos puntos de toque: el barroco como un modo social y cultural de ser, el sincretismo o mestizaje, la inocencia y utopía, la apropiación, la resistencia, la subversión, entre otros.

cual el sincretismo, la ruptura y la libertad potencian su valor estético: “He ahí la prueba más decisiva, cuando un esforzado de la forma recibe un estilo de una gran tradición, y lejos de amenguarlo, lo devuelve acrecido, es un símbolo de que ese país ha alcanzado su forma en el arte de la ciudad” (117).

Esta concepción del barroco latinoamericano encuentra eco en otros teóricos e intelectuales, entre ellos Severo Sarduy, quien dedicó vastas páginas al estudio del tema. Merece atención su ensayo “El barroco y el neobarroco” porque procura un “esquema operatorio preciso, que no dejara intersticios, que no permitiera el abuso o el desenfado terminológico de que esta noción [el barroco] ha sufrido recientemente y muy especialmente entre nosotros, sino que codificara, en la medida de lo posible, la pertinencia de su aplicación al arte latinoamericano actual” (401). En esta línea, Sarduy sostiene su propuesta respecto a la escritura barroca en dos elementos medulares: la artificialización y la parodia. El artificio opera a manera de metalenguaje cuyas implicaciones suponen una interpretación en múltiples estratos, pues si en el estilo barroco el lenguaje se refiere al lenguaje, entonces su cifrado no se cimenta en lo ingenuo o natural, sino en “su repetición de volutas, de arabescos y máscaras, de confitados sombreros y espejeantes sedas, la apoteosis del artificio, la ironía e irrisión de la naturaleza” (402). Ahora bien, en términos de artificialización, para Sarduy, la consecuencia consustancial es la puesta en marcha del ejercicio imaginativo, lúdico, perspicaz, de la parodia. Las asociaciones del escritor cubano son por demás sugerentes en cuanto a recuperación y construcción de un entramado teórico-crítico, porque enfatizan también la intertextualidad e intratextualidad como ingredientes de la parodia y, por tanto, como características fundamentales del barroco latinoamericano.

Desde la posición de Sarduy, quien en su libro *Barroco* acude al ejemplo alegórico del paso del círculo de Galileo a la elipse de Kepler, el barroco comporta también una variación, un cambio del centro único al trazo plural, de lo luminoso y nítido a lo opaco y ausente. Ahí se asoman las características más reconocidas del barroco: la extravagancia, el exceso, lo inacabado, la contraluz, el *horror vacui*. Sin embargo, Sarduy propone en su libro un punto de quiebre, pues el barroco latinoamericano también “subvierte el orden supuestamente normal de las cosas, como la elipse –ese suplemento de valor– subvierte y deforma el trazo, que la tradición idealista supone perfecto entre todos, el círculo” (208), y, por supuesto, en ese transcurso da cuenta de una apropiación, de una construcción de un centro propio. Entonces, el énfasis en el carácter transgresor del barroco, apuntalado por Lezama, deviene en Sarduy el germen de su vigencia en la literatura latinoamericana del siglo XX, justo

en la escritura de los autores en quienes José Donoso identificó no solo el carácter subversivo, sino la potencia formal, temática, lingüística y estética del barroco.

Precisamente, como Donoso declara en entrevista con Nelly Martínez, una de las grandes búsquedas a lo largo de su carrera fue abatir los imperativos de “la novela del buen gusto contemporáneo. Es decir, la novela que bajo el disfraz de una libertad narrativa forja una serie de reglas de las cuales no es posible prescindir” (53), entre ellas, la ausencia del narrador, el carácter no experimental y la verosimilitud de lenguaje y personajes. Desde este punto de vista, la narrativa del autor se torna una suerte de escape del realismo a partir de muy diversos ángulos de los mecanismos propios del artificio literario, la deformación y la irrealidad. Y es que dicha fuga supone en sí misma subvertir los dogmatismos literarios y crear un espacio de resistencia. Pero no solo eso, Donoso concibe su propio recinto de apropiación de estilos con una larga tradición para otorgarles su propia fuerza en tanto disonancia, hendidura, exceso, desesperanza y vacío.

Por estas razones, en lecturas críticas recientes, aunque pocas, se tienden puentes entre la narrativa de Donoso y otra línea de pensamiento en torno a lo barroco, quizá la más joven: el neobarroco. En “El barroco y el neobarroco”, Sarduy explica:

El barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, de logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia. [...] Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está «apaciblemente» cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión (425-426).

Si bien el concepto de neobarroco comporta una actualización de las formas representativas de lo barroco en la literatura latinoamericana contemporánea, también se suma al complejo debate que problematiza el sentido de volver a los elementos del barroco a partir de las crisis de la modernidad. Dicho de este modo, el neobarroco emerge de la desilusión con respecto a las creencias dominantes. En esta línea, sobresale la obra narrativa de Donoso y, por ello, se ha leído en la clave del neobarroco, en especial su quinta novela *Casa de campo*. Al respecto, Monika Kaup en su trabajo “Postdictatorship Allegory and Neobaroque Disillusionment in José Donoso’s *Casa de campo*” identifica el carácter neobarroco de la novela en términos de

transgresión y desencanto: “Donoso opts for artifice over verisimilitude to expose the constructedness of what is readily accepted as natural, real, unproblematic. Thus, *A House in the Country* is a deconstructive narrative, an aggressive, angry book written to destroy the false unities, false totalities, false harmonies of post-1973 Chilean culture and all versions of bourgeois realism that are complicit with the totalitarian regime” (97). Es cierto, el análisis de la autora sobre las características que ella identifica del neobarroco desemboca en un estudio de las complejas alegorías de la historia chilena a partir de 1973, sin embargo, no deja de llamar la atención su entendimiento del *ethos* barroco como mecanismo para hacer resonar las formas y esquemas político-sociales de modo que pongan a prueba y verifiquen la validez de los cánones históricos, sociales y artísticos. Aunque no es la intención del presente estudio formar parte de la discusión respecto a la naturaleza barroca o neobarroca de la novela de Donoso, me parece valioso reconocer estas perspectivas de pensamiento a fin de subrayar los distintos acercamientos y actualizaciones de la estética de lo barroco que lleva a cabo el autor.

Casa de campo es una apuesta estética que pone en juego nociones que el mismo Donoso confesó fundamentales para una aproximación a su novelística: el barroco y la parodia. En esta novela de inmediato llaman la atención abundantes rasgos de la contienda del autor a favor de lo exuberante, artificioso, preciosista y retorcido, por ejemplo, la nota irónica que acompaña las reflexiones sobre el arte de novelar y sobre la autorreflexividad, el tejido contrastante entre técnicas narrativas decimonónicas y posmodernas, el artificio del lenguaje y las estrategias retóricas. El mismo autor reconoce el fingimiento, el contraste, la falta de verosimilitud y la parodia como ejes conducentes de su novela y admite, en diálogo con Martínez: “Efectivamente esta novela actual mía [*Casa de campo*] es puro carnaval. Un carnaval de punta a punta. Es decir, yo parto pidiendo al lector que acepte el carnaval” (64). El pacto de lectura propuesto por el autor sitúa a la novela en el ámbito de lo barroco latinoamericano, pues, como acota Sarduy en “El barroco y el neobarroco”:

En la medida en que permite una lectura en filigrana, en que esconde subyacente al texto [...] otro texto [...] que éste revela, descubre, deja descifrar, el barroco latinoamericano reciente participa del concepto de parodia [...], el cual se relaciona con el folklore carnavalesco —de allí su mezcla de alegría y tradición— y utiliza el habla contemporánea con seriedad, pero también inventa libremente, juega con una pluralidad de tonos, es decir, habla del habla (412).

De la constitución de *Casa de campo*, me interesa detenerme en los rasgos estructurantes del *ethos* barroco, en tanto acto creativo y de resistencia. Esta propuesta de lectura tiene como eje el análisis de varios elementos articulados en un artefacto literario complejo: la composición narrativa, el uso específico del lenguaje, los mecanismos de artificialización y la parodia. Todos ellos calan en las cualidades barrocas de *Casa de campo*. Si bien la novela, claramente, permite múltiples líneas de lectura, entre ellas quizá las más comunes sean la alegoría política,² el orden socio-económico, la crítica de los paradigmas literarios, el entramado ficcional y el carnaval, solo ha desatado unos pocos estudios críticos a propósito del barroco y el neobarroco, algunos de ellos realizan meras menciones tangenciales, otros tienen por centro distintas novelas del autor y un par de trabajos más es acucioso y profundo.

Donoso ubica su narración en una época incierta, quizá del siglo XIX, para contar los acontecimientos desencadenados a partir de un episodio de la historia de la acaudalada y enorme (trece adultos y treinta y cinco niños) familia Ventura. Durante su estancia en la casa de campo en Marulanda, también centro gravitatorio de sus actividades económicas, donde la familia completa acostumbraba a pasar los tres meses de verano acompañados por innumerables sirvientes, los adultos deciden emprender un breve paseo por una zona paradisiaca de la región. Aunque su plan era volver al final del día, en Marulanda se vive un tiempo distinto y transcurre un año para quienes quedan en la casa de campo. En cuando los padres y sirvientes salen de la propiedad y los niños, ansiosos de la libertad que les niegan, quedan solos, se desencadena el desorden y la insurrección: toman la casa, se hacen de armas,

2. Dicha directriz crítica, la más frecuente desde las primeras reseñas del libro, tiende a apuntar una alegoría del ascenso al poder y del posterior derrocamiento del gobierno de Salvador Allende por las fuerzas armadas de Augusto Pinochet. Esta perspectiva alegórico-política parece auspiciada por el propio Donoso en algunas entrevistas, a Martínez le confiesa: “Respecto a [*Casa de campo*] quisiera decirte algo... Es la primera vez que lo digo: es la primera vez que escribo una novela política. Hay un nivel político en la novela que es muy claro. Hay muchos niveles posibles. Es una novela alegórica en la que cada persona es un signo cargado de significado. O un símbolo: un símbolo perfecto”. Y continúa: “Esta novela es una novela en que se me pasó por el culo hacer . . . ¡Joder! En el momento en que mi país lo estaban capando . . . sentí que yo tendría que levantar algo, una especie de polvareda. Realmente me indignó (me indigna) la brutalidad de la represión. La misma represión que está sucediendo en estos momentos” (72). En lecturas similares concurren distintos críticos y estudiosos desde las primeras reseñas a la novela, las cuales anuncian su ambigüedad alegórica, una dinámica de ocultar y revelar que, una vez recorrido el velo, descubre una estructura social y una situación histórica muy específicas del Chile de su tiempo. Entre los estudios más nutridos a propósito de las alegorías, conviene revisar el de Luis Íñigo Madrigal, “Alegoría, historia, novela (a propósito de *Casa de campo*, de José Donoso)” [*Hispanamérica*, año 9, no. 25/ 26, 1980, pp. 5-31].

conviven con los nativos de la región (los temidos antropófagos), surgen facciones, alianzas, rechazos, líderes y disputas entre ellos. Pasado un año (o un día), cuando los adultos intentan volver se enteran en el camino de la situación en la casa de campo. Para poder regresar, envían en avanzada a los sirvientes, quienes instauran nuevamente el orden a través de la violencia, la muerte, la tortura. Finalmente, los adultos retornan a Marulanda el verano siguiente junto a un grupo de extranjeros con la intención de venderles la casa y el negocio de explotación y venta de oro. Sin imaginarlo, los compradores habían negociado con una de las niñas que huyó de la casa de campo durante la ausencia de los adultos para crear fortuna y nombre en la ciudad. Tras desenmascarar su plan y apropiarse de las posesiones de la familia, la niña y los extranjeros abandonan a los restantes niños y adultos Ventura a merced de las tempestades de villanos, posiblemente condenándolos a muerte.

Dividida en dos grandes secciones, “La partida” y “El regreso”, la novela está lejos de ajustarse a un argumento sencillo o con acontecimientos y personajes verosímiles. Por el contrario, provee distintos niveles de un encadenamiento artificioso para exponer la fragilidad de los cánones, sean reglas o principios generadores. Para Kaup, esta narrativa emerge de la artificialidad del lenguaje, recursos literarios o personajes emblemáticos. La estudiosa sigue la estela de las reflexiones de Walter Benjamin al considerar que la novela fue escrita “to extinguish this false appearance of imported European Civilization as progress and social perfection. Under Donoso’s allegorical gaze, the Ventura home sheds its semblance of ideal beauty and, falling into history, becomes a ruin” (“Postdictatorship Allegory and Neobaroque Disillusionment in José Donoso’s *Casa de campo*” 101). Aunque sin duda la novela se compone por distintos estratos alegóricos,³ su análisis se nutre con la conformación espacial y anecdótica, pues redundan en la configuración ficcional, en la elaboración del artificio, mediante mecanismos capaces de hacer visible lo invisible, de actualizar las formas en apariencia obsoletas y de ordenar el caos del exceso.

3. Para corroborar el vislumbre de esta intención, conviene incluso tomar en cuenta la génesis de la obra en palabras del mismo Donoso en su entrevista con Martínez: “Fui a Polonia con mi mujer donde se acababa de publicar *El obscuro pájaro de la noche* también. Supimos allá, en Polonia, del golpe de estado de Pinochet. Nos volvimos, me fui al campo y comencé a escribir el guion para Antonioni. [...] Era todavía verano: verano de Teruel, en la meseta, caluroso, seco. Estaban pasando las vacaciones en casa los hijos de Vargas Llosa que tenían entonces 5 y 7 años. Mi hija tenía 6 años. Era la hora de la siesta: estábamos hablando del golpe de Estado con la radio encendida. Yo oía jugar a los niños los juegos prohibidos de la hora de la siesta. Los juegos prohibidos de los niños a la hora de la siesta que tomarían un carácter político. Empecé a escribir otro guion para Antonioni, guion que se transformó en *Casa de Campo*. Empecé con un guion y terminé con una novela” (73).

EL *ETHOS* BARROCO: EXCESO Y COMPOSICIÓN

El ejercicio escritural de Donoso se reconoce por su particular forma de componer y ordenar los elementos de sus universos ficcionales. En *Casa de campo* la escritura tiene el encanto de una continuidad perenne volcada sobre sí misma, es un texto en total control de la combinación estratégica de sus rasgos significativos. Desde su propia poética, Donoso explica la labor del escritor mediante una lúcida metáfora:

¿Recuerdas las brujas de Macbeth y lo que están revolviendo en la olla? ¡Son cosas aparentemente tan disociadas la una de la otra! Los elementos que entran en el mixto de la bruja son elementos que sólo ellas –que tienen el poder máximo– saben combinar. Ellas saben por qué los meten allí: la cola de la lagartija, la sangre de un niño muerto al nacer... Nadie sabe por qué son necesarias esas cosas y no otras. Sólo ellas (Donoso en Martínez 65).

Tal como las brujas, sólo el escritor conoce los amplios espectros de sus configuraciones. Aquellas combinaciones narrativas que parecieran disímiles, ilógicas e injustificables, son para Donoso “justificables irracionalmente. Y todo resulta algo que va a tener gran poder: el poder de la vida y la muerte” (Donoso en Martínez 65). Esas aparentes arbitrariedades y excesos propios del barroquismo encuentran una disposición específica donde yace todo su sentido, pues en cada trazo se perciben la artificiosidad y la escenificación. Al respecto, quizá los recursos más contundentes en *Casa de campo* sean el lenguaje abigarrado, el disfraz del idioma y de la estructura, la voz narrativa a medio camino entre los atributos decimonónicos y posmodernos y la elaboración total a modo de *trompe l'œil*. Estos rasgos se perciben en la misma dirección de la escritura barroca a la que aludían Lezama y Sarduy, aquella con una preocupación palmaria en un discurso ambiguo o indirecto y con el gusto por complicados juegos del lenguaje.

Antes de sus consabidos ensayos, Sarduy reparó en el imperativo del disfraz del lenguaje como efecto de la vacilación de las estructuras más asentadas del pensamiento occidental. En esta medida, la expresión literaria y artística latinoamericana voltea de nuevo hacia las características del primer barroco, a la sensación de lo sublime, al derroche de las formas y al exceso. Mediante esta *retombée* el sujeto posmoderno encuentra el modo de comprenderse en el confluir de su espesura trágica y la naturaleza lúdica de la composición artística. Justo al centro de esta articulación encuentra su espacio el juego de la simulación, en tanto recupera lo que pareciera

perdido y se vela entre los engaños de las formas y la seducción del lenguaje. Así, el texto literario se disocia de la intención de retratar la realidad, para hacerse portadora de su propia visión del mundo. Dicho motivo es muy claro en *Casa de campo*, como explica el propio autor: “El realismo con su consecuencia final que es el feísmo puede tener una contrapartida que es lo que yo intento en esta novela. Llevar la misma temática vital de las otras novelas más a un registro de preciosismo. Yo disfrazo toda la otra temática. La disfrazo de preciosismo: pavos reales, cornucopias, balaustradas, escalinatas, polizones, sombrillas. Todo el registro de feísmo está cambiado a un registro de preciosismo” (Donoso en Martínez 64).

Esta voluntad de simulación se introduce por medio de una de las técnicas más eficaces de la novela: la narración. Como parte de la estrategia narrativa, a modo acaso de crítica de las convenciones literarias, se perfila un narrador decimonónico, tan característico por el uso de la tercera persona, como por su omnisciencia, su didactismo, el uso de fórmulas y su participación como creador, la cual se deja ver desde los primeros párrafos con un breve comentario: “La noche anterior a la excursión que me propongo usar como eje de esta novela” (15). Según avanzan las páginas, la narración empieza a complejizarse con la pluralidad de modos y voces. El uso de fórmulas narrativas del siglo XIX fija una dinámica de cercanía —“Si mis lectores me permiten”—, un ritmo de intromisión valorativa —“Mis lectores reconocerán que la belleza pura es terrible por los misterios que encierra, una cualidad abstracta, difícil, que compromete también la inteligencia del que la aprehende” (109)— y un ordenamiento omnisciente de los hechos —“Trayendo noticias y llevando promesas y amenazas, produciendo la extrañísima situación que ahora me propongo narrar”(530)—. Ya lo admite el autor ante Martínez:

Yo hago un idioma engolado. Es decir tomo otras convenciones idiomáticas en [Casa de campo]: las convenciones idiomáticas del siglo pasado. Cosas que se hacían en el siglo pasado y que a mí me resultaron muy cómodas en esta novela: “Y ahora queridos lectores”, “me tiembla la mano al escribir”... Hago pequeños ensayos en que defiendo mi posición literaria. Aparezco yo en la novela. Es una novela en que existe un hilo narrativo totalmente continuo —totalmente plano. En la superficie no hago ningún experimento narrativo pero están todos los experimentos narrativos metidos adentro (54).

En efecto, a los modelos decimonónicos tejidos en la novela subyace una experimentación estética de la mano de la postura crítica y subversiva del autor respecto a la

literatura. Por ello, no puede obviarse la nota irónica que acompaña estos modelos. Sin duda, el narrador recupera un estilo específico para minarlo con ambigüedades y antífrasis muy sutiles, es decir, pone en juego dos valores en conflicto. Según se explica en *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, la ironía, “conservando una cierta apariencia de verosimilitud en sus enunciados literales, consigue canalizar de una sola vez dos valores argumentativos en conflicto, con lo que el lector que sabe percibirla puede apreciar la distancia que media entre ambos, o, en otras palabras, el desvío de la norma” (Ballart 366), de modo que mediante la *vis* irónica, el autor tiene la posibilidad de referir los modos narrativos decimonónicos y, al mismo tiempo, distanciarse de ellos para resignificarlos. El guiño se descubre en las filigranas, por ejemplo, en frases archiconocidas como “corrió el tupido velo”, clara marca del disimulo, o en comentarios rotundos para zanjar un tema, tal es el caso del momento de la muerte de la niña Arabela: “(acoto aquí para no tener que volver sobre este tema: Arabela murió una hora más tarde en los brazos de la extranjera)” (519). En este caso, la intromisión parentética, con la apariencia de una discreta observación, descubre el contraste entre la forma de expresión y la sustancia del contenido, como lo denomina Ballart, con estos pequeños gestos, muy frecuentes en la novela, se anula la lectura literal y surge una doble lectura, que Donoso parece sugerir en la cita anterior: una que dice y la otra que niega lo dicho.

A través de este juego, se pone en relieve la poca fiabilidad del narrador. De acuerdo con Manuel Campirano Sánchez en “Las trampas de la ambigüedad: la narración neobarroca en *Casa de campo*, de José Donoso”, uno de los pocos estudios sobre el tema, el recurso de la ironía descansa en ciertas discrepancias entre el narrador y el texto, y los distintos rumbos de sus comentarios, aunque no sólo en términos de contenido, también en cuanto a forma, dice Campirano: “El autor-narrador se opone a la descalificación automática e irreflexiva de estrategias y/o recursos literarios tradicionales, que no solamente defiende sino también utiliza para demostrar que pueden ser tan efectivos como aquellos contemporáneos. Esto no impide, sin embargo, que el autor-narrador incluya modos narrativos propios de la literatura del siglo XX, la misma que en su momento atacó y descalificó los recursos y estrategias tradicionales que él defiende” (93). Desde luego, la convergencia de varias opiniones en contraste y los múltiples puntos de vista narrativos, exacerbados y lúcidos, desestabilizan la narración y crean el doble efecto de simular la simulación.

El ejercicio narrativo de *Casa de campo* acusa la mutación del círculo a la elipse, la propuesta de Sarduy a la que aludí antes, pues sus enunciados renuncian a un centro único para desplazarse hacia la pluralidad, lo cual supone la anulación de

los planteamientos lineales y de los significados denotativos. De ahí que la novela opere como antítesis de sí misma, como estructura en movimiento. Esta dinámica se nutre con la nada fortuita exageración de las descripciones y de las líneas temporales. Marulanda, además del núcleo de las relaciones de poder y la distribución de la riqueza, es un territorio vasto y fecundo, la casa es exuberante e intrincada compuesta por pasajes subterráneos –algunos incluso inexplorados– “muchísimo más vastos y muchísimo más viejos que el espacio y el tiempo de sus imaginaciones [de los sirvientes] –y las de sus señores– podían dotarlos” (402), alacenas copiosas, escaleras, balaustradas y pabellones suntuosos, y en su salón de baile sobresale un enorme fresco *trompe l’œil*, que deviene símbolo de una mirada forzada, de la ilusión del encubrimiento. En consonancia, el tiempo narrado es también hiperbólico y transgresor, las horas, los días en Marulanda transcurren distinto, son parte de un montaje multidimensional que relativiza la realidad. Así, la primera fragmentación del estado temporal sucede cuando los adultos se encuentran con los primos Casilda y Fabio, quienes huyeron de Marulanda y concibieron un hijo, todo a lo largo de un año, ante esta aparente imposibilidad Hermógenes arguye: “Pero, sobre todo, no me vengas con cuentos de que estás aquí desde hace un año porque nosotros salimos de la casa de campo esta mañana. Hemos estado ausentes doce horas, no doce meses” (291). Esta duda permea de la incertidumbre de los niños cuando todos los adultos deciden ausentarse en compañía de los sirvientes: “Circula el rumor que el paseo durará más de un día, una semana, un mes, un año, más, encerrándonos quizás eternamente en la verdegueante isla de Cythère” (170). La comparación simbólica entre la isla griega y Marulanda sitúa a la casa de los Ventura en una suerte de tiempo mítico.

Más adelante, con un guiño irónico el narrador deja clara la concepción parcial del tiempo después de relatar la “recuperación” de la casa:

Los acontecimientos que he narrado más arriba no duraron más que media hora pese a que podrían parecer más prolongados por la minuciosidad con que he hecho el relato. En todo caso, puedo asegurar a mis lectores que no constituyeron más que un incidente preliminar, sin importancia, sólo digno de olvidarse, dentro de la gesta heroica de la toma de Marulanda por los sirvientes, que ahora me propongo escribir para edificación de todos los que lean estas páginas (332).

En estas palabras se trasluce la intención del narrador, quien no sólo muestra algunos hilos de su artificio, también expone el mecanismo representacional de lo “real”

mediante la conciencia de artificialización, cuyas posibilidades significativas recaen en el encubrimiento, el adorno o la extrapolación.

La cita anterior también apunta otro rasgo sustancial de la expresión narrativa: el uso del lenguaje afectado. El hecho de valorar la toma de Marulanda como “gesta heroica”, a su vez comentario mordaz y ceremonioso, se encuentra en correspondencia con la manera del narrador de aludir a los Ventura. Tras el velo del trato solemne y amanerado de “señores” que ofrecen los sirvientes a la familia al modo de la obediencia debida a la burguesía decimonónica, asoman las descripciones de los rasgos de los Ventura, “seres civilizados, cultores de la ironía y de las artes de la paz, acatadores de la legalidad y de las instituciones, que odiaban la violencia y eran incapaces por convicción y tradición de ejercerla. Resultaba muy difícil resolver enuciarse las manos” (304), mejor ordenar a otros quebrantar la paz. Maestros del engaño y de la antífrasis, encarnaciones de figuras teatrales, todos los Ventura están siempre disfrazados para representar un permanente juego de fingimientos. Entonces, la superabundancia del lenguaje amanerado, la saturación verbal, las perífrasis y hasta el uso de formas gastadas recalcan en el “desbordamiento de las palabras sobre las cosas” (Sarduy 2013a, 413), producto de la parodia, a decir de Sarduy. Este efecto de exceso y prodigalidad entabla un perfecto complemento con las expresiones lingüísticas chilenas en aquellos momentos de la novela cuando el narrador franquea las barreras entre la realidad y la ficción dentro del mismo universo literario.

En la composición literaria de *Casa de campo* sobreviene una intencionalidad clara en el tejido del manejo específico del lenguaje, los recursos humorísticos, el artificio de la simulación y, por supuesto, la crítica. En este último sentido, la codificación de lo barroco también opera en la novela a partir de las expresiones, imágenes, descripciones o personajes impostados e inverosímiles, pues en esta sensación de derrota ante el acto de imitar las formas canónicas de narrar y los estilos decimonónicos es donde reside el sentido de la enunciación. Un enunciado barroco, para Lezama, cuya impronta es la incorrección, la pérdida de concordancia, incompatibilidad o armonía —con respecto a un centro único y ordenado—, pero que en su acontecer multidimensional revira hacia la resistencia, como expresa Sarduy en “El barroco y el neobarroco”: “Barroco que en su acción de bascular, en su caída, en su lenguaje *pinturero*, a veces estridente, abigarrado y caótico, metaforiza la impugnación de la entidad logocéntrica que hasta entonces lo y nos estructuraba desde su lejanía y su autoridad; barroco que recusa toda instauración, que metaforiza al orden discutido, al dios juzgado, a la ley transgredida. Barroco de la Revolución” (426). En consecuencia, se perfila en *Casa de campo* una forma dispar, una disrupción de las

formas tradicionales, de concebir la creación literaria, una posibilidad que el *ethos* barroco restituye a las expresiones artísticas.

EL *TROMPE L'ŒIL*: MECANISMOS DE ARTIFICIALIZACIÓN

La dinámica general de la novela descubre una factura estética similar al *trompe l'œil*,⁴ cuya traducción (“engañar al ojo”) anuncia su rasgo más significativo. Esta técnica artística crea una ilusión óptica: mediante el uso de imágenes realistas hace pensar al espectador que éstas existen en tres dimensiones, como si parecieran salir de la pintura. Un recurso común en el barroco, aunque de origen más antiguo, el *trompe l'œil* supone un efecto de perspectiva y un tipo de ilusionismo, con los cuales explora los lindes entre la imagen y la realidad. En *Casa de campo* llaman la atención las distintas y abundantes formas de dicha técnica en asociación con los motivos del desengaño, la apariencia, la confusión entre realidad y mentira, la coyuntura ficcional, la teatralidad y el espectáculo. Así, la técnica *trompe l'œil* determina los complejos mecanismos de artificialización de *Casa de campo*, fundamental para la codificación barroca.

Según sostiene Sarduy en “El barroco y el neobarroco”, el “proceso de enmascaramiento, de involucramiento progresivo, de irrisión, es tan radical, que [la artificialización] ha sido necesaria para «desmontarlo» una operación análoga a la que Chomsky denomina de metalenguaje” (402). Conviene subrayar en particular la operación del metalenguaje para comprender los mecanismos del artificio barroco, cuya base soporta un desciframiento multiplicable, como una serie de *matrioskas*,

4. Si bien algunos autores prestaron atención tangencial a la potencia alegórica del fresco *trompe l'œil* descrito en la novela, Pedro Meléndez Páez lo toma como elemento medular de su estudio “El recurso *trompe l'œil* en *Casa de campo*: forma y proceso”, donde distingue distintos niveles narrativos de acuerdo con las diferentes menciones de la pintura del salón de baile de los Ventura. Para el crítico, este elemento es el engranaje entre el mundo real y el ficticio, que, mediante la apariencia, se confunden, pero no se funden, esto sucede porque la narración propone dos niveles ontológicos, resultado de dos niveles narrativos: hiponarración e hipo-hiponarración. De acuerdo con el autor, la hiponarración reconoce que el “mundo narrativo no se basa en la diégesis (el mundo del autor ficticio) sino en la hipodiégesis (el mundo que el autor ficticio construye)” (26). Entre tanto, en el nivel de la hipo-hiponarración “los habitantes del fresco *trompe l'œil* son personajes creados por personajes del mundo narrativo de *Casa de campo*, que a la vez es un universo creado por un personaje ontológicamente superior (el autor ficticio de la novela)” (26). De esta propuesta resulta interesante para el presente trabajo la lectura del abismamiento de la novela por sus implicaciones en el estudio de los rasgos aparentes de la realidad y la constitución artificiosa del texto.

de una escritura envuelta por otra. La forma narrativa de la novela de Donoso configura, además, una estructura que se revierte sobre sí, y en esa índole del abismaamiento complejiza la fragmentación elíptica del barroco. Desde ahí se desatan las particularidades del artificio en relación con otro de los recursos esenciales del *ethos* barroco, la parodia, con la cual termina por fijarse el entrecruce de dimensiones, realidades e instancias.

Si bien es cierto, siguiendo la lectura de Nelly Martínez en “*Casa de campo* de José Donoso: Entre antropófagos, marquesas y dictadores”, que el personaje central de la novela es la narración misma, en tanto llama continuamente la atención hacia su especificidad ficcional, también es cierto que abre espacio a la exploración crítica de su propia confección. Esta es una de las peculiaridades más notorias de *Casa de campo*, en una lógica de reflejos y refracciones del acto de fabular. Dos manifestaciones del *mise en abyme* constituyen sólidas marcas de singularidad de la novela: por un lado, la relación crítica del texto hacia sí mismo y las teorizaciones sobre la escritura. Este gesto autoconsciente se concentra en la participación del autor en el texto a través de su doble función de autor y narrador, a fin de reconocer la nota irónica implicada en su propio movimiento, en suma, la novela es también una reflexión sobre el arte de novelar y sus convenciones. Por otro lado, se despliega una duplicación metafórica a partir del juego teatral infantil “La Marquesa Salió A Las Cinco”, que bien permite explicar el modo de funcionamiento de la novela y de los personajes en términos de simulación y encubrimiento.

La disposición abismal de *Casa de campo* salta a la vista desde la primera página, cuando se evidencia una voz narrativa involucrada en su relato y que, más tarde, se descubre también como el autor. Esta unicidad de instancias repara en el uso de los métodos y recursos literarios, y en que, así parezca una realidad, el texto no deja de ser ficcional. El distanciamiento generado por la presencia del autor-narrador en el universo novelesco se enuncia de manera nítida:

Quiero explicar cuanto antes que lo hago con el modesto fin de proponer al público que acepte lo que escribo como un artificio. Al interponerme de vez en cuando en el relato sólo deseo recordarle al lector su distancia con el material de esta novela, que quiero conservar como objeto mío, mostrado, exhibido, nunca entregado para que el lector confunda su propia experiencia con él. Si logro que el público acepte las manipulaciones del autor, reconocerá no sólo ésta distancia, sino también que las viejas maquinarias narrativas, hoy en descrédito, quizás puedan dar resultados tan sustanciosos como los que dan las convenciones disimuladas por el “buen gusto” con su escondido

arsenal de artificios. La síntesis efectuada al leer esta novela —aludo al área donde permito que se unifiquen las imaginaciones del lector y el escritor— no debe ser la simulación de un área real, sino que debe efectuarse en un área en que la apariencia de lo real sea constantemente aceptada como apariencia, con una autoridad propia muy distinta a la de la novela que aspira a crear, por medio de la verosimilitud, otra realidad, homóloga pero siempre accesible como realidad. En la hipócrita no-ficción de las ficciones en que el autor pretende eliminarse siguiendo reglas preestablecidas por otras novelas, o buscando fórmulas narrativas novedosas que deberán hacer de la convención de todo idioma aceptado como no convencional sino como “real”, veo un odioso fondo de puritanismo que estoy seguro que mis lectores no encontrarán en mi escritura (61).

La insistencia en el carácter artificioso y ficcional arroja luz sobre la figura del autor, quien procura un pacto de lectura ante el efecto evidente de su obra de instaurar la duda respecto a la veracidad de su narración y la existencia de los personajes. Como puede verse en el ejemplo anotado, el autor no sólo legitima su concepción divergente y subversiva respecto a las convenciones narrativas, la ausencia del autor en el texto, las fórmulas convencionales y el puritanismo del quehacer literario, también desdibuja las fronteras de lo real al presentar una maniobra de simulaciones *como si* fuera real, pero cuya lectura se condiciona al espacio preciso de la apariencia: “un área en que la apariencia de lo real sea constantemente aceptada como apariencia”, así los recursos narrativos elaboren una transición difusa entre los universos real y ficcional.

Al definirse como objeto, el texto pone en funcionamiento una significación que se revela con confesiones a propósito de las estrategias de su hechura, así, según dice el autor-narrador, le recuerda al lector sus directrices en oposición a la literatura propiamente realista. Por lo tanto, cobran importancia su manera de descubrir la intención crítica, por ejemplo, cuando toma la decisión, desde su omnipotencia, de no contar ciertas partes de la historia, pues es él quien se sabe poseedor de toda la información y autoridad para elegir los hechos “relevantes”: “No es mi intención, aunque como narrador omnisciente tendría derecho a hacerlo, contar la historia de esos sótanos pretendiendo que es independiente de mi antojo, o que existe fuera de esta página” (402). En estas líneas se trasluce la ironía a los mecanismos narrativos, la cual se refuerza con la exposición del trazo del proceso creativo. Cerca del final del capítulo once, la figura del autor reflexiona acerca de las alteraciones de su escritura en distintas versiones. El desarrollo se percibe en frases como “en una

versión anterior de esta novela” (450) o “esta *coda* al capítulo once que no existía en mis cuadernos de apunte ni en mis versiones anteriores” (451), que el autor explica cuidadosamente apenas un poco después:

Para cambiarlo [el capítulo once] como deseo, me veo en la necesidad de introducir algo en este lugar, un acontecimiento que puede parecer un *deus ex machina*, aunque en el fondo no lo sea —por otra parte no tengo problemas para echar mano de este artificio, que me parece de la misma solvencia que cualquier artificio literario que puede no parecer artificio—, que cambie el rumbo del periplo de nuestros amigos. Y si es así, mejor será revestirlo del mágico esplendor que un tropo de esta categoría requiere (451).

La autoridad del autor-narrador funciona como un recurso de la complicidad de la simulación: recurre al *deus ex machina*, pero no lo es; se trata de un artificio, pero no lo parece. En esta lógica, el posicionamiento poético de Donoso se tematiza al cuestionar irónicamente el oficio creativo, en especial, con respecto a la autonomía. El efecto se construye a partir del dejo humorístico que supone disfrazar con su propio lenguaje a la autoridad autoral, la cual encarna la literatura tradicional más arraigada.

Esta dinámica del *mise en abyme* evoca el juego de perspectivas del cuadro *Las meninas*, de Diego Velázquez. Al respecto, en “La imagen en el espejo” Julieta Campos explica: “En un plano intermedio, está el pintor frente a su caballete, contemplando a los personajes que no están dentro del cuadro sino como un reflejo en el espejo del fondo, los reyes Felipe IV y Mariana de Austria, a los que el pintor retrata en ese momento preciso que recoge la tela” (9). Al fondo y en el centro del cuadro puede verse el reflejo del artista en el momento de crear su obra. De modo reflexivo, esa imagen devuelve la representación hacia la figura del pintor, contemplador fuera del cuadro, sobre quien se posan todas las miradas. Así, el creador, al ser objeto y sujeto de su obra, permanece como alegoría de los límites transgredidos del arte, un tránsito, puede entenderse, entre la realidad y la ficción, y que Sarduy reconoce como “la doble elipsis del sujeto”. En *Barroco*, el autor destaca esta operación también por medio del cuadro de Velázquez:

Las Meninas figurarían, entregarían al espectador, condensado en el instante de la mirada, en ése, primero, en que el cuadro se estructura como totalidad, todo el proceso —la elevación al cuadrado— de la metáfora barroca: su doble elisión, su trabajo

insistente, y luego en la brevedad de un reflejo, en la coincidencia fortuita del ojo y la imagen especular, la revelación frontal, aunque virtual meridiana, del sujeto elidido, su extracción.

Doble elipsis: ausencia de lo nombrado, tachadura de ese exterior invisible que el cuadro organiza como reflejo, de eso que la tela reproduce y que todos miran, todos se vuelven para mirar, ausencia aquí subrayada por la estructura propia de la obra y que irrumpiendo, semiesfumada, en su centro, el espejo restituye: lo que del cuadro, apunta Foucault, es dos veces necesariamente invisible, metátesis de la visibilidad (190-191, cursivas del original).

Esta doble elipsis parte, evidentemente, de la noción de elipsis para Sarduy, esto es, en términos de la retórica de lo barroco, una mecánica del oscurecimiento, la suspensión o la ocultación de un término en beneficio de la iluminación de otro. Así es como, sostiene el autor cubano, el lenguaje barroco se refleja a sí mismo, se refiere a sí mismo y crea un espacio propio para las metáforas: el desplazamiento simbólico. Si se sigue la estela de estas metáforas barrocas, la doble elipsis del sujeto franquea y confunde los límites entre la realidad y la apariencia, en correspondencia con la técnica del *trompe l'œil*. En *Casa de campo* un ejemplo muy claro es el capítulo doce, donde el autor-narrador tiene un encuentro (¿supuesto?) con Silvestre Ventura y dialogan respecto a la novela en proceso, pese a la resistencia del autor: “Hasta ahora nuestras relaciones han sido estrictamente profesionales, del creador al creado, con la consabida tiranía del segundo sobre el primero, de modo que no tengo la menor simpatía” (456). Ya sea que el autor-narrador se involucre con el mundo narrado o que Silvestre Ventura salga del plano de la ficción, se compone un efecto de engaño incierto: “Supongamos que la siguiente entrevista tuvo —o hubiera podido tener— lugar” (455).

La doble elipsis y su funcionamiento especular remiten al carácter incompleto del *ethos* barroco, en tanto es un reflejo del reflejo y, por tanto, el autor-narrador se convierte en una figura inasible. Quizá como su propia novela, sin posibilidad de concluirse, pues si el diálogo del capítulo doce “sucede, o podía haber sucedido, justo en este punto del desarrollo de esta novela” (455), y en él se tratan asuntos de la continuidad del texto, sucede una paradoja de su construcción. Así lo explica Campirano Sánchez en “Las trampas de la ambigüedad: la narración neobarroca en *Casa de campo*, de José Donoso”: “La “versión definitiva de *Casa de campo*” que el autor-narrador carga bajo el brazo *no* es la versión definitiva de *Casa de campo*, ya que para ser dicha versión tendría que incluir este encuentro con Silvestre “justo en

este punto del desarrollo,” y esto no puede ser porque, trampa tautológica, él carga la “versión definitiva de la novela” cuando este encuentro sucede” (112, cursivas del original). De este modo se hace evidente la doble elipsis del sujeto, la cual, además, subraya el mecanismo de apariencias y encubrimientos que rige el texto. Y no solo eso, esa elipsis, dice Sarduy, “eleva la obra al barroco –como se eleva a una potencia– y la designa como modelo del cifraje barroco de codificación: el sujeto (tema) aquí elidido es también el sujeto, el fundamento de la representación, [...] centro organizador del logos en su metáfora solar: el rey, alrededor de quien todos giran y que todos ven; su correlato metafísico: el maestro que representa, la mirada que organiza, el que ve” (191).

Pero la alteridad, la obra en la obra, la mirada encubierta, artificiosa y aparente no se encuentran solamente en el orden de la narración reflexiva. Otro proceso de abismamiento permite percibir la ambigüedad del espejo, por medio de la activación de un dispositivo de *mise-en-scène* que “perturba” el significado unívoco de la narración: el juego infantil “La Marquesa Salió A Las Cinco”. Esta teatralización ejecutada por los niños Ventura confirma la yuxtaposición de realidades y fantasías, y se erige como una notable metáfora de la novela. La importancia de la obra teatral se sostiene en su continuidad a lo largo de *Casa de campo*, es decir, sin importar la toma y recuperación de la casa, los disturbios o empoderamiento, el regreso de los adultos o la llegada de los extranjeros, los niños no renuncian a su representación. Ello pone en duda la percepción de la realidad ante una constante del fingimiento. Acota Donoso: “Los niños en la novela están perpetuamente disfrazados aunque nadie sabe realmente si están disfrazados o no. Pero lo están” (Donoso en Martínez 64).

De igual manera que los personajes de la novela, los de la obra de teatro tienen reacciones, lenguaje y apariencias impostados, desde ahí se instaura una relación especular irónica con el mundo de los adultos, la cual también apunta una crítica de las fórmulas decimonónicas burguesas y la alegoría político-social. La duplicidad que gesta la obra teatral al interior de la novela sirve a los adultos Ventura para justificar y negar todos los sucesos que no se ajustan a su fabricación de la realidad. Hacia el final de la novela, los niños, antes encerrados por los sirvientes para impedir que perturbaran la quietud de sus padres, se liberan en el momento justo de las negociaciones entre los Ventura y los extranjeros. Andrajosos, desaliñados y heridos, los niños claman el afecto de sus padres, quienes asumen la apariencia e imploraciones infantiles como parte de la obra teatral. Con un discurso para exaltar la erudición de su hija Arabela, Hermógenes desata un pasaje sobresaliente. Después de las palabras del padre, una vez que “la conversación se diluyó en otros temas que

hacían pasar el rato amenamente sin sentir que pasaba, y la amenidad, claro, era la forma más eficiente de correr el tupido velo sobre dudas y afrentas” (518), aparece el Mayordomo con Arabela en brazos, desmayada, apenas viva. La aclaración del Mayordomo orquesta la persistencia de la farsa: “Sólo está jugando a La Marquesa Salió A Las Cinco” (519). Una hora después Arabela muere, pero el afán de teatralidad se sostiene en el enmascaramiento:

Ludmila, al darse cuenta de que su hija comenzaba a desfallecer con un realismo que trascendía La Marquesa Salió A Las Cinco, se puso de pie con el ánimo de también acudir a socorrerla. [...] Ludmila comenzó a avanzar lentamente mientras sus parientes, restándole importancia a su pintoresca actitud, la conminaban, risueños, a que por favor reaccionara, que tomara un vaso de agua, que qué iban a pensar los extranjeros, que por favor explicara qué le sucedía... (519-520).

La máscara de la verdad impuesta por los adultos Ventura y la exageración de las apariencias impele la imposibilidad de una significación unívoca, en la cual se condensan todos los mecanismos de artificiosidad de la novela. La superabundancia del lenguaje, la duplicidad y ambivalencia del discurso, la mezcla de géneros y los mecanismos intertextuales resuenan en el exceso de significaciones o, en palabras de Sarduy, “significantes que envuelven otros significantes en un juego de significación que termina designándose a sí mismo, mostrando su propia gramática, los modelos de esa gramática y su generación en el universo de las palabras” (2013a, 414).

Es necesario, entonces, recuperar la relación entre *Casa de campo* y la parodia, pues gracias a dicho rasgo de la artificialización se tienen puentes entre el *ethos* barroco y la elaboración textual, ésta en términos de multiplicidad, espectáculo simbólico, excentricidad, exceso, encubrimiento, ambivalencia, profanaciones y deformidades. En la coyuntura de estos detalles como centro de la novela se borda el desbordamiento barroco de sus significantes, el cual exige una lectura cuidadosa, como sugiere Sarduy en “El barroco y el neobarroco”: “Sólo en la medida en que una obra del barroco latinoamericano sea la desfiguración de una obra anterior que haya que leer en *filigrana* para gustar totalmente de ella, ésta pertenecerá a un género mayor” (411, cursivas del original). Y ese género mayor, es decir, la parodia, se asume como un instrumento de crítica, anulando el trazo meramente de ornato o frívolo del lenguaje barroco rebosante y exquisito. La configuración de la parodia recae en sus dinámicas de recuperación e imaginación. De ahí la importancia de

la intertextualidad, a través de la cita y la reminiscencia, y la intratextualidad, manifiesta en los juegos verbales, gramaticales, perifrásticos, entre otros.

En esta medida, todo el universo de *Casa de campo* se compone a manera de una ilusión óptica que desequilibra la percepción de la realidad y la confunde mediante sus estrategias especulares. A la manera del fresco *trompe l'œil*, el orden del exceso, la narración autorreflexiva y la representación teatral configuran una perspectiva engañosa cuyo efecto consiste en confundir los alcances de la ficción, si esta sale de sus confines o es la realidad la que se traslada al espacio de la fabulación. De tal manera, la dinámica de fingimientos y apariencias relativiza la realidad.

No puede negarse el ademán transgresor de Donoso en su novela, ni el gesto innovador y creativo que desencadenan sus recursos. La red de conexiones dinámicas y descentralizadas hacen de *Casa de campo* una novela boyante, desbordada e hiperbólica en sus recursos, en consonancia con el código barroco es también polifónica, dialógica, carnavalesca, paródica e intertextual. La palabra barroca de la novela remarca sus procesos de artificialización, con ello, descompone las antiguas concepciones de lo barroco y vuelve sobre sus características, no a modo de una trasposición, sino para activar los propios valores. Así parezca un mundo desarticulado, *Casa de campo* supone un ordenamiento particular que desvela un universo de simulaciones y encubrimientos. En esta singular forma de mirar se hacen visibles las filigranas de la codificación del barroco latinoamericano.

REFERENCIAS

- Ballart, Pere (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona, Quaderns Crema.
- Campirano Sánchez, Manuel (2008). Las trampas de la ambigüedad: la narración neobarroca en *Casa de campo*, de José Donoso, tesis de licenciatura, University of Victoria.
- Campos, Julieta (1964). “La imagen en el espejo”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 12, pp. 9-14.
- Carpentier, Alejo (1981). “Lo barroco y lo real maravilloso”, en *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, México, Siglo XXI, pp. 111-135.
- Donoso, José (2020). *Casa de campo*, Santiago, Debolsillo.

- Donoso, José (2020). “José Donoso A Fondo”. Entrevista con Joaquín Soler Serrano. Youtube, subido por Editrama, 29 mayo. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=juPvmqRGyZM>.
- Donoso, José (2007). *Historia personal del boom*, Santiago, Alfaguara.
- Echeverría, Bolívar (2000). *La modernidad de lo barroco*, México, Era.
- Kaup, Monika (2005). “Postdictatorship Allegory and Neobaroque Disillusionment in José Donoso’s *Casa de campo*”, *Chasqui*, vol. 34, núm. 2, pp. 92-112.
- Lezama Lima, José (1993). *La expresión americana*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Martínez, Z. Nelly (1998). “*Casa de campo* de José Donoso: entre antropófagos, marquesas y dictadores”, *Hispanamérica*, años 80-81, núm. 27, pp. 5-16.
- Martínez, Z. Nelly (1978). “José Donoso”. Entrevista. *Hispanamérica*, año 7, núm. 21, pp. 53-74.
- Meléndez Páez, Pedro (1989). “El recurso del *trompe l’œil* en *Casa de campo*: forma y proceso”. *Confluencia*, vol. 5, núm. 1, pp. 25-28.
- Sarduy, Severo (2013). *Barroco. Obras III. Ensayos*. México. Fondo de Cultura Económica, 2013, pp. 129-224.
- Sarduy, Severo (2013a). “El barroco y el neobarroco”. *Obras III. Ensayos*. México. Fondo de Cultura Económica, 2013, pp. 399-426.
- Sarduy, Severo (2013b). “La simulación”. *Obras III. Ensayos*. México. Fondo de Cultura Económica, 2013, pp. 225- 339.

ETHOS BARROCO EN LAS POETAS MEXICANAS CONTEMPORÁNEAS¹

Ignacio Ballester Pardo
Universidad de Alicante



Si tenemos en cuenta la hipótesis de que el *ethos* barroco se manifiesta como agente estructurante de las estéticas literarias latinoamericanas del siglo XX a través, principalmente, de un manejo específico del lenguaje, que opera por medio de artificios y recursos paródicos, es posible estudiar parte del corpus de CORPYCEM con el propósito de configurar las poéticas —y sus relaciones— en los casos de Alaíde Foppa, Laura García Renart, Elsa Cross y Kyra Galván. Este especial uso lingüístico —e histórico— vehicula una episteme de resistencia y creación que abarca los estratos ontológico, gnoseológico y axiológico.

La construcción identitaria de quienes enuncian las obras trabajadas abona el conocimiento de una época, la precolombina y colonial, en pos de la defensa de unos valores que caracterizan a la sociedad mexicana del siglo pasado. En ese sentido tomamos como referencia la definición de *ethos* barroco que ofrece Sang-kee Song (1998) en la línea de Bolívar Echeverría (1994, 1996, 2008): “modo de percibir la vida y el mundo” (Song 1); tan pronto como se reconoce la contradicción propia del mundo que vive la modernidad capitalista, se niega a aceptarla. Por ello, las autoras citadas presentan en sus obras artificios y recursos paródicos que detallaremos a continuación.

Alaíde Foppa (1914-1980) fue pionera en el feminismo mexicano próximo al *ethos* barroco, ya que advirtió una problemática en torno a la mujer y la visibilizó a

1. Este trabajo se enmarca en el proyecto “Construcción / reconstrucción del mundo precolombino y colonial en la escritura de mujeres en México (siglos XIX-XXI)” (Ref.: PGC2018-096926-B-I00) que codirigen Carmen Alemany Bay y Beatriz Aracil Varón en la Universidad de Alicante.

través de su obra poética, con base histórica. Fundadora de la revista *fem* y docente en la Universidad Nacional Autónoma de México, la poeta radicada en México desapareció en los ochenta. Antes publicó en Guatemala su libro *La sin ventura* (1956) que versa sobre Beatriz de la Cueva, primera gobernadora de la época novohispana, esposa del conquistador Pedro de Alvarado.

Foppa construye un sujeto poético, como enunciante, en primera persona, encarnado en la pionera que murió a los dos días de llegar al poder, tras desplomarse una iglesia. Según lo apunta Song, a propósito de Enrique Dussel (1992), la cultura precolombina (todavía presente) aboga por el dualismo que impide el cristianismo unificado en Una figura, singular, divina. Por ello, la reconstrucción del mundo que protagoniza en este libro Beatriz de la Cueva facilita la comprensión de la contradicción que caracteriza a la sociedad de Foppa y la rebelión contra un mandato fagocitado por el hombre, amén del peso colonialista católico-ibérico (de Melo).

Si tenemos en cuenta los modos literarios a los que se aproxima César Eduardo Carrión (2017) en el discurso poético sobre el *ethos* barroco también se da en efecto “una suerte de relato, donde un sucedáneo del héroe ficcional, representado por el sujeto humano moderno, se enfrenta al desarrollo del capital, que se constituye como sujeto sustitutivo” (168-169). *La sin ventura* arranca con textos de los cronistas Fray Antonio de Remesal y Francisco Antonio de Fuentes, se centra en el personaje de Beatriz de la Cueva y da valor al héroe (en este caso, con base histórica) que representa el “sujeto humano moderno”.

Dicho marco verídico, histórico, permite que una voz en tercera persona presente a la protagonista del relato, en forma de poema. Preguntas como la que citamos a continuación, al final de la primera estrofa, conectan con quien lee la historia que cuenta Foppa, narradora omnisciente que conoce el trágico final que ya adelanta el título de la obra. Destaca la insistencia en la palabra *ventura* a lo largo de versos de arte menor:

Mas ¿hallará su ventura
corriendo tras ajena gloria
y amor desconocido,
por el camino incierto
de la aventura? (11).

Quien narra la escena, primera, titulada “Viaje de bodas”, describe el peso de las armas al tiempo que critica la evangelización cristiana; cuyo símbolo, la iglesia, acabará con la vida de Beatriz de la Cueva: “Mas para abrir el surco / de la felicidad /

no sirve la espada, / ni mudan un destino adverso / los rezos oficiales” (14). De nuevo el inicio se debe a la conjunción adversativa, que opone a la Conquista el sentido trágico ya no del héroe, sino de la heroína. Sintácticamente, es habitual el hipérbaton que imita, en verso, el estilo de la época. Ahora bien, pese a las rimas consonantes en versos pares, la fuerza radica en la empatía con el personaje hasta entonces secundario; en tanto que se dibuja su ser y conocemos los valores que la caracterizan hasta empoderarse. Entendemos a Foppa como una cronista más, situada a la par de las referencias ya mencionadas en el acápite.

Seguidamente, en la segunda parte de *La sin ventura*, cuyo nombre es “Soledad”, cobra fuerza la figura femenina. Mediante un juego intertextual, al citar una canción en boca de Beatriz, en primera persona lamenta el abandono. Pese a resultar frecuente el tema del amor con Pedro, en la protagonista descuella su sentimiento como mujer en un territorio violento; que no deja de ser el estado anímico de Foppa y de otras tantas personas en el México reciente.

El *ethos* barroco, pues, además de reconocer el vacío que ocupa un personaje tan importante en la historia como Beatriz de la Cueva, alienta su voz en contraste con las citas de los cronistas, dedicadas únicamente a “don Pedro”. Estamos ante una obra que completa el hueco sirviéndose del estilo de los Siglos de Oro; resultando, al cabo, un texto híbrido por su proximidad con el teatro, la narrativa o, incluso, el ensayo.

Fruto de la soledad, llegamos al tercer acto. Cansada de la separación y de la espera que causa la Conquista, doña Beatriz edifica ingenuamente la religión que acabará con ella. En forma de iglesias y demás edificios y actos materiales transcurre el final, cuyo título resulta un epíteto: “Conquista y muerte”. Pedro de Alvarado fallece, y, con él, su viuda. No obstante, entre ambas muertes, firma como “Gobernadora” (33). Rúbrica a la que le añade “la sin ventura” (34).

Podría terminar aquí el poema triste de quien extraña a su marido mientras gobierna, por él. No obstante, una cuarta sección llamada “Final” da cuenta de la muerte, también, de doña Beatriz. En este punto, el personaje ha evolucionado y ya no teme la falta del gobernante; sino la del pueblo que estaba a su amparo: “Morir con la muerte / de la entera ciudad condenada, / hundida en ella / como si fuera / su mismo corazón” (43). De nuevo en cinco versos, Aláide Foppa da cuenta de la Historia desde el punto de vista de ella, Beatriz de la Cueva; a favor de la identidad femenina que estudia Carmen Alemany (2021) a propósito de la literatura escrita en lenguas originarias de México.

El caso de Laura García Renart todavía es un misterio para la lírica del país con más hispanohablantes. La también poeta Diana Garza Islas estudia en la

actualidad, en un trabajo todavía inédito, la obra de su hermana, la pianista Marta García Renart (Ciudad de México, 1942). Hasta que salgan a la luz más datos, reparamos en su obra *Canto a nosotras mismas* (1982) por ser un ejemplo que abona al *ethos* barroco, de nuevo, por reconocer la desigualdad histórica, con base en la Conquista de América, y por reivindicar la voz de las mujeres opacadas por los llamados héroes.

Pese a que este libro de Laura García Renart se terminó de imprimir en 1982, como reza el colofón, la propia autora lo firma al final del mismo en 1974. El año es importante por la dictadura que sufrían buena parte de los países de habla hispana y que tal publicación denuncia, esta vez, en un poema largo discretamente dividido por cuatro blancos de página que no impiden el habitual uso de las minúsculas, contrarias a los adjetivos que define en segunda persona la voz que comienza de este modo:

... y además...

se va eliminando todo lo que sobra...

Niñagaviota, cuando guardaron tus collares y tu muñeca rota,
cuando empezaron anegarte celadores de un himen no supuesto aún,
perdido en el sindolor del ignorarse... (3).

El torrente verbal llena de imágenes el canto, la oración (en un paródico sentido religioso). Entre el conceptismo y el culteranismo se suceden las enumeraciones de una persona que enseguida se hace femenina y plural, sirviéndose de la aliteración (para nada mística): "... y las míticas músicas Martas madres de Maras" (4). Los neologismos surgen a partir de palabras compuestas que describen a las mujeres en un explícito poema social (en el sentido sartreano). Con sumo atrevimiento, no exento de una fina ironía, alude a numerosas referencias. Lo mismo recupera a la liberal española Mariana Pineda en "Las Marianas: Pineda" (atendiendo a la pluralidad que mencionaban Dussel y Song), que a las "de los pares de los nones víboras de la mar aviones", pasando por las "MAYAS" (en mayúsculas); todas en la misma página 5.

Un recurso destaca claramente como *ethos* barroco en el reconocimiento del mal y su denuncia. En esta ocasión el paralelismo parte del tránsito de la tercera a la primera persona; se manifiesta un estereotipo y se resuelve: "drogadictas bence-drinas elektroshokas calmadas — dicen / digo yo: embotadas" (8). Tras el uso del verbo *dicendi*, se omite, como elemento de cohesión. Fluye de tal modo el largo y desordenado repaso histórico, en el que se alerta de los errores del pasado, como ya

mismo, con la Conquista: “Isabeles promotoras de vueltas al mundo ¡Américas! / descubridoras / cuidado: / conquistadoras, colonicemos las puertas” (13). Se apuesta por el nomadismo, el exterior, el tránsito y el desplazamiento que simbolizan las puertas.

A diferencia de *La sin ventura*, en el *Canto a nosotras mismas* advertimos un vocativo, extenso, en lugar de la narración directa. Se cuenta la historia sin verbos, que es otra forma de referirse a la acción mediante un aparente segundo plano. Tienen en común todavía, no obstante, un énfasis por la soledad de la mujer: “mujeres solas acompañadas aparejas” (García Renart 18); lo cual no deja de conferirse, al mismo tiempo, como la comprensión y la denuncia de un problema. El desconocimiento de los pueblos originarios tras la aculturación va de la mano de sugerentes adjetivos, ante y pospuestos, en versos de tradición española e italianizantes, de ocho y once sílabas, respectivamente: “Aztecas desconocidas / desprestigiadas Tlaxcalas / Malinches médiums traductoras Cavas / de razas criollas mestizas” (20). El llamamiento a levantarse contra la desigualdad del pasado echa mano precisamente del pasado para buscar un cambio en el futuro más próximo, donde todavía está presente, como vemos, la época precolombina y novohispana. Prima, al final, el verbo copulativo, dual. Somos “La tuna nopala magueya / la huizacha la mezquita / la pirámide la iglesia” (27). El solapamiento de culturas a lo largo del tiempo, en cuanto a transculturación y no por la aculturación, evidencia la rica y diversa tradición (también, precolombina) que convive en la obra de García Renart.

Por su parte, Elsa Cross (Ciudad de México, 1946) compone un largo poema en *Jaguar* (1991), dividido en siete secciones: la que da nombre al libro, “Eclipse”, “La Rumorosa”, “Puerto”, “Zarzas”, “Asalto” y “Xibalbá”. De cara al estudio del *ethos* barroco en otra referencia como es Cross, nos centraremos en la primera sección, homónima de la publicación que se aproxima por entonces al quinto centenario de la colonización.

Si seguimos la versión de *Jaguar* disponible en CORPYCEM nos encontramos enseguida, ya en las páginas 3 y 4, con poemas iniciales, breves, que se valen del recurso anteriormente mencionado. Se omite el verbo para completar la sucesión de imágenes que origina el bestiario: “Niño jaguar. / Serpiente. / Fauces abiertas, / ojo que se agranda” (3) o “Penacho, / fuego abriendo su línea desde los pastizales. / El viejo tira sus dientes de jaguar / como semillas / en la tierra sin dueño” (4).

Por un lado, además del jaguar, cobra especial relevancia el simbolismo de la serpiente; que, como sabemos, remite a la historia del México prehispánico con Quetzalcóatl (en náhuatl, serpiente emplumada). De ello, a propósito de la poesía

mexicana contemporánea, da buena cuenta en los últimos años el también poeta Víctor Toledo (2019). En cada verso breve y sangrado de Cross se halla una honda red de significados ligados a diferentes tradiciones literarias, filosóficas o religiosas. Se inunda el texto, sin necesidad de una sintaxis abigarrada, sino más bien mediante, de nuevo, imágenes verbales. De manera inductiva, un hecho aparentemente singular y aislado explica la cosmovisión prehispánica, donde cobra una contundente relación semántica con el mundo pretérito (más precolombino que colonial). Así lo señala el principal estudioso de Cross, Alejandro Higashi (2020):

refleja la complejidad de una obra en constante transformación, imposible de agotar en una lectura y con una sola perspectiva, donde la búsqueda formal y la experiencia de la percepción a través de la meditación se alimentan, se aproximan y se distancian para ofrecer al público lector una de las experiencias estéticas más arduas de la poesía mexicana de la segunda mitad del siglo xx (196).

Del mismo modo que la citada convivencia de culturas impregna la naturaleza de poetas recientes como Rosa Maqueda (Alemany) o la metáfora de la tierra irriga el quehacer de Nadia López (según lo aborda Miguel Ángel Gómez en 2021), la alusión de Cross a las ruinas prehispánicas, al final de *Jaguar*, conectará con libros recientes de poetas que toman como punto de partida el espacio, la arqueología, especialmente del sur, en contacto con Guatemala. Dicha línea de trabajo desembocaría en Carmen Rioja y, sobre todo, en Clara del Carmen Guillén, autora de *Libamen* o *Balacó*, ambos de 2019.

Si Alaíde Foppa se fijaba en Beatriz de la Cueva y Laura García Renart en una voz formada por la de todas las mujeres de la historia de América Latina (tal como lo estudia Cecilia Eudave en un trabajo todavía inédito, vinculado a CORPYCEM), Elsa Cross se fija en los espacios físicos del sur para explicar la importancia de las culturas que configuran el actual México. Lo hace, como decíamos, partiendo de la relación del medio con seres y divinidades zoomorfas, plurales, en la forma natural de la vida, alejada del capitalismo (Echeverría 2008) y las modas imperantes que deslucen figuras como la del jaguar, en su naturaleza salvaje y no como cerámica o divertimento. Cada escena relata la observación de la enunciante. Privilegia lo abstracto, la meditación que aborda Higashi.

Como lo señala el crítico, la obra de Cross —y *Jaguar* corrobora esa idea— es un *continuum*. Los ejemplos analizados forman parte de una obra que puede entenderse como un todo, independientemente de las diferentes temáticas de cada libro. Sus recursos forman ya parte de la poética de una de las referencias más importantes

de las escrituras del siglo xx. Terminemos de verlo, pues, con estos versos de su poema “El cenote de Zac-quí”:

Dios del agua y la tormenta,
su respuesta fue el rayo—
mujeres y niños se hundieron,
guerreros mayas y españoles
se hundieron
en el cenote.
El dios tomó en sus brazos por igual
a propios y ajenos (14).

Dios no es un hombre al que crucificaron. Lo podemos entender con la lectura de las obras que nos ocupan. Del mismo modo que el personaje, de base histórica, que recrea Foppa muere por causas naturales (a pesar de ser precisamente una iglesia la que la encierra), la alusión a la Conquista entre mayas y españoles se encontró con una fuerza mayor, indómita, que es la de la naturaleza, verdadero jaguar.

Por último, el caso de Kyra Galván (Ciudad de México, 1956) destaca por su libro *Netzahualcóyotl recorre las islas* (1996), del que forma parte el poema “Memoria de lo sucedido”, que recogemos íntegro para advertir la última muestra del *ethos* barroco en la reconocida poeta mexicana:

La memoria de lo sucedido
no consta escrito en parte alguna,
está guardado en los versos, en lo cantado.
Está oculto en alguna célula
de cada cuerpo de cada mexicano.
Yo, la narradora, el cantor, la cuentista,
doy a luz lo sucedido,
la memoria que no es de carne sino de niebla,
porque Ce Acatl Topiltzin Quetzalcóatl
vino y vivió entre nosotros.
Dicen los nobles, los guerreros,
que vino de algún lugar lejano,
allende el mar,
pero no lo sabemos por cierto.

Hace ya tanto y tanto.
Dicen que trajo alegría y que repartió
amor y justicia como lo hacen todos
los que recuerdan los pueblos aun después de muertos.
Dicen los príncipes que mueren a filo de obsidiana,
que su tez era blanca y se volvió sacerdote
y sabía lo que tenía que saber.
Ya, muy lejos en la memoria deslavada,
lo recuerdan en Tula.
Dicen los que usan las puntas de maguey para perforarse
que le dio vergüenza,
¿cómo saberlo?
¿Quién puede saber lo que pasa
en lo profundo
de los templos, en la historia del alma?
Un día, dicen, hartóse de pulque
y cometió disparates
y se miró en la luna reflejado
y cuenta, o yo no lo creyera,
que se fue avergonzado allende el mar,
prometiéndolo volver.
Y los que saben de estas cosas dicen
que es la estrella matinal,
pero todos los príncipes y nobles,
vasallos y guerreros quedaron consternados
ante la huida de Ce Acatl Topiltzin Quetzalcóatl.
¿Por qué te vas, por qué nos dejas?
¡Oh, Maestro y Sacerdote!
¡Padre Amoroso!
Desde entonces dicen los Águilas y Tigres
y el canto de los quechales,
que en el corazón nos pesa el abandono
como el hueco que queda en el pecho después del sacrificio.
Desde entonces esperamos ansiosos a un Padre.
Que la cosa es que no acabamos de llorar
a Ce Acatl Topiltzin Quetzalcóatl (53-55).

Varios puntos nos recuerdan a las autoras ya mencionadas. Por un lado, la memoria como pasado o base histórica conforma la base que sostenía a Beatriz de la Cueva en Foppa. Por otro lado, el tercer verso ya alude al canto (a nosotras mismas, diría García Renart): la poesía, a diferencia de la Historia, permite reconocer el *ser* del que venimos (ontológico), su conocimiento, su experiencia (gnoseológico), de cara a las virtudes que siguen transmitiendo como valores humanos en contacto con la naturaleza (axiológico).

En este caso el *ser* continúa la poética de Cross, de observación y hasta filosofía. Sin embargo, en Galván prima el recurso coloquial de buena parte de la poesía hispanoamericana desde los años sesenta del siglo pasado. La oscuridad no radica en el lenguaje, sino en la relación intertextual de los referentes y los símbolos tratados. Otra vez, la divinidad, contribuye a la identidad de la palabra que expresa el sujeto creado en “Memoria de lo sucedido”: “Ce Acatl Topiltzin Quetzalcóatl vino y vivió entre nosotros”. El recurso de la crónica o, incluso, de la leyenda mediante, otra vez, el verbo *dicendi* (vital a inicio de los versos como recurso del paralelismo) juega con el tránsito de la ficción que parte de una realidad: modo de ver la vida y el mundo precolombino, colonial y contemporáneo.

En conclusión, la naturaleza, la historia y múltiples referencias de la historia de México (ligada a la Conquista, el colonialismo y la violencia que siguen caracterizando a América Latina) detonan en un *ethos* que se aproxima al diálogo con un ser dual, más allá de quien escribe y quien lee el texto, como canto, oración o memoria. Las preguntas retóricas afianzan las ideas en poemas especialmente coloquiales en Foppa y Galván y más abstractos en García y Cross. En cualquier caso, todavía requiere visceralidad el personaje creado. Como Beatriz de la Cueva, el personaje en Galván reconoce el heteropatriarcado sin criticarlo más que implícitamente, haciendo uso de la compleja red de referencias que completan al ser de que se habla, a falta todavía de una oposición directa que vendrá en el tercer milenio, —citando el antepenúltimo verso de “Memoria de lo sucedido”— en que ya no “esperamos ansiosos a un Padre”.

Más adelante, en el siglo XXI, el *ethos* barroco continuará la línea que trazan autoras como las estudiadas. Sor Juana Inés de la Cruz será fundamental, tal como lo hemos estudiado (Ballester en prensa). Poetas como Maricela Guerrero (2015) o Iliana Rodríguez (2019) inundarán la caja de texto con *Primero Sueño* o dibujarán verbalmente la vida y obra de la monja jerónima, respectivamente. Del *ethos* barroco, pues, pasaríamos en el tercer milenio a un *ethos* caníbal, según la línea de investigación que plantea Cecilia Suárez (2019); la cual no desatiende la determinación de Echeverría entrevistado por Sigüenza (2011) a la hora de seguir manifestando la

oposición al poder de la mujer o las mujeres y de la naturaleza o la memoria, según lo vimos con Foppa, García, Cross o Galván, respectivamente. En cualquier caso, se plantea una relectura de la historia en la actualidad, contraponiendo la versión oficial y la distancia temporal a favor del planteamiento dual de Dussel (1992): base, podemos decir, del *ethos* barroco en el caníbal y demás líneas que continúan desarrollando la problemática y la reivindicación de una identidad que se conforma en la obra de algunas las poetas más relevantes del siglo xx en México.

REFERENCIAS

- Alemany Bay, Carmen (2021). “El pasado precolombino desde la perspectiva de poetas mexicanas actuales en lenguas originarias”, en *XIV Congreso AEELH Online Mujer y género en la literatura hispanoamericana Nuevos paradigmas del hispanismo actual*, Universidad del País Vasco, 6 de septiembre.
- Ballester Pardo, Ignacio (en prensa). “Sor Juana Inés de la Cruz en las poetas mexicanas contemporáneas”.
- Carrión, César Eduardo (2017). “El *ethos* barroco: una lectura desde la teoría de los modos literarios”. *Universitas-XXI: Revista de Ciencias Sociales y Humanas*, núm. 26, pp. 163-178. Disponible en www.dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6052994
- Cross, Elsa (1991). *Jaguar*, México, Ediciones Toledo. Disponible en www.web.ua.es/es/corpycem/documentos/-gestadm/catalogo/poesia/elsa-cross/jaguar.pdf
- Dussel, Enrique (1992). *1492 El encubrimiento del otro: El origen del mito de la modernidad*, Bogotá, Antropos.
- Echeverría, Bolívar (2008). “El *ethos* barroco y los indios”, *Revista de Filosofía “Sophia”*, núm. 2, pp. 1-11. Disponible en www.flacsoandes.edu.ec/sites/default/files/agora/files/1260220574.elethos_barroco_y_los_indios_0.pdf
- Echeverría, Bolívar (1996). “El *ethos* Barroco”, *Debate Feminista*, vol. 13, abril, pp. 67-87. Disponible en www.jstor.org/stable/42624321
- Echeverría, Bolívar (comp.) (1994). *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / El Equilibrista.
- Foppa, Alaíde (1955). *La sin ventura*, Guatemala, s.e.
- Galván, Kyra (1996). “Memoria de lo sucedido”, *Netzahualcóyotl recorre las islas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 53-55. Disponible

- en www.web.ua.es/es/corpycem/documentos/-gestadm/catalogo/poesia/kyra-galvan/memoriadelosucedido.pdf
- García Renart, Laura (1982). *Canto a nosotras mismas*, México, La Máquina de Escribir. Disponible en www.poesiamexa.wordpress.com/2019/04/02/laura-garcia-renart/
- Gómez Soriano, Miguel Ángel (2021). “El sujeto femenino indígena en *Nu’ú vivo / Tierra mojada* (2018) de Nadia López García”, en Tomás Martínez Gutiérrez y Cecilia Eudave (coords.), *Imaginar el pasado, reconstruir futuros. Literatura mexicana del siglo XXI: entre nuevas textualidades y la reivindicación de tradiciones*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, pp. 185-208.
- Guerrero, Maricela (2015). *De lo perdido, lo hallado*, México, Práctica Mortal. Disponible en www.web.ua.es/es/corpycem/documentos/-gestadm/catalogo/textos-poesia/guerrero-deloperdido-practicamortal-2015.pdf
- Guillén, Clara del Carmen (2019). *Libamen*, Montevideo, aBrace. Disponible en www.web.ua.es/es/corpycem/documentos/-gestadm/catalogo/poesia/clara-del-carmen-guillen/libamen.pdf
- Guillén, Clara del Carmen (2019). *Balacó*, Tuxtla Gutiérrez, Terramojada. Disponible en www.web.ua.es/es/corpycem/documentos/-gestadm/catalogo/poesia/clara-del-carmen-guillen/balaco.pdf
- Higashi, Alejandro (2020). “Percepción y construcción en la obra de Elsa Cross”, *Literatura Mexicana*, vol. 31, núm. 2, pp. 167-198. Disponible en www.revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/1151.
- De Melo Lisboa, Armando (2017). “Ethos Barroco”, *P2P & INOVAÇÃO*, vol. 3, núm. 2, marzo-septiembre, pp. 21-52. Disponible en www.revista.ibict.br/p2p/article/view/3810/3157
- Rodríguez Zuleta, Iliana (2020). *Trayectorias (Sor Juana Inés de la Cruz)*, Morelia, Letra Franca Ediciones. Disponible en www.web.ua.es/es/corpycem/documentos/-gestadm/catalogo/textos-poesia/rodriguez-trayectorias.pdf
- Sigüenza, Javier (2011). “Modernidad, *ethos* barroco, revolución y autonomía. Una entrevista con el filósofo Bolívar Echeverría”, *CyE*, año III, núm. 5, primer semestre, pp. 79-89. Disponible en www.fuhem.es/media/ecosocial/file/Boletin%20ECOS/Boletin%2016/modernidad.pdf
- Song, Sang-Kee (1998). La sombra prehispánica en el *ethos* barroco en las obras de Carlos Fuentes, Octavio Paz y Rufino Tamayo. A Dissertation Presented to the Faculty of the Graduate School of Yale University in Candidacy for the

Degree of Doctor of Philosophy. Dissertation Director: Professor Roberto González Echevarría, may. Disponible en www.proquest.com/openview/eba2881486afe0338b0f0ee63ccc5c9e/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&dis=s=y

Suárez Moreno, Cecilia (2019). “Nuevas proposiciones estéticas desde América Latina: del *ethos* barroco al *ethos* caníbal”, *Islas*, vol. 61, núm. 194, pp. 44-57, septiembre-diciembre. Disponible en www.islas.uclv.edu.cu/index.php/islas/article/view/1115

Toledo, Víctor (2019). *El simbolismo de la serpiente en la poesía mexicana*, Buenos Aires, Leviatán.

ETHOS BARROCO Y ESTRATEGIAS LITERARIAS EN
TRES *MASH UP* DE LUIS FELIPE FABRE

Heber Sidney Quijano Hernández
Universidad Autónoma del Estado de México



ETHOS BARROCO Y BARROQUISMOS

En su concepción de la crisis civilizatoria de la modernidad capitalista, el *ethos histórico* es una de las formas de resistir y sobrevivir a la realidad inevitable, irreproachable e irreversible del capitalismo y su “ética” de consumo (Echevarría 2011a): la devoción a las posesiones, el éxito basado en la hiperproductividad, la acumulación del capital, el gasto excesivo de recursos naturales y un largo etcétera, que a estas alturas del siglo XXI ha puesto en peligro la estabilidad climática del planeta. Como toda crisis ha generado reacciones inmediatas, frontales y adversas, así como otras que pueden considerarse ocultas,¹ paralelas, ralentizadas e incluso asimilatorias o apropiacionistas sin dejar de ser subversivas respecto a esa “ética”.

Para el filósofo Bolívar Echevarría hay distintas maneras de afrontar y/o asimilar esa crisis. Echevarría clasifica ese principio de construcción de la vida en cuatro facetas: los *ethos* realista, romántico, clásico y barroco. Éste último en el cual nos enfocaremos, el *ethos* barroco, se rehúsa a asimilar los hechos capitalistas, pues

1. Basten las propias palabras del mismo Bolívar Echevarría para confirmar nuestras aseveraciones: “en el discurso barroco no descarta sin embargo la idea misma de ‘verdad’, no se resigna a la inexistencia de la misma. El discurso reflexivo barroco pretende sorprenderla dentro de su ocultamiento insalvable, al que respeta sin reservas. Por ello, *su método no es el camino directo, agresivo y en el fondo ingenuo de la lógica sino la vía sutil y rebuscada de ese doble de la lógica que es la retórica*” (Echevarría 2011d, 130, cursivas mías).

los asume ajenos e inaceptables. Sin embargo, al configurarse y desarrollarse dentro del dominio de la modernidad capitalista —al cual no puede derrocar— opta por la reinención y/o el replanteamiento. De tal forma, el *ethos* barroco no niega ni borra ni revierte la realidad ni los hechos capitalistas, sino que los trastoca de manera subversiva, pero no siempre de forma evidente. Y lo hace justamente con las formas asimiladas del barroquismo: ornamentalismo, exuberancia, exageración, efectismo, entre otros apelativos que inciden en el origen clásico —estética y estilísticamente hablando— de ese estilo implicado en la denominación “barroco”.

Para abonar en la conceptualización, debemos enfatizar que el parangón con la historia del arte está perfectamente integrado en los planteamientos de Echevarría, por ejemplo, si lo oponemos como postura a la de Ernst Gombrich (489): “Cada generación se rebela de algún modo contra los puntos de mira de sus padres; cada obra de arte expresa su mensaje a sus contemporáneos no sólo por lo que contiene, sino por lo que deja de contener”. Por eso, el barroco —asevera Echevarría— es fiel al clasicismo como sustento de la estética a la que se rebela, pero de la que proviene. Es decir, el ornamentalismo, la exuberancia, la exageración lo son si y sólo si se oponen con respecto al canon clásico del equilibrio, la simetría y la parsimonia de las formas. Frente al espíritu clásico de orden y simetría, el barroco:

es la desesperación ante el agotamiento de este canon, que para él constituye la única fuente posible de sentido objetivo, la que lo lleva a someterlo a todo ese juego de paradojas y cuadraturas del círculo, de enfrentamientos y conciliaciones de contrarios, de confusión de planos de representación y de permutación de vías y de funciones semióticas, tan característicamente suyo (Echevarría 2011a, 45).

En consecuencia, la implicación de lo barroco no sólo tiene sentido en la crisis de la modernidad capitalista sino también en la lógica misma del estilo. En efecto, el arte de la ornamentación propio del barroco, es decir, el proceso de reverberación al que son sometidas las formas, acosándolas insistentemente desde todos los ángulos imaginables, tiene su propia intención: “retro-traer el canon al momento dramático de su gestación; intención que se cumple cuando el *swinging* de las formas culmina en la invención de una *mise-en-scene* capaz de re-dramatizarlas. La teatralidad esencial del barroco tiene su secreto en la doble necesidad de poner a prueba y, al mismo tiempo, revitalizar la validez del canon clásico” (Echevarría 2011a, 45).

En esa lógica, el “*ethos* barroco” es y funciona como una grieta en la ética del capitalismo, puesto que “el barroco constituye una instancia cronológica de decadencia o

crisis del sistema” (Carrion 165). Por esa grieta se vislumbran expresiones que exhiben e intensifican dicha crisis. Si bien es cierto que las tensiones surgen de los desequilibrios² en las representaciones ideológicas, ontológicas y axiomáticas que —en nuestro caso— están manifestadas a través de las expresiones artísticas.

Sin embargo, los fenómenos sociales son mucho más plásticos y flexibles; difícilmente existe una esquematización unívoca, secuencial y cronológica de los hechos reales. Por eso, los conceptos con los que se evalúan los hechos o acontecimientos casi siempre son *a posteriori* y en retrospectiva. Esa anacronía funge más bien como un síntoma de algo cuya revelación se confirmará con la repetición de las constantes que confirmen el fenómeno. Respecto a la subversión del barroco, no podemos sino comprobarlo justamente a partir del sustento que lo nutre: “El arte barroco encuentra así lo que buscaba: *la necesidad del canon tradicional*, pero confundida [*fusionada*] con la suya, contingente, que él pone de su parte y que incluso es tal vez la única que existe realmente” (Echevarría 2011a, 45-46, cursivas mías).

Es preciso señalar que las expresiones barrocas fueron consideradas como una parte integrante del espíritu latinoamericano, justamente como una dinámica de supervivencia ante el dominio del imperio español. El mismo Echevarría ha esbozado esta idea en su ensayo “Meditaciones sobre barroquismo”: “lo barroco apareció en América primero como una *estrategia de supervivencia*, como un método de vida inventado espontáneamente por aquella décima parte de la población indígena que pudo sobrevivir al exterminio del siglo XVI y que no había sido expulsada hacia las regiones inhóspitas” (Echevarría 2011b, 249, cursivas mías).

Esta estrategia de supervivencia se reveló como un fundamento estético, particularmente, con el neobarroquismo literario latinoamericano. Esta expresión tuvo sus manifestaciones más claras en el grupo que congregaba a algunos de los colaboradores de la revista cubana *Orígenes*, específicamente la obra de Lezama Lima.³ La idea de esta estrategia de supervivencia —ya sea como resistencia o como una confluencia o una fusión— concurre con la “expresión criolla” definida por Lezama Lima, incluso sugerida como una “contraconquista”, vinculada con las reflexiones

2. La crisis es justamente el desequilibrio de una situación preexistente por la tensión ejercida desde algún ámbito (político, económico, ideológico, religioso y/o estético), cuyo resultado es la reestructuración de los pesos que equilibran esas fuerzas en tensión que establece una *tabula rasa*, una estabilidad, una balanza. La crisis, pues, es la desestabilización de esos axiomas, preceptos o dogmas, cuya “conciencia crítica” (Bravo 1996) está exhibida por la ironía.

3. Severo Sarduy es uno de los primeros en mencionar esta conceptualización, justamente respecto a Lezama Lima, aunque no es exclusiva de dicho autor o de un país, como lo señala Néstor Perlongher.

de Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*. En cualquiera de las dos vertientes, hay una mecánica implícita en el develamiento de “la verdad”—implementada por el discurso y las estructuras del imperio español— o la relativización de la misma mediante la ironía:⁴ “Lo que aquí está en juego no es la pragmática del discurso sino su dramática, no es en la apropiación del objeto sino su teatralización” (Echevarría 2011d, 130).

En ese sentido, la teatralización que hace el discurso literario se convierte en puesta en escena, en una suerte de enfocar dentro de cuadro (si se permite la metáfora fotográfica), para hacer nítida esa identidad, ya sea específicamente la “expresión criolla”, la estrategia de supervivencia o la exposición del *ethos* barroco. Por eso, “la cuestión acerca de su propia identidad se planteaba con urgencia: la cuestión de quién era ella, la que para entenderse en el mundo debía entregarse al uso de una lengua ajena; la que, para hacer de su trabajo un proceso productivo, debía trasladarse inevitablemente a la utilización de una técnica ajena” (Echevarría 2011c, 271).

En esa exposición está justamente el ejercicio de la subversión, mediante un proceso irónico, exuberante, dramático y subversivo, que ha sido bastante bien interpretado, entendido por Severo Sarduy (2013, 208) en la administración del lenguaje del neobarroquismo literario:

Ser barroco significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de esta sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación. Malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje en función de placer [...] El barroco subvierte el orden supuestamente normal de las cosas, como la elipse —ese suplemento de valor—, subvierte y deforma el trazo que la tradición idealista supone perfecto entre todos, el círculo.

ESTRATEGIAS LITERARIAS DEL *ETHOS* BARROCO

Si bien las interpretaciones que hemos resumido arriba no son específica y únicamente referentes a cuestiones literarias, hay aplicaciones significativas del *ethos* barroco de Echevarría en dicho ámbito. César Eduardo Carrión (2017) propuso un

4. Exponemos aquí la dinámica irónica en la que se finge la coincidencia con la idea sobre la cual, realmente, se revela la incongruencia, se desencadena el fallo lógico o el absurdo y, en consecuencia, se conmina a la risa (Bravo 1996). La ironía es una de las estrategias literarias presentes en el *ethos* barroco.

mentefacto que fusiona —de cierta manera con fines instrumentales— una reinterpretación de las ideas de Echevarría con las de Northrop Frye (la teoría de los modos literarios, específicamente) y Hayden White. En su tipología, designa una denominación a cada *ethos histórico* en correspondencia biunívoca con los poderes de acción de los héroes. En ese sentido, y a partir de tan pertinente propuesta: “El héroe del *ethos barroco* podría tener una dimensión cercana al héroe de la *sátira*, pues es contrario a la convicción romántica de la trascendencia. Pero en su mayor parte es un héroe cómico, pues simula que una reconciliación con el mundo es posible mediante la creación de instancias festivas o carnalescas” (Carrión 176, cursivas mías); además, es “irreverente” y “rebelde”.

Podemos aseverar que el *ethos barroco* y las expresiones que lo representan reinciden en la modernidad capitalista en tanto se fundan en la crisis de dicha modernidad para exponerla y exponerse, de una forma primordialmente irónica, confluyendo con ese héroe de la *sátira* y cómico planteado por Carrion. Nosotros sumaremos las posibilidades expresivas que añade la parodia y la *sátira*, específicamente para los tres *mash ups* de Luis Felipe Fabre, incluidos en el poema “Sor Juana y otros monstruos” (Fabre 2013). Sobre Fabre y su obra volveremos más adelante.

En esta sección esbozaremos los mecanismos que tiene el *ethos burlón* (Hutcheon 181-182) en el que confluyen la *sátira*, la ironía, la parodia como estrategias discursivas literarias adherentes al *ethos barroco*, junto con la teatralidad.

La ironía está dentro de esos procesos del “pensar irónico”, cuyo sentido último es formular una crítica y una controversia sobre las verdades (o los atributos) establecidas para ponerlas en entredicho, las cuestiona hasta sugerir o revelar la crisis, la incongruencia o la incertidumbre, a través de ese resultado especular de “decir una cosa para dar a entender otra”. Con sus mecanismos semánticos, metalógicos⁵ y pragmáticos,⁶ la ironía hace converger “el cuestionamiento [en los] procesos de identificación y el hallazgo, en el lenguaje mismo, de vertientes de diferenciación desde donde es posible nombrar la dualidad y la escisión del ser y del mundo” (Bravo 14).

5. En ese contexto es dónde el Grupo μ de Lieja, ubica a la ironía en su *Retórica general* en los metalogismos.

6. Para Víctor Bravo (12), los procesos textuales de la ironía se dividen en dos: los procesos de diferencia —la paradoja y el absurdo, los cuales abren *posibilidades de mundos imposibles gracias a su refutación de lo real*— y los procesos de la identidad —parodia, grotresco, alegoría y humor (que llevan a la risa: “la reacción desencadenante ante la degradación instantánea de los valores” (Bravo 1996, 132, cursivas mías).

Para Linda Hutcheon, ni la parodia ni la sátira son un tropo, como la ironía (177). Sin embargo, la parodia no pierde ese sentido “profundo, subterráneo o entre líneas [de la ironía] que, normalmente, se deslinda del sentido literal, lo satiriza, se mofa de él” (Bravo 119) o lo homenaja. La parodia funciona como una síntesis (Hutcheon 177) en la que hay una imitación, a partir de un discurso, canon tradicional o una autoría cuya eminencia o presencia convocan al diálogo estético, estilístico o ideológico. Como señala, Bravo (118, cursivas mías): “El texto paródico es reescritura de un texto anterior, pero no por revelación o hallazgo y negación, identidad y diferencia [... es] reescritura deconstructiva: *desmonta y niega los valores del modelo en el mismo acto en que lo afirma e, incluso, le hace un homenaje*”.

Tanto la sátira como la parodia no tienen una implicación [y congruencia] intratextual que contrasta con la condición de tropo de la ironía; son, en cambio, una modalidad “del canon de la intertextualidad” (Hutcheon 178). Es decir, un diálogo implícito o explícito de textos o tradiciones. En la parodia, la imitación es muy evidente y permite que se convierta en un instrumento o “dispositivo estructural” (Hutcheon 178) del que se puede valer la sátira, sobre todo partiendo de que la parodia sólo puede tener como “blanco” otro texto o convención literaria, como asevera Hutcheon. Entonces, el “blanco” de la sátira deriva en un objetivo *extratextual*, de orden moral: “La sátira es la forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano” (Hutcheon 178).

De tal forma, aquello que ha sido puesto en el “blanco” está también en la zona de crisis y en la incertidumbre de su certeza, gracias a los mecanismos —ironía, parodia y sátira y los *ethos* correspondientes a cada uno— intra y extratextuales del *ethos* burlón. Así, presuponiendo una “homología de valores institucionalizados” (Hutcheon 188), confluyen la crítica social de la sátira junto con la reivindicación o subversión paródica en los procesos de la ironía.

Justo en ese sentido, la burla de los valores institucionalizados es parte de la expresión del *ethos* barroco, ya sea como una estrategia de supervivencia o de resistencia a la asimilación/apropiación. Al ser expuesta al público lector/espectador produce un “shock psíquico” en sus dinámicas y procesos de interpretación, una paradoja: la subversión en contra de esos valores sin el rechazo total de los mismos: “Las obras del arte barroco son obras cuyo efecto sobre el receptor debe imponerse a través de una conmoción inmediata y fugaz, a través de un shock psíquico. Esta experiencia introductoria es la experiencia de lo paradójico” (Echevarría 2011b, 248).

El arte barroco no es exclusivo en esa experiencia de lo paradójico. También lo es la risa y los “procesos de diferencia” de la ironía (Bravo 12) debido a su refutación de lo real y de las posibilidades generadas por ello. Si bien, Víctor Bravo habla de “mundos imposibles”, nosotros queremos señalar la inversión del orden, en el sentido que Bajtín se lo dio a la fiesta y el carnaval. Y lo enfatizamos porque de esa manera lo entendió el mismo Bolívar Echevarría (1994, 113): hay “un intento de vivir lo verdadero en el mundo de lo falso, no es anticapitalista pero en ese *ethos* [barroco] está el disfrute. Acepta las reglas del capital pero de forma inconforme. Se puede ver con las festividades de las que hablaba Bajtín, es una transgresión pero que refuncionaliza las reglas [ahí la paradoja]. Se burla de la realidad, la pone de cabeza”.

Al *ethos* burlón de Hutcheon, sumaremos la teatralidad que —según Echevarría (2011b, 246)— es una de de las características más persistente en la descripción de la obra de arte barroca: su “ornamentalismo”, que trasluce “una profunda ‘teatralidad’”. Para Echevarría (2011b, 248) esa teatralidad es “inherente a la obra de arte barroca [...] una teatralidad específicamente diferente, precisamente una teatralidad absoluta, porque, en ella, la función de servicio respecto de la vida real, que le corresponde al acontecer escénico en cuanto tal, ha experimentado una transformación decisiva”. Debemos resaltar que aquello que es puesto en escena, que es enfocado dentro de cuadro (permitida ya la metáfora fotográfica) son justamente esos homologados “valores institucionalizados”; y al momento de hacerlo son puestos en crisis.

En consecuencia, según Echevarría (2011c, 278):

la representación del mundo en el arte barroco está en que ella busca repetir la teatralización elemental que practica el *ethos* barroco en la vida cotidiana cuando pone “entre paréntesis” o “en escena” lo irreconciliable de la contradicción moderna del mundo, con el fin de superarlo (y soportarlo). La representación barroca persigue reactualizar la experiencia vertiginosa del trasmontar o saltar por encima de la ambivalencia del mundo.

Si seguimos el pensamiento toral de Echevarría, esa ambivalencia del mundo en la modernidad capitalista y su ética, está alimentado también por el *ethos* barroco y por sus expresiones, a pesar de que lo hagan con afanes subversivos desde los procesos y estrategias del *ethos* burlón. Esta paradoja no hace sino alimentar la contradicción lógica (casi especular) de esa fusión representada en las características del *ethos* barroco con respecto al canon que trastoca.

EL PANORAMA ESCRITURAL CONTEMPORÁNEO Y EL *MASH UP*

La ironía de enfocar la obra de Luis Felipe Fabre desde el marxismo de Bolívar Echevarría es doblemente paródico. La parodia a lo barroco literario novohispano se da no sólo en la retórica y la métrica de la poesía sorjuanina sino también considerando lo emblemático del pensamiento de la más importante figura intelectual novohispana para la construcción de aquella “conciencia criolla”, de la que ella es la “más clara expresión” (Rodríguez 188). También hay una práctica del *ethos* burlón en confluencia con las implicaciones subversivas del *ethos* barroco. Por eso, en los *mash ups* sobre Sor Juana no sólo “interviene” su pluma, sino que es teatralizada mediante parodias de tópicos e imágenes del cine de terror hollywoodense y el de serie B, éste último persistentemente —permítaseme el énfasis— paródico, tópicos e imágenes que sustituyen la teatralización barroca de los corrales por su equivalente posmoderno.

Si la aparición de los géneros literarios es un reflejo de la transformación de las ideologías a la par de la importancia de los grupos integrantes de la sociedad,⁷ la difuminación de los géneros —como lo demuestra la historia del Arte Contemporáneo— tiene ese mismo paralelo. El *blending*⁸ es la aplicación *a priori* de aquella crisis de las formas y concepciones estéticas de lo que “debe ser” un producto artístico, exhibida desde el mingitorio de Duchamp. También muestra una crisis de las entidades —el Autor, el Sujeto— postuladas por el posestructuralismo, particularmente Barthes y Foucault. El *mash up* es sólo una de las formas en que se ha usado el *blending*.

En ese mismo sentido, particularmente el *mash up*, pero en general la obra poética de Fabre cabe en la denominación “procesos de escritura eminentemente dialógicos” que Cristina Rivera Garza (22) incluye en las “prácticas” de la necroescritura y “las poéticas” de la desapropiación. La primera en el contexto sociopolítico del siglo XX mexicano —vinculada directamente con la concepción de la necropolítica de Mbembé (2011)— de la violencia ejercida por instancias ajenas al Estado, que

7. Muchas han sido las voces que hablan del nacimiento de la novela como la confirmación del crecimiento de la burguesía, que se asienta en la oposición de “los valores” del individuo (protagonista o héroe) frente a la sociedad, como aseveró Lucien Goldmann.

8. “[...] el concepto de *amalgama conceptual* o *blend* ha alcanzado notoriedad para explicar la hibridación de los géneros poéticos, centrada en los procesos de creación de nuevos conocimientos a partir de la integración de distintos planos de nuestra experiencia previa, incluido el estético, en el cual se yuxtaponen cognición y emoción” (Higashi 2016, 11).

le han arrebatado el dominio y el monopolio sobre la muerte, que presumiblemente detentaba el Estado. También por la incidencia de “procesos de escritura dialógicos” (Rivera 22) que colindan con las concepciones contemporáneas de la disolución del autor (también en Fernández 126) pero sobre todo de las implicaciones de la “autoría”. ¿Cómo crean los artistas rodeados de tanta necropolítica generada desde la narcoviolencia?, ¿cómo crean los artistas en una época en la que importancia de la “autoría” ha muerto?, se pregunta Rivera Garza. La respuesta es justamente la existencia de la necroescritura. La segunda —la desapropiación— es una “poética” sostenida sin la propiedad o retando dicho concepto. Para Rivera Garza, la “poética desapropiacionista” no sólo desvanece la silueta de la autoría, sino que orilla el desarrollo de la creación artística [literaria, en este caso] a un aglomerado de instancias discursivas, estéticas, literarias y culturales que la convierten en una “poética de la comunalidad” “que busca dilucidar el motor que hace significar a un texto [que] no sólo se refiera a procesos de subjetivación, sino mayormente, a los procesos de comunalidad que le permiten enunciar y enunciarnos por su virtud de *ex/istir*” (Rivera, 281). Esos procesos y esas escrituras son las estrategias de supervivencia y de subversión en contra del monstruo —los homologados valores institucionalizados— de la Autoría, el Mercado, el Copyright y el Pago de Derechos, nacidos en la modernidad capitalista, y que persisten en la posmodernidad neoliberal, completamente integrados a la ética capitalista.

Fabre incluso ha reflexionado sobre ello (2005), incluyendo las vertientes escriturales y artísticas que han sido estudiadas bajo otra denominación de la experimentalidad contemporánea de los poetas: la *postpoesía*, sobre la cual ha reflexionado el escritor español Agustín Fernández Mallo (11). En un afán de subversión de los modelos establecidos por la tradición: “La postpoesía trabaja, entre otras cosas, con la basura informativa, con el *spam*. Entiendo por *spam*, o basura informativa, no algo que es basura en sí misma, sino aquella información que puntualmente, en un momento determinado, no nos vale para nada, no nos aporta nada” (Fernández 80). Por eso se explica que la creatividad, el arte y, para nuestro caso, la poesía “ya no puede ir asociada a lo simbólico y lo trascendente, como en el arte tradicional” (Fernández 81); es decir, los preceptos autorales de la ética capitalista, sumados a los dogmas epistemológicos del Arte como una expresión estética sublime, trascendental y casi mística, nacidas en la Ilustración. Esta arriesgada afirmación no excluye, al contrario, urge la *necesidad de un canon tradicional* al cual reaccionen todas estas escrituras posmodernas. Por el contrario, ese canon es la razón de ser de la experimentalidad, por lo que hay una ambivalencia que linda con la paradoja en el mismo

sentido en que hemos señalado en las dos secciones previas. También ese canon es necesario para que exista la materia prima para que se despliegue el *ethos* burlón de la parodia, es decir, “imitación para, en el mismo instante, ser transformación. [...] Por la parodia la conciencia irónica pone en cuestión la jerarquía, lo instituido” (Bravo 117).

Además de la mención del catálogo de estilos —herederos del “espíritu experimental de las vanguardias”— en la “práctica de la poesía en la posmodernidad y la tardo posmodernidad” donde toda verdad es contingente (Fernández 31), el escritor español señala que el ejercicio creativo en la postpoesía va “de la evolución en el campo de la música a poéticas como el *click and cut*, el sampleado digital, la estética del error o la música portátil” (Fernández 24).

Ese es justo el lugar en el que se da el *mash up*, cuya “etiqueta” proviene de la música para referirse a “un *Bastard Pop* (la yuxtaposición de una melodía o canción pop que sirve como *beat* o pulso con una salmodia de rap a capella), pero con un uso extensivo a la cultura digital para denominar la integración de una aplicación (app) con otra y las nuevas interfaces que resultan de esta reutilización” (Higashi 2015, 10). Es decir, la fusión de dos elementos o dos textos para generar un tercer discurso,⁹ producto de las características de los dos primeros, cuya autoría no reproduce las formas institucionalizadas del siglo XIX y el XX, por lo cual se puede incluir —dependiendo del grado de originalidad del tercer discurso— en la “comunalidad”, referida por Rivera Garza.

Aquí es donde el debate sobre estos conceptos, formas y sus alcances se sigue desarrollando en el ámbito creativo, académico y jurídico,¹⁰ pues hay muchas variaciones y vacíos, debido a la juventud de esta forma de creación y de escritura. Por ejemplo, para Agustín Fernández Mallo (88, cursivas mías): “el apropiacionismo [...] tendría un equivalente en el llamado sampleado¹¹[...], sin que esta última

9. Justo con ese procedimiento funciona el *blending*, del que nace el *mash up*, cuyo terminología en español es la *amalgama conceptual*, la cual “pone en relación dos o más estructuras conceptuales evocadoras; los nuevos sentidos que emergen de la convergencia compleja de esos espacios mentales son el resultado de la transferencia de propiedades de uno a otro espacio” (Higashi 2016, 12).

10. Particularmente, el ámbito del Derecho se interesa por las definiciones pragmáticas de propiedad intelectual y plagio bajo las cuales se establecen las demandas por Derechos de Autor y/o pago de Regalías.

11. El sampleo como el *mash up* son de origen musical pero sus procesos son parecidos, en ocasiones, en las creaciones [colectivas e individuales] de los *fanfictions*. Sin embargo, el *mash up* sí tiene aplicación exactamente igual en ambas disciplinas, tanto en la música como en la literatura.

modalidad agote ni mucho menos todas las posibilidades [...] Si traemos fragmentos de poemas ya hechos a un poema nuevo, en construcción, los pegamos, el poema resultante *parece* estar subordinado a los anteriores” (Fernández 88). Sin embargo, esa noción es falsa, puesto que está dentro de la concepción de los textos canónicos donde el autor tiene el halo de creador total de una obra, como si no hubiese construido su texto a partir de la interacción de redes textuales y discursivas en las que se teje un artefacto artístico-cultural, estudiadas en la literatura a partir de conceptos como la intertextualidad.

Por otro lado, el académico mexicano Alejandro Higashi (2015, 11) también ha puesto en evidencia la contradicción lógica del *mash up*, pues “poetas como Alejandro Albarrán (1985) o Luis Felipe Fabre (1974) [que recurren a él] proponen un ejercicio de lectura simultáneamente serio y lúdico, mediante las paradojas que plantea la creación literaria para las promociones más jóvenes desde la descripción y una pospoesía”.¹² Para Higashi (2015, 28, cursivas mías) esta estrategia más bien parece autorreflexiva y autovalidatoria, pues “su intención lúdica no está centrada en subvertir los temas que trata; por el contrario, esta intención es muy seria: rendir un homenaje continuista y autorizar, por medio de las citas, *su propia creación*”.

Respecto a las afirmaciones de Higashi (2015, 18) en torno a que “estos *mash-ups* funcionan, de algún modo, como unidades discretas de alfabetización lectora: no se intenta transformar la tradición, sino ponerla delante de los ojos del lector en el primer o segundo plano del poema nuevo”. Tenemos que matizar que, en nuestra opinión, esa alfabetización está mucho más cerca del *ethos* burlón que de los afanes pedagógicos o de militancia en favor de la eminencia del canon tradicional del que se toman fragmentos, ritmos, tonos y versos (particularmente en nuestro caso) para integrar lo anterior con lo nuevo.

Sirva esta pequeña revisión del panorama escritural contemporáneo en el que se observa “una voluntad de reafirmar la poesía dentro de la post-poesía como una ausencia que se manifiesta en su vacío” (Sánchez Pardo 53), para vislumbrar el lugar desde el que se elabora la obra de Fabre, sin olvidar, particularmente, el oficio poético manifiesto en su métrica (cfr. Cosío 2017). Por lo cual podemos aseverar la fusión paradójica, paródica e irónica de las formas canónicas con la escritura contemporánea.

12. El *mash up* “Octavio Paz-Selena”, creado por Yolanda Segura, tiene un afán mucho más desacralizador de lo que parece en primera instancia.

LUIS FELIPE FABRE, LOS *MASH UPS* SOBRE SOR JUANA Y OTROS MONSTRUOS

La obra de creación literaria de Luis Felipe Fabre es de un alto contenido satírico, burlesco y eminentemente dialógica con otras obras o situaciones históricas específicas, que fácilmente puede enmarcarse dentro del *ethos* burlón y con claro afán de exponer las ambivalencias de la situación específica. Fabre funciona en relación a la musicalidad y la sátira (Sánchez 54), en primera instancia, con un estilizado afán de “actualizar formas pre-vigesémicas del canon poético, como la tradición precolombina del flor y canto o el barroco virreinal que revisitaría en textos posteriores, y, por otro, textos de carácter antipoético” (Sánchez 54).

En *Cabaret provenza* (2007), con un estilo sintético, una métrica que linda con las preceptivas clásicas sin alejarse del verso blanco y con una iteración enfática en el ritmo de las imágenes poéticas —a veces circular—, Fabre reinterpreta temas como el vacío, el desastre, la desolación y la ruina mediante imágenes sostenidas de infertilidad, desiertos y páramos, a partir de tópicos como las vacas,¹³ el inframundo prehispánico y el infierno y la orfandad (en alusión a *Pedro Páramo*). Al mismo tiempo, con toda conciencia, se solaza en estampas de la cultura de masas (nota roja, infomerciales, lucha libre, el *Alarma*, el chupacabras, etcétera), siempre con un fraseo paródico desde la sátira y la ironía.

En *La sodomía en la Nueva España* (2010) es la homosexualidad la protagonista, al igual que la brutalidad del orden establecido en contra de quienes la ejercen. En esta ocasión el fundamento para su poema son algunos procesos históricos reales de la Inquisición contra homosexuales en la época virreinal. El estilo es muy similar al de *Cabaret Provenza* pero mucho más musical, mucho más satírico y mucho más circular en las imágenes sostenidas. En su novela *Declaración de las canciones oscuras* la anécdota del traslado de las reliquias de San Juan de la Cruz, le permite explotar con mucha mayor osadía esa rítmica musical con el empleo —casi virtuoso— de un lenguaje propiamente barroco. A ella, se suma una intensa carga de humor satírico y carnavalesco, incluso algunas escenas cuya teatralidad asemejaría a los *sketches* cómicos, muy cercanos a la comedia de enredos, relativos a la homosexualidad o a situaciones de erotismo homosexual.

Hasta aquí no podemos sino señalar el persistente *ethos* burlón con el que Fabre esgrime su subversión a los cánones establecidos, cuya crisis pone en escena

13. Refiriéndose al refrán del tiempo de las vacas gordas y las vacas flacas, que a su vez parece aludir a *Las tierras pródigas, Las tierras flacas y Al filo del agua* de Agustín Yañez

mediante la parodia de esos grandes discursos integrados en la modernidad capitalista, específicamente del mercado literario. Frente a la grandes discursos¹⁴ de la poesía metafísica-filosófica, identitaria, política, amorosa o estética que el mercado ha avalado como “los grandes discursos” de la poesía, Fabre opone el humor. Y lo hace justo en el afán de escaparse de ese “corsé de la literatura canónica”, retrotrayéndola mediante “un ideal estético basado en el humor y en lo antisolemne, [que] es en cierto modo para superar una concepción trascendental de la poesía” (Higashi 2016, 11). En ese sentido, la obra de Luis Felipe Fabre posee un *ethos* barroco en tanto no niega ni borra el canon, sino que lo trastoca mediante el humor (el *ethos* burlón), la sátira y la parodia.

Respecto a *Poemas de terror y misterio*, Fabre hace una serie de poemas secuenciales sobre temas como las películas de terror, los zombies, la poesía comprometida y los monstruos, básicamente todos con el perfil del cine de serie B o el de algunos directores como John Carpenter o George Romero, pero sin excluir el *boom* de las entonces nacientes series vía *streaming*, ni la presencia de poemas-trailer (Fabre 13 y 15) o poemas-infomercial (Fabre 97). Tanto en el tema de las películas de terror como en el de los zombies hay una sátira explícita a la violencia en México, justo en el sentido de las “práctica” de las “necroescritura” planteada por Rivera Garza. Por ejemplo, las alusiones a las mujeres desaparecidas y a las narcofosas y la cantidad ingente de cadáveres esparcidos por todo México son persistentes e irrefutables.¹⁵

Desde la teoría de la poética cognitiva, Higashi (2015) asevera que la “intervención editorial” suma un alto contenido semántico-gráfico y paratextual en favor de la obra de Fabre. Esa intervención aporta sentido al deleite “de una experiencia lúdica” mediante elementos (Higashi 2015, 59) como la portada “con la ilustración de una mujer hilarantemente asustada, del tipo de las perfectas amas de casa que aparecían en la publicidad de los años cincuenta)”, sumado al suaje que la revela como una monstruo tentacular; las guardas (con siluetas de “personajes emblemáticos del cine

14. Pensemos por ejemplo en autores como Octavio Paz, José Lezama Lima y Federico García Lorca, Pablo Neruda o Miguel Hernández, Mario Benedetti o Gabriela Mistral, y las vanguardias y los partidarios de la poesía pura, respectivamente. Con la falacia de la generalización a cuestas, sólo esgrimimos estos encasillamientos en aras de esbozar una idea, por oposición, de la ubicación del humor en la poesía.

15. Basten dos ejemplos: 1) “Una chica desaparece en circunstancias misteriosas:/otra/ chica desaparece y luego/ otra// y otra y otra y otra y otra y otra: no// hay motivo de alarma/ explica / el jefe de la policía: según las estadísticas, /es normal que en México algunas chicas/ desaparezcan” (Fabre 13) 2) “Así/ la mano/ que brotó de la tierra/ como un cactus monstruoso/ en una fosa clandestina al norte de México” (Fabre 2013, 37)

de terror de películas serie B”); y las viñetas con “mascarones de monstruos que separan las diferentes secciones del libro (Drácula, la novia de Frankenstein, el hombre lobo, un extraterrestre y, al final, hasta una sor Juana bizca”. Ese aporte editorial de corte francamente desenfadado y humorístico,

prepara al [lector] para encontrar en el ridículo el principal fin de Fabre, [...] en el fondo este ridículo se propone enfrentarnos a una realidad muy diferente desde un giro irónico que acompaña a todo el poemario: las armas con las que cuenta el arte para provocar la denuncia no son efectivas. El humor de la propuesta es aparente (y editorial, claro), porque en el fondo de los textos subyace una crítica muy seria al impacto social que puede tener el arte comprometido en nuestros días, cuando la sociedad parece tan alejada de las manifestaciones artísticas” (Higashi 2015, 61-62).

Aunque con otro fin pero de manera complementaria, Higashi (2016) estudió el funcionamiento del *blending* en dos poetas (Alejandro Albarrán y Luis Felipe Fabre, como ya mencionamos arriba). Ahí define *mash up* como “el *intertexto* que resulta de la convergencia de un texto fuente (un *subtexto* o *beat*) y un conjunto nuevo de operaciones textuales por medio de las cuales se busca explicitar la transferencia de propiedades entre uno y otro” (Higashi, 2016, 12, cursivas en el original). También interpretó los *mash up* de Fabre con una precisión y eficacia encomiable, cuyas aseveraciones son torales para este estudio.

Primero, tenemos que señalar la primacía del poema “Sor Juana y otros monstruos” del que se derivan como consecuencia lógica en el sentido (y fin último) del libro de Fabre *Poemas de terror y misterio*. Estilísticamente es muy cercano a *Cabaret provenza*, con la inclusión de entramado de “citas académicas” en las que diversos sorjuanista coinciden en que Sor Juana era un monstruo, pero —como en casi todo respecto a Sor Juana y su obra— no terminan por coincidir. Mediante una subversión paródica y en un mecanismo similar al del carnaval respecto al orden instituido, el hiperbólico halago de los “académicos” citados se convierte en el pretexto para la sospecha. Simultáneamente, la parodia crítica e irónica gira en torno al mundo académico, en la que “la academia literaria resulta ineficaz, encerrada en un circuito endogámico donde sólo es posible dialogar al interior de sí mismo” (Higashi 2016, 17).

A partir de la sospecha de la condición monstruosa de Sor Juana, Fabre construye sendos *mash ups* a partir de los propios versos de Sor Juana. Como bien señala Higashi (2016) el “Mash up 1. Sor Juana y los fantasmas” es una alusión al estado de duermevela y al *Primero sueño*. “Mash up 1. Sor Juana y Medusa” confluye con

una configuración del retrato de Hélène Cixous en el que se integra la imagen de la Gorgona, tanto la mítica como la referida en su obra (*La risa de la Medusa*). “Mash up 3. Sor Juana y las hermanas murciélagos” se basa en la comparación de la poética de Sor Juana y Lezama Lima de la autoría de Aída Beaupied, que en tercer grado, nos refiere el cruce y la confluencia del espíritu novohispano, la “expresión criolla” y a la “estrategia de supervivencia”, todas referidas con respecto al barroco, al neo-barroco y al barroquismo.

Respecto al primero,¹⁶ hay un *beat* (o subtexto, que es también el hipotexto sorjuanino) de 11 versos del *Primero sueño* de los 21 totales del poema de Luis Felipe Fabre; para Higashi (2016, 20) este *mash up* es sólo la puesta en escena, sin trascendencia artística, pues “no va más allá de su modelo hipotextual:¹⁷ como buen homenaje, recuerda a su fuente para continuarla y traerla al presente, pero sin trastocarla”.

Respecto al segundo, no hay citas textuales literales de un hipotexto sorjuanino, sino un *beat* muy evidente que resalta por la “diseminación de los esdrújulos” para “evocar la ampulosa prosodia barroca” (Higashi 2016, 21), que “concluye con una gradación de esdrújulos, hiperbólica y más bien chusca” (Higashi 2016, 24), cuyo vituperio está superado y desbordado por el ingenio de Sor Juana (Higashi 2016, 22). Si bien esta dura aseveración es puntual y certera, por nuestra parte debemos señalar que ni la parodia ni la postpoesía tienen por objetivo superar el canon, sino ponerlo en crisis, aunque no necesariamente salga victoriosa de la comparación retórica, estilística, estética o ideológica, es decir, parecerían batallas de una guerra infinita cuyos resultados son sólo indicios y vestigios de la Historia, literaria y artística en este caso. No podemos negar que, a veces, las “vanguardias” son victorias pírricas en contra de la tradición canónica y los homologados valores institucionalizados. De hecho, el hipotexto puede coincidir con la “tradición del epodo prosopográfico de Horacio” (Higashi 2016, 23).

Respecto al tercero, el *beat* o *subtexto* son 8 versos del hipotexto de Sor Juana de los 22 del *mash up* de Fabre. Temáticamente, no agrega nada a lo realizado por Sor Juana y estudiado por Beaupied, incluso “desilusiona un poco, porque no se desvía de lo hecho por Sor Juana; al contrario, sigue a la Décima musa sumiso” (Higashi 2016, 26).

16 La revisión a conciencia se puede consultar en Alejandro Higashi (2016, 19-26).

17. La terminología procede de las aseveraciones en torno a la intertextualidad por parte de Genette (1989, 4), específicamente la hipertextualidad de dos textos (de un hipertexto producido con la existencia de un hipotexto previo).

Para Higashi (2016, 28),

[...] los homenajes de Luis Felipe Fabre [...] están muy lejos de brindar algún giro a la historia de la interpretación académica o lectora. [...] Contra la vocación crítica del *mash-up* musical, mezcla de música pop y su contrario, un rap contestatario, convencido de la necesidad de criticar para avanzar, la propuesta de Luis Felipe Fabre resulta tímida: no desea transformar, sólo cita, corta y pega [...] En un país donde escasean los lectores de poesía, el *mash-up* tiene un uso limitado y no puede darse el lujo, según puede deducirse de los ejemplos anteriores, de contradecir el subtexto que no se conoce.

Si la historia del arte permitiera las similitudes, podríamos esbozar esta timidez y sumisión de Luis Felipe Fabre con respecto a Sor Juana como una réplica de la aplicación y maestría con que el Marqués de Santillana y Juan Boscán emplearon el soneto, claro, si los comparamos, a su vez —como hace Higashi con respecto al rap— con la maestría de los sonetistas italianos (el propio Dante Alighieri) o los mismos sonetistas barrocos españoles (Quevedo, Góngora, la misma Sor Juana).

Con esta equiparación no exculpamos a Fabre, sino que ponemos de relieve, en escena, enfocado en el cuadro de la cámara como si de una película de serie B —cuya naturaleza misma integra el *ethos* burlón— se tratara y con errores de continuidad, las posibilidades e intentos del *ethos* barroco por subvertir los “homologados valores institucionales”, ambivalentes, paradójicos, contradictorios, de la ética capitalista.

Con los procedimientos correspondientes a los barroquismos ya planteados, no podemos sino confirmar el *blending* de la alta cultura con la cultura de masas, a Sor Juana con las imágenes *kitsch* de las películas de terror de serie B o con los antagonistas de las películas del Santo y Bluedemon, a Octavio Paz con Selena o a las Orquestas Sinfónicas interpretando cumbias. Ya sea por una estrategia de supervivencia ante el monolito virtuoso que integra el canon o como una redefinición de los productos a hiperexplotar en el consumo, vale la pena la repetición, de la cita de Gombrich: “Cada generación se rebela de algún modo contra los puntos de mira de sus padres; cada obra de arte expresa su mensaje a sus contemporáneos no sólo por lo que contiene, sino por lo que deja de contener”.

REFERENCIAS

- Bajtín, Mijail (2005). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza.
- Bravo, Víctor (1996). *Figuraciones del poder y la ironía. Esbozo para un mapa de la modernidad literaria*, Venezuela, Monte Ávila Editores-Universidad de Los Andes.
- Carrión, César Eduardo (2017). “El *ethos barroco*: una lectura desde la teoría de los modos literarios”, *Universitas. Revista de Ciencias Sociales y Humanas*, Universidad Politécnica Salesiana, Ecuador, núm. 26, junio, pp. 163-178.
- Cosío Martínez, Yéred Oswaldo (2017). Elementos y procesos en el verso libre de dos autores contemporáneos: Hernán Bravo Varela y Luis Felipe Fabre, tesis de Licenciatura, Universidad Autónoma del Estado de México.
- De la Cruz, Sor Juana Inés (1976). *Obras completas. Lírica personal*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Echeverría, Bolívar (1994). “Ethos barroco”, en *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco* (compilación). México, UNAM / Ediciones del Equilibrista, pp. 67-87.
- Echeverría, Bolívar (2011a). “El ethos barroco”, en *La modernidad de lo barroco*, Era, México, pp. 32-56, [1998].
- Echeverría, Bolívar (2011b). “Meditaciones sobre barroquismo”, en *Discurso crítico y modernidad. Ensayos escogidos*, Bogotá, Ediciones Desde Abajo, pp. 245-252.
- Echeverría, Bolívar (2011c). “El barroquismo en la América Latina”, en *Discurso crítico y modernidad. Ensayos escogidos*, Bogotá, Ediciones Desde Abajo, pp. 265-279.
- Echeverría, Bolívar (2011d). “Octavio Paz, muralista mexicano”, en *Discurso crítico y modernidad. Ensayos escogidos*, Bogotá, Ediciones Desde Abajo, pp. 127-136.
- Fabre, Luis Felipe (2005). *Leyendo agujeros. Ensayos sobre (des) escritura, antiescritura y no escritura*, Fondo Editorial Tierra Adentro 302, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Fabre, Luis Felipe (2019). *Declaración de las canciones oscuras*, México, Sexto Piso.
- Fabre, Luis Felipe (2013). *Poemas de terror y misterio*, México, Almadía.
- Fabre, Luis Felipe (2010). *La sodomía en la Nueva España*, Madrid, Pre-Textos.
- Fabre, Luis Felipe (2007). *Cabaret provenza*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Fernández Mallo, Agustín (2009). *Postpoesía*, Barcelona, Anagrama.
- Genette, Gerard (1989). *Palimpsestos. Literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- Goldmann, Lucien (1967). *Para una sociología de la novela*, Madrid, Ciencia Nueva.
- Gombrich, E. H. (2011). *La historia del arte*, China, Phaidon, [1995].

- Góngora, Luis de / De la Cruz, Sor Juana Inés (2010), *Soledades / Primero Sueño*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Higashi Díaz, Alejandro (2015). “La integración conceptual o *blending* en el *mash-up* de Alejandro Albarrán y Luis Felipe Fabre”, *Signos literarios*, vol. XI, núm. 22, julio-diciembre, pp. 8-31.
- Higashi Díaz, Alejandro (2016). “Consecuencias cognitivas de la intervención editorial en la poesía mexicana contemporánea”, *Valenciana*, Universidad de Guanajuato, núm. 18, julio-diciembre, pp. 35-66.
- Hutcheon, Linda (1992). “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Mbembé, Achillé (2011). *Necropolítica*, España, Melusina [libro electrónico], [2006].
- Rivera Garza, Cristina (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, México, Tusquets.
- Perlongher, Néstor (1992). “Introducción a la poesía neo barroca cubana y rioplatense”, *Revista Chilena de literatura*, núm. 41, pp.47-57
- Rodríguez Moncada, Ernesto (2009). “Reflexiones en torno al mestizaje y sus implicaciones para la relación oralidad/escritura en el marco de la discusión intercultural”, *Revista Interamericana de Educación de Adultos*, vol. 31, núm. 2, Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe, Pátzcuaro, México, pp. 187-198.
- Sánchez Prado, Ignacio M. (2018). “Lengua precaria: la poesía mexicana en crisis epistémica”, *América sin Nombre. Madurez de la joven poesía mexicana* [Alejandro Higashi e Ignacio Ballester (coords.)], núm. 23, pp. 49-58.
- Sarduy, Severo (2013). *Obras III*. Ensayo, México, Fondo de Cultura Económica.
- Sarduy, Severo (1987). *Barroco y neobarroco*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Segura, Yolanda (2021). “Si una vez dije que sauce de cristal”. Consultado en <https://yolaseg.wordpress.com/si-una-vez-dije-que-sauce-de-cristal/> [8 de septiembre].

EL *ETHOS* BARROCO Y LA CONSTRUCCIÓN DEL MUNDO A TRAVÉS DE LAS CAMINATAS EN *PAPELES FALSOS* DE VALERIA LUISELLI

Griselda Dávila Delgado
Universidad Autónoma del Estado de México



No cabe duda que el Barroco ha sido una de las épocas que han marcado a la humanidad, sobre todo cuando hablamos en concreto del terreno de las artes. Encontramos vestigios que prevalecen en la actualidad, tal como son las obras arquitectónicas, que en el caso del territorio mexicano por influencia directa de España, se nos muestran en nuestro transitar diario. Su estilo superpuesto queda al descubierto en las iglesias que se encuentran a nuestro paso donde podemos ver la gran cantidad de elementos que las adornan.

No sólo quedan estas huellas en la ciudad de una manera tangible, sino que también la época barroca se plasmó en otras artes. Tal es el caso que compete a este trabajo: la influencia del siglo XVII que aún podemos notar en los escritos de nuestro tiempo. Las maneras de reflejar la realidad se encuentran presentes hoy en día en aspectos como son la dispersión y la expresión del mundo a través del testimonio como una manera de sobrevivir y significar a través de nuestra percepción. Por ello, a partir de *Papeles falsos*,¹ de Valeria Luiselli, podremos indagar en un proceso escritural que identificamos en el recorrido del hombre contemporáneo que aprende a darse significado por medio de sus caminatas plasmadas en sus escritos, compartiendo horizontes con el hombre del barroco.

1. *Papeles falsos* es una obra publicada en 2010 por Valeria Luiselli López Astrain, una escritora mexicana que Estudió la Licenciatura en Filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y tiene un Doctorado en Literatura Comparada en la Universidad de Columbia. Después de la obra mencionada ha publicado los siguientes títulos: *La historia de mis dientes* en 2013, *Los ingrátidos* en 2014, *Los niños perdidos* en 2016 y *Desierto Sonoro* en 2019.

José Antonio Maravall nos dice, en su libro *La cultura del Barroco* (1975), que se manifiesta como un concepto de época que mantiene una conexión “[...] geográfico-temporal de articulación y recíproca dependencia entre una compleja serie de factores culturales de toda índole [...] que se dio en el XVII europeo y creó una relativa homogeneidad en las mentes y en los comportamientos de los hombres” (34), es decir, la visión de mundo, así como la forma de ser y de expresarse de los ciudadanos se relacionaba de manera directa con el contexto en el que se desenvolvían y en específico con sus vivencias, siendo éstas motivo de sus creaciones y de una forma en particular de comportamiento colectivo.

Encontramos también que en el Barroco se experimentaron cambios drásticos derivados de un momento de crisis y una de sus consecuencias fue que los individuos comenzaran a pensar de una manera en particular y a prestar interés en ciertos aspectos como el desorden que el caos trajo consigo: al encontrarse todo en constante movimiento el mundo parecía inacabado porque todo iba cambiando y no lograba fijarse. La concordancia se da también en los tiempos contemporáneos, donde, si ya no existe una situación de migración constante o de cambios sociales tan acentuados, la vida en medio del mar de significaciones no da el tiempo de parar y cada vez surgen más elementos que nos hacen pensar que nada se detiene y, por lo tanto, siendo productos del entorno, al igual que los hombres del pasado, nos comportamos dependiendo de lo que dicte el periodo.

Ahora bien, si en la época posmoderna² no tenemos un momento de crisis de la misma magnitud, existen otras condiciones que le hacen al ser humano entrar en dispersión, por ejemplo, ahora mismo no tenemos fronteras claras entre lo personal y lo público que nos indiquen cuándo estamos teniendo un pensamiento propio o si se encuentra influenciado por el movimiento exterior que nos ha impedido una introspección en la que podamos conocernos.

Podríamos, entonces, hablar de una crisis social que afecta de manera personal a los individuos más que de forma económica o en calidad de vida. Como

2. Mucho se ha discutido acerca de la definición del momento en el que nos encontramos, si corresponde aún a lo moderno o podemos instaurarlo en lo denominado “posmoderno”; para los fines del trabajo encontramos que las características que más sobresalen corresponden al concepto de posmodernidad, por ejemplo, cuando Lipovetsky nos refiere que la posmodernidad es “[...] el proceso y el momento histórico desde el que se opera ese cambio de tendencia en provecho del proceso de personalización, el cual no cesa de conquistar nuevas esferas: la educación, la enseñanza, el tiempo libre, el deporte, la moda las relaciones humanas y sexuales, las informaciones, los horarios, el trabajo” (113). Si hablamos de la obra como testimonio y como vivencias en un mundo disperso, podemos ver que se instaura en esta categoría al hablar desde lo propio, lo personal y lo íntimo.

consecuencia, desde hace unas décadas algunos escritores han transformado sus maneras de expresarse y retomaron el género testimonial como lo son las autoficciones, las crónicas o bien los ensayos que tienden más a la narrativa para poder dar un punto de vista y significar a través de lo propio y lo personal y así reforzar lo expresado. Encontramos en el caso de Latinoamérica títulos de diferentes autores como lo son *Canción de tumba* (2010) del mexicano Julián Herbert o bien *Cómo me hice monja* (1993) del argentino César Aira, por citar unos ejemplos, donde la intervención de lo propio y sobre todo la figura autoral, tienen un peso importante en la lectura y presentación de la nueva literatura latinoamericana.

Papeles falsos de Luiselli se inserta en este tipo de escrituras que dan pauta a una representación de la escritura que se encuentra fuera de los cánones, al brindarnos la perspectiva de quien recorre la ciudad en medio de un mar de significantes y nos permite al mismo tiempo realizar una abstracción a su paso. Ahora bien, al igual que el hombre del barroco, Luiselli va adquiriendo su saber del mundo por medio de las caminatas, al ir absorbiendo la realidad con sus paseos y plasmarla de la manera en que la ve y también, en medio de este recorrido, cumple con la función de ir ensayando su entorno e ir reflexionando sobre su estadio en el mundo. El transitar una calle no le brinda únicamente el panorama de un espacio, sino que le ofrece las herramientas para realizar una introspección en la que va pensando los temas que van detonando la memoria a raíz del presente de las ciudades.

El conocimiento por medio de la experiencia se ha discutido durante mucho tiempo, sin embargo, en este caso, veremos que es mediante las caminatas que podemos hablar de una mirada al interior en la cual no sólo va conociendo los lugares recorridos, sino que también se muestra como conocimiento de sí misma. No podemos suponer que mediante el libro podremos conocer a la autora, sin embargo, podemos hablar de una indagación de lo íntimo a través de su escritura por medio de sus vivencias. Ahora bien, Juan Villoro nos dice que:

En castellano existen dos verbos que no suelen usarse con el mismo significado: “conocer” y “saber” [...] *conocemos* objetos o a personas, *sabemos* que algunos objetos tienen ciertas propiedades, o bien *sabemos hacer* operaciones, pero no *sabemos* objetos ni *sabemos* personas. Conozco algo o a alguien, *sé* algo *acerca de* algo o de alguien (197).

En este caso es Luiselli la que mediante su recorrido y su discurso nos va transmitiendo un saber y un conocimiento plasmado en su escritura, podríamos suponer que al momento de darnos a conocer sus vivencias nos encontramos con un

doble sentido: generamos conocimiento de los lugares mencionados, además de las ideas y los temas expuestos en el texto que forman parte de la perspectiva que quiere mostrarnos. Para lograrlo se vale también de un estilo y de una forma de utilizar el lenguaje: nombra la realidad de una manera cotidiana en la que podemos ir de la mano con ella y tratar de comprender el sentido de la obra.

Al presentarse como una serie de ensayos, *Papeles falsos* nos indica una forma de lectura en la que la figura autoral tendrá un gran peso, y sobre todo, lo expuesto obedecerá al juicio de la autora, Liliana Weinberg en *La situación del ensayo* nos dice lo siguiente al respecto:

[...] el ensayo resulta la manifestación de un determinado acuerdo de lectura: cuando un lector se enfrenta a un ensayo, tiene ya una serie de expectativas al respecto, tales como “esto que leo es una opinión razonada”, “esto que leo no es ficción”, “hay un determinado pacto de veridicción”, “este texto me reenvía al mundo”, “es necesario que cuente yo con la garantía de buena fe y responsabilidad de su autor”, etcétera (26).

Y en otro texto, la académica menciona sobre las características intrínsecas del género:

[...] el acuerdo entre autor, mundo, palabra, lector, el acuerdo entre la tarea de interpretación del mundo que el ensayista desencadena, la versión de sentido interpretado a través de un libro y la participación del acto interpretativo con el lector, son condición necesaria del ensayo (Weinberg, 39).

A raíz de lo expuesto, desde la portada el lector tendrá ya una guía de lectura en la que realizará un pacto con el texto que determinará la recepción y el sentido de la obra. Sin embargo, si bien *Papeles falsos* se presenta al público bajo este género, no podemos omitir que se trata de una obra que lindará con otros géneros: encontramos por ejemplo que tiene tintes de relato de viajes, de la crónica y también podríamos considerar un relato autobiográfico debido a la presentación del discurso.

Es sabido también que el ensayo en estricto sentido suele ser crítico respecto a los temas que acontecen en el momento y de manera deliberada puede tratar de persuadir a sus lectores, no obstante, en este escrito nos encontramos con una serie de relatos que corresponden a la vida de la autora y que responden a una serie de temáticas que son desatadas por la descripción de sus experiencias. Al ser, aparentemente, escrita desde un tono que podríamos considerar confesional y al poner su nombre como firma y responsabilidad, el lector tiende a recibir la obra como

“más fiable” y también puede reconocerse en las páginas por las situaciones que le pueden resultar conocidas. Sabe que la persona a cargo del discurso nos está mostrando algo “que pasó” y que podría considerarse como objetivo porque en gran parte lo reconoce en su tiempo y son manifestaciones de su época: los aviones, los países, los lugares le son conocidos, pero, sobre todo, reconoce parte de la emoción descrita en las páginas.

En este sentido, podríamos decir que tanto la autora como el receptor, comparten un horizonte mundo que les es afín y que también incluye la forma de vivir, de comportarse y desenvolverse, algo que podríamos considerar como un *ethos* que permanece en nuestros tiempos y que podemos identificar también en otras épocas, tal es el caso, como lo hemos mencionado, de los remanentes culturales que persisten aún del siglo XVII.

Luiselli, al igual que el hombre del barroco, toma su exterior para plasmarlo y tal vez tratar de darle orden (podríamos también preguntarnos si es orden o una especie de desorden que nos muestra para poder crear un panorama determinado) mediante su relato y en estas descripciones podemos ver que va absorbiendo su mundo y transformándolo para que el recorrido tenga un fin:

Los apologistas del paseo han enaltecido el acto de caminar al punto de convertirlo en una actividad con tintes literarios. Desde los peripatéticos hasta los *flâneurs* modernos, se ha concebido la caminata como poética del pensamiento, preámbulo a la escritura, espacio de consulta con las musas. Es verdad que en otros tiempos el mayor riesgo que uno corría al salir a caminar era, acaso, como relataba Rousseau en una de sus *Meditaciones*, ser arrollado por un perro. Pero lo cierto es que ahora en la poco caminable y apenas literaria Ciudad de México, el peatón no puede salir a la calle con el mismo buen ánimo que declaraba Robert Walser al inicio de su paseo (Luiselli 39).

La caminata, como tópico literario, ha servido para pensar los temas que le aquejan al escritor y desentrañarlos para poder transformarlos y crear a partir de ellos una manera que podemos considerar poética, sin embargo, el escenario que ahora se nos describe no es del hombre que se encuentra en medio de decisiones que modifiquen por completo su vida, empero va plasmando la dispersión y el cambio de concepciones que van sucediendo con el paso del tiempo, y que se centran en los lugares recorridos. En este caso, la contraposición que hace de los escritores de antaño y su nueva perspectiva nos hace caer en cuenta de que está mostrando nuevos panoramas que también incluyen una nueva forma de pensar. Sobre todo también nos habla de

una transformación en la forma de percibir las ciudades. Si bien la zona urbana ha sido, como podemos verlo también en el Barroco, una zona de afluencia de las personas sobre todo por motivos económicos, ahora, además, ha logrado mimetizarse con los ciudadanos y su forma de recorrerla: la vida es rápida, apenas permite el pensamiento y la contemplación, pero podemos encontrar pequeños huecos que nos permiten expresarnos y al mismo tiempo expresar el mundo con una conciencia autocrítica.

Luiselli, si se nos permite revisar su biografía y los hechos relatados en el texto, es un individuo que al igual tiene que migrar, sin embargo, las condiciones no son las mismas que tenían los hombres del siglo XVII al ser echados de su hogar, por el contrario, ella es la que recorre calles y países porque debe trasladarse y también porque desea conocer el mundo más allá de sus fronteras. Podríamos arriesgarnos a decir que la mueve una voluntad de conocimiento y de exploración del entorno que ha transformado por medio de la escritura en una creación artística.

Si bien en ambos escenarios se comparte el viaje y la separación del terruño, la diferencia radica en la temporalidad, en el siglo XXI las distancias “se acortan”, y en que vivimos una vida en constante movimiento y llena de símbolos tal vez un tanto vacíos (porque con el paso del tiempo el significante se ha anulado o bien se ha transformado) que nos invaden por todos los flancos, por lo tanto a los individuos no les queda mucho para poder expresarse más que significando desde el yo y expresando sus vivencias, tal vez como quien dice: éste soy yo y lo que he vivido, es lo que puedo ver, saber, conocer y manifestar a partir de mí mismo.

Si bien en la época barroca el hombre también narra su contexto y las experiencias van cambiando, el sentimiento que expresan de un mundo vasto y que parece nunca detenerse, sigue prevaleciendo. Otra de las características que podemos notar en común se manifiestan es la inestabilidad que predomina en el Barroco y en nuestros días. Hablamos hace un momento de la migración, que si bien responde a causas diferentes, sigue obedeciendo a un fin: no existe un sentimiento de pertenencia, o bien puede manifestarse como vago o indeterminado.

En este sentido, Luiselli también nos menciona: “Pero quizá sea cierto que una persona sólo tiene dos residencias permanentes: la casa de la infancia y la tumba. Todos los demás espacios que habitamos son mera continuidad grisácea de esa primera morada, una sucesión indistinta de muros que finalmente se resuelven en la cripta o en la urna” (14), justamente, al igual que el hombre del barroco, debido a las migraciones y a su constante estado de crisis, no logran instaurarse en algún lugar, por lo que también sus identidades se ven en movimiento constante.

Entenderíamos que la autora nos muestra sus constantes viajes y su recorrido como una manifestación de la vida o bien de su ser y el ser de los demás individuos que comparten su tiempo.

Tanto en la actualidad como en el Barroco, hallamos la figura del viajero: es el hombre que se encuentra en constante desplazamiento, de un lugar a otro y que halla en medio de esos recorridos un tipo de sabiduría que desconoce el que se queda en casa. El que viaja entonces se convierte en alguien que se ha llenado de conocimiento y de las perspectivas que los lugares le proveen y puede manifestarlo mediante historias que cuenta a los otros. Siguiendo con el tema, no existe una mejor forma de repensar los espacios que a través de los relatos que se centran en las descripciones, cuando el mundo alrededor se vuelve hacia nosotros el mejor medio es el arte y en este caso en particular la palabra. A propósito, Octavio Paz nos dice:

La distancia entre la palabra y el objeto —que es la que obliga, precisamente, a cada palabra a convertirse en metáfora de aquello que designa— es consecuencia de otra: apenas el hombre adquirió conciencia de sí, se separó del mundo natural y se hizo otro en el seno de sí mismo. La palabra no es idéntica a la realidad que nombra porque entre el hombre y las cosas —y, más hondamente, entre el hombre y su ser— se interpone la conciencia de sí. La palabra es un puente mediante el cual el hombre trata de salvar la distancia que lo separa de la realidad exterior (35).

A partir de los diversos lugares que se recorren, ya sea por obligación o bien por voluntad, el hombre comienza a hablar de todo lo que ha visto y experimentado, a plasmarlo en su vida diaria y también puede exponer aquello que le aqueja de manera que los demás también puedan compartirlo y entenderlo, tal vez en modo de catarsis para poder sobrellevar la realidad o asimismo podríamos suponer que ayuda a acercarse a ella y resignificarla: tratar de ordenar el caos. Podríamos también inferir que a raíz de estas circunstancias es que el escritor se ve obligado a darse voz en medio de un mar de obras y de propuestas y es algo que veremos que suele repetirse en las épocas dependiendo del contexto en que nos encontremos, si es que acaso las circunstancias son tan abrumadoras que es necesario crear y alzar una voz que sea lo más propia posible dentro de toda esa literatura.

La propuesta de Paz es que el lenguaje trata de nombrar la realidad, pero no de manera exacta, sino más bien como copia de lo que es. Como bien lo menciona, es un puente por medio del cual puede haber este encuentro entre el escritor y el espacio y a partir de ahí genera lo que quiere mostrarnos. Es como si se tratara de un filtro

por el cual, el escritor rellena el vacío desde su percepción y nos lo muestra. Luiselli, a su vez, esboza una idea similar:

En la infancia previa a la infancia, cuando la sombra de la sintaxis aún no ha eclipsado el resplandor del mundo, bastan los ronroneos de las erres y los murmullos de las emes para decirlo todo. Un niño, antes de hablar, dice el mundo —se dice a sí mismo— con el dedo índice y el balbuceo. Pero un día el arrullo de la eme se apareja con la a, y se duplica —«mamá»—. Entonces, algo se rompe. En el momento en que pronunciamos el nombre de aquel lazo, el primero y el más íntimo, se rompe definitivamente algún nexo con el mundo (64).

Podemos entonces encontrarnos con una encrucijada, ya que la autora nos está mostrando el mundo, sin embargo no tal cuál es, sino más bien como ella lo está construyendo, con la forma que está modelando y reordenándolo a su vez como una palabra que construye o destruye o también que conecta. Y más adelante complementa la idea: “Aficionados al mito del paraíso adánico, quisiéramos creer que los nombres de las cosas son exactos y necesarios, que hay una palabra en el núcleo de cada cosa y que pronunciarla equivale a develar —o incluso a inventar— la esencia misma del objeto; que el acto del habla es semejante al *fiat* del Creador” (64-65).

A partir de esta idea que nos propone, podemos inferir también que el lenguaje a su vez es una construcción, una manera de articular el mundo y romperlo, como si se tratara de volver a crearlo desde nuestra infancia porque conforme se va aprendiendo el mundo, se va conociendo y también se va adecuando a nuestras perspectivas y cada cosa aprendida y nombrada es una cosa diferente y modificada a lo que realmente es. Dicho en otras palabras, la dinámica de un niño al nombrar consiste en darle sentido a lo que le rodea. Lo mismo puede ocurrir con el escritor, quien toma de ese exterior las cosas y las apropia, las nombra y las adecua a su realidad y a sus fines. Ambos destruyen y construyen a través de la palabra y también en los dos casos se puede dar un primer encuentro.

Siguiendo la idea que se nos propone, podemos ver el papel del escritor como un creador: logra articular y resignificar el mundo a través de sus relatos, al igual que el hombre del barroco logra elaborar una realidad alterna para sobrellevar el hastío de la vida en nuestra época que no deja de moverse, de ser cambiante y de presentarse como un caos. La escritura, ahora como en aquel entonces, puede funcionar como una válvula de escape y como una manera de canalizar lo difícil del entorno,

así como plasmar parte de los sentimientos imperantes de la sociedad del entonces, pero desde una perspectiva única y personal. Maravall, al hablar de la cultura barroca lo menciona como sigue:

No son tampoco cuestiones de conciencia individuales las que se quieren poner en claro, sino descubrir conductas responsivas de los individuos, en principio, comunes a todos ellos. Se supone, pues, una psicología social, de esto se parte, y se da como consideración previa la de ser alcanzable conocer y dirigir la conducta del individuo en tanto que se encuentra formando parte de un grupo (32).

Podríamos entender que a partir de este planteamiento, Luiselli está plasmando su pensar desde lo propio, pero que responde a cierta formación colectiva. Al igual que nos menciona el teórico, el entorno es el que dicta en cierto sentido la manera de actuar, de ser y de expresarse del individuo y que vamos a identificar en ciertos aspectos que son comunes en una época o determinado espacio de tiempo.

Si seguimos el hilo de lo descrito podemos ver cómo Luiselli nos habla de la construcción de *sus* ciudades por medio del retrato que hace de ellas. Un habitante de la Ciudad de México recorre las calles de una manera constante, sin embargo su entorno y su forma de vida es lo que le llevará a percibirla de cierta forma, desde su espacio y su rol dentro de ella. Lo mismo ocurre con la autora que es quien nos lleva de la mano bajo su mirada para mostrarnos la perspectiva de una extranjera y al mismo tiempo de una de sus ciudadanas, porque, según podemos encontrarlo en el texto, tiene doble nacionalidad: mexicana e italiana, a ello podrían agregarse las costumbres de los otros sitios visitados que se quedan en su comportamiento y en el horizonte que plasma. Más importante que esto, construye una ciudad a través de sus ojos, por ejemplo, los pedazos sobrantes de la arquitectura y de la infraestructura no se ven más como sitios vacíos, se convierten en lienzos sobre los que se construyen historias:

Los espacios sobrevienen al paso del tiempo de la misma manera que sobrevive una persona a su muerte: esa alianza estrecha entre la memoria y la imaginación. Los lugares existen en tanto sigamos pensando en ellos, imaginando en ellos; en tanto los recordemos, nos recordamos ahí, y recordamos lo que imaginamos en ellos (Luiselli 75-76).

Aquí ocurre también la mimetización de las personas con los lugares: hablamos de los relatos, de las personas y de lo que tienen para contarnos. En específico, en *Papeles falsos* encontramos la descripción y la formación de la ciudad a raíz de la palabra, de

los relatos que nos son narrados, el lenguaje la replica, la reinventa y la construye aunque de manera física ya se encuentre ahí. Roland Barthes nos dice que: “La ciudad es un discurso y este discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes, nosotros hablamos a nuestra ciudad, la ciudad en la que nos encontramos” (209). Entendemos entonces que a pesar de que nos describe escenarios conocidos, nada es lo que parece y su papel de escritora le permite modificar los sentidos, crear figuras y modificar el entendimiento que tenemos de lo conocido. Los objetos inanimados como son las calles, las plazas, las fuentes, etc., cobran vida, se transforman y producen un sentimiento más fuerte que posee una memoria y una voz propia.

Al realizar esta modificación de la realidad y el sentido de los lugares, lo expresa mediante su escritura y nos muestra un mundo más amplio en el que nosotros como lectores también podemos cobijarnos y crear una visión más amplia y tal vez más amable de la que nos muestra la ciudad con su constante hastío, ya no son simplemente las personas caminando y prestando poca atención, o los automóviles rápidos que pasan a nuestro lado y ni siquiera los notamos: ahora es la lluvia que se describe, las calles que nos hablan y manchas de agua desde una vista aérea. De la misma forma, podemos ver que la ciudad también puede ser comprendida y leída, tal cual nos menciona la autora: “Se ha comparado muchas veces a las ciudades con el lenguaje: se puede leer una ciudad, se dice, como se lee un libro. Pero la metáfora se puede invertir. Los paseos que hacemos a lo largo de las lecturas trazan los espacios que habitamos en la intimidad” (Luiselli 77), en este sentido podríamos también preguntarnos si cada recorrido o en cada relectura de la obra podemos entenderlos de diferentes maneras.

Si la ciudad es algo que podemos leer como se lee un libro y aprendemos de ella, también adquirimos sus rasgos y las modificaciones que sufre a través del tiempo, por ello, es que Luiselli, al presentarnos un mundo inmerso en la posmodernidad, nos habla también de las herramientas tecnológicas que han aparecido y de su influencia en nuestras vidas. El cambio se da en distintas vertientes y la más aprensible en este momento está en los avances científicos y tecnológicos que nos han llevado a poder comunicarnos de una manera más directa, aunque no por ello más acertada o eficiente. Este rasgo lo vemos en los ensayos cuando se lee:

Las computadoras personales, a estas alturas ya lo sabemos bien, son el gran atentado moderno contra el voyeurismo. Desde el momento en el que se instala una de estas máquinas en el escritorio de alguien que vive solo, no sólo comienza un proceso degenerativo irreversible de su personalidad, sino que se cancela la posibilidad de que dicha persona haga algo interesante para el vecino voyeur. Imposible, desde que

existe Facebook, que alguien cometa un crimen en su sala o se haga de un buen affaire (bueno, bonito y fácil de terminar). Ya no existen las ventanas indiscretas porque todo pasa adentro de esas Windows más pequeñas, circunspectas y herméticas de las pantallas de las computadoras (Luiselli 92).

Vemos entonces, que la vida no sólo se vive en las calles como nos muestra en sus caminatas, sino que también existen estos espacios que nos han relegado a una vida sedentaria en la que si bien todo se encuentra en movimiento, nos lleva a un estado en el que nos encontramos más solos que en otras épocas y bien, como menciona Lipovetsky, todo tiende a lo personal y a la contradicción debido a la inmensidad de signos superpuestos y vacíos. La realidad entonces podría ramificarse: una material y tangible, y otra plasmada en lo virtual. Luiselli nos expone ambas precisamente como quien quiere mostrarnos los opuestos:

Se suele decir que la modernidad comenzó con un salto al abismo de lo íntimo y una consiguiente erosión de las fronteras entre lo privado y lo público. Pero hoy en día, para ser fiel a aquel llamado délfico, ya no conviene retirarse al interior. Esto es, ni al interior de nuestra casa —en nuestras casas, sobre todo si vivimos solos, nos acecha el imperio expansivo de Google y, a través de éste, la encrucijada de las compañías fantasmagóricas de todos nuestros conocidos lejanos—, ni mucho menos al interior de nosotros mismos (95).

Nuevamente dentro de esta cita pone de manifiesto la paradoja de los límites entre lo personal y lo público, porque si bien nos abocamos más a la individualidad, la época con sus distracciones virtuales nos lleva a estar en contacto con todos, pero desde una manera solitaria. El estar solo en otros tiempos, en otros siglos, significaba meditar el entorno, la vida y las cuestiones que resultan un problema para los hombres. Podríamos entonces pensar que ahora lo íntimo se muestra en lo que se presenta a los demás de la manera en que lo hace Luiselli.

El ensayo del que obtenemos esta cita anterior es titulado “IX. Otros cuartos”, donde además de hablarnos de las diferencias tecnológicas, menciona la relación con el otro dentro de un mundo globalizado en el que las fronteras de lo personal, se ven difusas: “Todos deberíamos participar de cierta poligamia habitacional y dormir las más veces posibles en camas ajenas, si queremos ser de veras fieles al llamado milenarior: conócete a ti mismo” (Luiselli 95), si bien nos menciona constantemente que no podemos acercarnos al otro por las dificultades que

nos hace sortear el entorno, ella nos lleva a la introspección, a lo íntimo y personal dentro de su libro.

Ahora bien, si la época es la que nos brinda las herramientas y los temas a desarrollar, también sus expresiones artísticas son reflejo de ella. Julio Ortega, respecto a la escritura del siglo XXI nos dice que “una de las características intrínsecas de la narración autobiográfica presuponer que la vida es un relato” (66),³ y más adelante sigue “este es el primer riesgo de un relato posmoderno: convertir una experiencia personal en una fuerza relativizadora de las identidades”(69). Durante el trabajo hemos expuesto el papel de la escritora como una creadora que toma la influencia del mundo para plasmarla en las páginas de su obra y que parte de un proyecto en el que lo abrumador del mundo le hace describir desde la experiencia y desde sus vivencias para poder reordenar y resignificar la realidad. Este último es un punto medular, ya que por medio del filtro del autor es que podemos entender una nueva forma de concebir lo que tal vez ya conocemos. En *Papeles falsos* podemos leer:

Restaurar: maquillar espacios que deja en cualquier superficie el taladro del tiempo. Escribir es un proceso de restauración a la inversa. Un restaurador rellena huecos en una superficie donde ya existe una imagen más o menos acabada; el escritor, en cambio, trabaja a partir de las fisuras y los huecos. En esto se parecen el arquitecto y el escritor. Escribir: rellenar relingos (Luiselli 78).

Es decir, es quien escribe el que va a construir esa imagen que nos mostrará, pero esa imagen se construye siempre a partir de la palabra: nombrar y apropiarnos del mundo. Antes de la palabra existe la nada, sólo relingos como nos menciona la obra y el exterior no existe, o bien como hemos escuchado: lo que no se nombra no existe. A propósito, y como también lo mencionamos con Octavio Paz, en el principio sólo existe la nada, el caos, el verbo o bien el espacio y la página en blanco y será el trabajo del escritor rellenar o bien darle forma a lo que ya se encuentra ahí para hacerlo llegar hasta nosotros. La palabra entonces funciona para Luiselli como una manera de llenar los espacios que ya están ahí; con ello puede ordenar el mar de signos a los que se enfrenta.

Mediante el uso del lenguaje es que crea el relato que presenta, porque: “La palabra es el hombre mismo. Estamos hechos de palabras. Ellas son nuestra única

3. Si bien la obra se encuentra dentro del género del ensayo, lo relatado obedece a lo vivido por la autora, por lo tanto también raya en los límites de las escrituras, y por esta razón es que también consideramos adecuar la cita para hablar de un relato posmoderno.

realidad, o al menos, el único testimonio de nuestra realidad. No hay pensamiento sin lenguaje, ni tampoco objeto de conocimiento” (Paz 30). Encontramos que si bien hace una representación de las ciudades, también lo hace con las personas y con nosotros como sus lectores, pero más importante nos muestra una imagen de ella misma en sus distintas vertientes: como viajera, como ciudadana y como escritora: todo ello a partir de la descripción de su entorno por medio del proceso escritural.

A partir de estos postulados, podemos entonces notar que el discurso por el que nos lleva Luiselli, es una forma de querer aprender el mundo, de recorrerlo; sobre todo, lo que pone sobre la mesa es la manera en la que vamos aprendiendo de él. Tal vez mediante su saber y su conocer es que nosotros también podemos replantearnos nuestras formas de concebirlos. Parte de lo revelador, es analizar el trabajo del escritor, así como los temas planteados y el análisis que logra a partir del lenguaje y de la palabra que nos acerca al conocimiento. Una de las propuestas, también sería notar que todo está en construcción y modificación constante, tal vez como si la autora nos dijera que hay diferentes modos de ver la vida, la realidad y el aprendizaje en sí.

No podemos olvidar que en la obra se nos recuerda constantemente que su medio de expresión es la palabra, entonces para ella representa parte de su identidad y además es un puente con el que logra la comunicación con el otro que es su lector, pero que también es una imagen de ella misma y será la manera en que dote de significado a la obra para sus lectores, además de una proyección del tiempo que está viviendo.

El escritor, si bien no pretende realizar una teoría porque se habla de literatura, muestra su percepción de mundo, su panorama: nos adentra a una realidad que ha concebido y que pretende darnos a entender, utiliza el lenguaje y juega con él de manera en que podamos tal vez transformarlo o bien generar nuestras propias conclusiones. En el caso de la obra a la que dedicamos el estudio se trata de una forma peculiar en la que la misma autora pone en duda las maneras en que tenemos de absorber esta realidad, de los límites del lenguaje y la trascendencia que tiene para nosotros. Es decir, si aprendemos a nombrar también podemos aprender a crear, es como si dentro del libro encontráramos también el procedimiento por el cual se ha creado y ha llegado a configurarse: trabajar desde el vacío, de lo sobrante, aprender a dar forma, trazar desde la nada y crear un puente con la realidad y aprender de ella por medio de la palabra o como nos menciona Luiselli:

Escritor es el que distribuye silencios y vacíos.

Escribir: hacerle hueco a la lectura.

Escribir: hacer relingos (79).

Ahora bien, nos encontramos entonces que uno de los proyectos que podemos inferir de la obra es el del escritor en su papel de creador y de articulador de la realidad, esta característica se ha mantenido como constante desde la época barroca, pero con sus diferencias dependientes de los cambios del entorno. El hombre del pasado así como el hombre del presente han aprendido a darse significado y a darlo al mundo a través de las herramientas propias de su tiempo, mientras que en el siglo XVII existía un sentimiento de hastío por las crisis derivadas de las causa socioeconómicas, en el presente también nos encontramos con aspectos que causan un hartazgo en los individuos: lo difuso de la vida se muestra en la escritura contemporánea al igual que en los tiempos pasados se manifestaba en ese sentimiento sombrío que abarcaba las obras de ese siglo.

A pesar de la distancia temporal, podemos notar que la significación la sigue otorgando el escritor, sobre todo a los receptores que tiene para cada producto y con el cual se sienten identificados en ambas vías: autor y lector comparten el horizonte. Entonces, en medio de todo el caos, una de las maneras que se han encontrado para reordenar la realidad y el caos es la palabra, ya que también las artes fungen como representantes de los sentimientos imperantes que corresponden a su colectivo.

La experiencia del hombre es la que se ve plasmada en sus escritos y es la forma en la que se mostrará al mundo y de donde obtendrá el conocimiento necesario para plasmarlo en sus obras. Es el material que le permite crear y reconfigurar ese exterior para transformarlo en arte. Las vivencias no sólo son hechos de un pasado, sino que se transforman en las páginas y significan más allá de su realidad: los lugares son metáforas de la vida, las calles se mimetizan con las personas y la escritura se muestra como un espacio de ensayo y conocimiento del escritor y al mismo tiempo del conocimiento de los otros.

Los tópicos que atraviesan la vida y la literatura se mantienen vigentes y vencen al tiempo y la distancia al seguirse replicando en proyectos escriturales como el caso de *Papeles falsos* y podríamos asegurar que también en épocas venideras podremos encontrar huellas de estas manifestaciones ya que siguen en nuestras ciudades, en nuestros libros y en los escritores que nos siguen formando y hablándonos a la distancia de su tiempo y nos muestran las problemáticas que han tenido que sortear al tratar de plasmar su contexto y su percepción de mundo.

REFERENCIAS

- Barthes, Roland (1993). *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós comunicación.
- Maravall, José Antonio (1975). *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel.
- Lipovetsky, Gilles (2000). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, 13ra. ed., Barcelona, Anagrama.
- Luiselli, Valeria (2015). *Papeles Falsos*, 3a ed., México, Sexto piso.
- Ortega, Julio (1998), *El principio radical de lo Nuevo. Posmodernidad, identidad y novela en América Latina*, 2a ed., Lima, Fondo de Cultura Económica.
- Paz, Octavio (2003). *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Villoro, Luis (2008). *Creer, saber, conocer*, 18ª. ed., México, Siglo XXI.
- Weinberg, Liliana (2006). *La situación del ensayo*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México.
- Weinberg, Liliana (2001). *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, México, Fondo de Cultura Económica.

LA ESTÉTICA BARROCA DE *MUERTE SÚBITA* DE ÁLVARO ENRIGUE

Mario Iván Uruga Ramírez
Universidad Autónoma del Estado de México



I

Álvaro Enrigue comienza *Muerte súbita* con una afirmación erudita unida a una experiencia vulgar: “En 1451 Edmund Lacey, obispo de Exeter, Inglaterra, definió el juego [de tenis] con la misma ira sorda con que mi madre se refería a mis tenis Converse de juventud, siempre al borde de la desintegración: *Ad ludum pile vulgaritem tenys nucupatum*” (11). Más adelante repite esta operación de unir elementos discordantes, una y otra vez, en distintos niveles y con muy variadas referencias. Enrigue —en caso de que nadie lo haya dicho— es un hábil manipulador de los contrastes, y de ahí proviene, también, su capacidad humorística. Pero sus contrastes van mucho más allá del humor: con el paso de los años, ha explorado diversos recursos narrativos; prácticamente todas sus obras están narradas desde dos o más puntos de vista;¹ ha explorado con cierta profusión tiempos históricos muy diversos,² así como historias que se desenvuelven en sentidos temporales inversos;³ ha jugado entre los géneros de cuento y novela;⁴ e incluso ha integrado poesía *waka*

1. Excepto *Virtudes capitales* (1998).

2. Por ejemplo *El cementerio de sillas* (2002) y *Vidas perpendiculares* (2008).

3. Es el caso de *Decencia* (2011).

4. De manera muy notable, *Hipotermia* (2006).

dentro de alguna narración.⁵ Sin embargo, ha sido hasta sus dos más recientes novelas (*Muerte súbita*, 2013; *Ahora me rindo y eso es todo*, 2018) cuando sus experimentaciones alcanzaron niveles más complejos, y no solamente por la pura forma, sino también porque en estos dos libros la Historia —con mayúscula— cumple un papel de mayor relevancia. Es decir, hay aquí un cierto coqueteo, un roce con la novela histórica o al menos con el archivo histórico. Al mismo tiempo, en estas novelas, más que en ninguna otra, Enrigue también se ha ficcionalizado a sí mismo como parte relevantísima de la obra. Pareciera como si dos inquietudes, dos formas de *presencia* moldeadas en la ficción hubieran cobrado cada vez más fuerza: el yo empírico y la Historia. Estos dos elementos se integrarán a las exploraciones literarias previas de Enrigue hasta definir su rumbo en las novelas *Muerte súbita* y *Ahora me rindo y eso es todo*.

Muerte súbita consta de setenta capítulos —todos ellos breves— relativos al mundo barroco y expansivo del siglo XVII; el eje de la historia es un ficticio juego de tenis entre el poeta español Miguel Ángel de Quevedo y el pintor italiano Michelangelo Merisi da Caravaggio, que habría ocurrido el 4 de octubre de 1599. Alrededor de este eje giran capítulos relativos a la misma época, unos sobre América y otros sobre Europa, como si volteásemos el rostro de un continente a otro en una cancha transatlántica. Vamos de Italia a Tenochtitlán y de nuevo a Europa; del Nuevo Mundo de Hernán Cortés a los papados de fines del XVI, y de regreso hacia las actividades de Vasco de Quiroga en Michoacán. Sin embargo, aunque el eje de la novela es la partida entre Caravaggio y Quevedo, ellos no son los protagonistas, sino más bien el pretexto que articula toda una época; en todo caso, bien podría creerse que son el egoísmo y la corrupción, la impunidad y el abuso quienes protagonizan esta historia. Enrigue suele ser un autor pesimista (incluso más pesimista que realista), y la esperanza en sus libros es un hilo siempre cortado. *Muerte súbita* no es la excepción, como lo expresa dentro del libro mismo:

No es un libro sobre Caravaggio o Quevedo, aunque es un libro con Caravaggio y Quevedo. Ellos dos, pero también Cortés y Cuauhtémoc, Galileo y Pío IV. Individualidades gigantescas que se enfrentan. Todos cogiendo, emborrachándose, apostando en el vacío. Las novelas aplanan monumentos gracias a que todas, hasta las más castas, son un poco pornográficas (201).

5. Podemos encontrarlo en *Un samurái ve el amanecer en Acapulco* (2013).

Fuera de su actitud de desengaño ante la política, podemos percibir que, en realidad, el protagonista es la autoficción del propio Álvaro Enrigue: un personaje inmerso en lo que escribe, sujeto reflexivo que se nos presenta como narrador de la historia a medida que la observa, que se sorprende, que se molesta, que se indigna.

No sé, mientras lo escribo, sobre qué es este libro. Qué cuenta. No es exactamente sobre un partido de tenis [...] Tal vez sea un libro que se trata solamente de cómo se podría contar este libro, tal vez todos los libros se traten solo de eso [...] No sé de qué se trata este libro. Sé que lo escribí muy enojado porque los malos siempre ganan. Tal vez todos los libros se escriben solo porque los malos juegan con ventaja y eso es insoportable (200-202).

Esta es la interpretación que propongo hacer: *Muerte súbita*, además de ser el punto de quiebre en que la obra de Enrigue se inclina por la *autoficción*,⁶ es una obra de formas barrocas dependientes de la voz ficticia del propio autor, y que coincide con los rasgos estilísticos que Heinrich Wölfflin definió en *Renacimiento y barroco*, publicado originalmente en 1888. El primer rasgo del barroquismo de *Muerte súbita* es su juego de contrastes, de discordancias toscas y aparentemente caóticas entre las cuales debe navegar el lector antes de comprender de qué se trata el libro. Pero no será el único.

II

Álvaro Enrigue nació en 1969. Su primera novela es *La muerte de un instalador* (1998, ganadora del premio Joaquín Mortiz) y, aunque es contemporáneo de los integrantes de la generación del crack, no parece haber ninguna filiación entre ellos. Enrigue se desempeñó más bien en el círculo de la revista *Vuelta y Letras Libres* —fue editor de ésta—, y pronto partió a Estados Unidos para estudiar; allá reside desde hace cerca

6. Para Geoffrey W. Gust la autoficción “explícitamente denota una “historia del sí mismo” y destaca el hecho de que la narración en primera persona es necesariamente inventada y categóricamente ficticia; no es una auto-presentación realista. En el sentido en que uso el término, la autoficción enfatiza que cualquier auto-presentación literaria es una construcción creativa, una duplicación narrativa en la que el sustituto ficticio no necesita mirar, pensar o sentirse como el autor mismo” (41). Todas las traducciones son mías.

de dos décadas, entre estudios de posgrado, becas y empleo como profesor. Su experiencia personal, como migrante, se refleja por primera vez en *Hipotermia*, un libro que navega entre el cuento y la novela, y en el cual se traslucen algunos elementos autobiográficos —comenzando, precisamente, por “el conflicto de identidad” de un mexicano en Estados Unidos. Por ejemplo, se menciona que el personaje ha padecido “Tres tornados”, “Un avión-bomba estrellado contra el Pentágono” y “Un divorcio”, lo cual, para Castañeda Hernández, implica que “Los desdoblamientos, las simetrías y las analogías que se observan en el discurso son el reflejo del escritor” (164). No quiero decir que hemos de buscar la verdad de la vida de Enrigue en sus libros —aunque en ocasiones sí se halle relatada—, sino que la función autoficcional, tan clara y bien consolidada en *Muerte súbita*, había comenzado siete años antes, en *Hipotermia*, aunque bastante más tímida. Esta autoficción, en *Muerte súbita*, no sólo está integrada a la novela, sino que se encuentra en la posición dominante de constituir un único personaje, una voz en primera persona que se encarga de relatar las otras historias que se encuentran en el libro. En la medida en que esta voz extradiegética parece ser la de Enrigue, ya no requiere apearse a ninguna forma de verosimilitud para los demás personajes intradieгéticos, porque sólo requiere fidelidad con el protagonista. Éste es quien presenta, quien relata y reflexiona todo, desde una personalidad bastante parecida a la del propio autor; esto le da al narrador un tono más fluido, y su espejismo de humanidad genera en el lector una sensación de honestidad, como en el ejemplo citado arriba: “No sé de qué se trata este libro. Sé que lo escribí muy enojado porque los malos siempre ganan”.

Al mismo tiempo, este predominio del yo autoficcional está acompañado de una notable libertad experimental. Encontramos en *Muerte súbita* entradas de diccionario, correos electrónicos, listas, una carta y hasta un pequeño guion de cine.⁷ Todo ello, repito, dicho desde la voz unificadora del narrador único. A pesar de que la narración es monológica, ello no le resta dinamismo, pues el narrador adopta a veces un tono recesivo, como si se ocultara detrás de lo que narra, y a veces vuelve a destacar por medio de alguna una nota discordante, generalmente humorística: por ejemplo, cuando describe la sorpresa que debió haber causado mirar *La vocación de San Mateo*, de Caravaggio, lo compara con la mirada “babosa con que mi hijo mayor y yo vimos el despliegue temprano de un televisor de alta definición en una tienda de electrónicos” (160). De esta forma, el protagonista narrador modifica constantemente su relieve, a veces bajo y ligeramente oculto tras lo que narra:

7. A modo de ejemplo, podemos mencionar los capítulos 2, 12, 25, 28, 39 (respectivamente).

Cortés y Moctezuma se encontraron al final de la calzada de Tacuba, en donde hoy está el templo de Jesús Nazareno, en el cruce de las calles de República del Salvador y Pino Suárez. El tlatoani le regaló al capitán un collar de cuentas de jade y recibió a cambio uno de perlas (135).

Y a veces alto, cuando aumenta la fluidez de sus disquisiciones:

El 13 de agosto de 1521 el imperio [azteca] era nada más la chinampa en que fue detenido Cuauhtémoc. Por una vez la Historia fue justiciera: un gobierno particularmente sangriento reducido a una barca. Aunque eso no significa tampoco que hayan ganado los buenos. Nunca ganan los buenos (137).

Muerte súbita refleja constantemente la libertad del protagonista para interpretar los sucesos que relata, como cuando imagina el desconcierto que habría experimentado Caravaggio al enfrentarse a Quevedo en el partido de tenis, pues no podría entender “por qué ese español tenía una escolta, ni cómo era posible que estuviera perdiendo si su contrincante era un señorito cojo con la cara caída hacia los lados, como unas nalgas” (78).

Un efecto inevitable de esta voz protagonista es, desde luego, la confusión que se establece entre el personaje y la realidad, entre la ficcionalización de Enrigue y el propio Álvaro Enrigue. En más de una ocasión, y en varios niveles, el autor juega deliberadamente con esto:

Tampoco es un libro sobre el nacimiento del tenis como deporte popular, aunque definitivamente tiene raíz en una investigación muy larga que hice sobre el asunto con una beca de la Biblioteca Pública de Nueva York. La hice después de darle muchas vueltas al hallazgo de un dato fascinante: el primer pintor propiamente moderno de la Historia [o sea, Caravaggio] fue también un gran tenista y un asesino. Nuestro hermano (201).

Aquí tenemos un primer nivel en el cual se comienza a confundir la realidad y la ficción, en tanto que Enrigue efectivamente recibió dicha beca.⁸ El segundo nivel lo

8. “Además cuenta con una larga carrera como editor, entre otros lugares en el Fondo de Cultura Económica y como Director Editorial del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México (CONACULTA), puesto que dejará en el otoño porque le han otorgado la inalcanzable beca del Dorothy and Lewis B. Cullman Center for Writers, de la Biblioteca Pública de Nueva York, (beca que obtuvieron autores como Bernhard Schlink, Francisco Goldman y Nicole Krauss)” (Cáceres).

encontramos cuando el narrador afirma, no ya sólo su realidad empírica, sino la de otros seres. Es el caso de la reina de Inglaterra, Ana Bolena, quien fue decapitada en 1536, y de quien —según el narrador de *Muerte súbita*— sus cabellos fueron utilizados para producir unas pelotas de tenis: “por mucho, los aparejos deportivos más lujosos del Renacimiento” (23). Este nivel es también ficticio: tales pelotas no existen, por más que el narrador afirme que sí.⁹

Fue precisamente Nueva York la ciudad a la que finalmente vinieron a dar las tres pelotas hechas con el pelo de la reina decapitada. Yo las vi en la Biblioteca Pública de la Quinta Avenida y la calle 42, donde se conservan como parte de las colecciones no expuestas de parafernalia deportiva arcaica (67-68).

El tercer nivel de confusión ficción-realidad, por si no fuera suficiente, va más allá de *Muerte súbita*, si bien permanece dentro del ámbito literario: al mismo tiempo que Enrigue escribía este libro, modificó la entrada de Wikipedia para que la gente que entrase a buscar si era verdad que el cabello de Ana Bolena había servido para crear pelotas de tenis creyera que era cierto (“Palabra de autor” 00:05:01-45). El paso siguiente hubiese sido fabricar dichas pelotas y depositarlas subrepticamente en la Biblioteca Pública de Nueva York. Cada uno de estos niveles parece ascender desde lo estrictamente literario hasta la realidad empírica; desde la disertación monológica del personaje narrador hasta el plurilingüismo de la palabra viva. En este ascenso el yo ficcional de Enrigue funciona como una especie de puente que, además de unir dos mundos, los confunde.

Todo esto lo realiza en medio de la mixtura genérica que mencioné antes (epístola, drama, definición...), de forma que la primera percepción del lector es que el libro carece de orden. El propio Enrigue está consciente de ello, y es su intención

9. Enrigue construye todo un trayecto histórico de las falsas pelotas: “El rey Francisco se llevó las tres pelotas al Palacio de Fontainebleau en 1536. No salieron de ahí, ni tocaron jamás una cancha de tenis, según me explicó el curador gringo encargado de conservarlas hoy en día. Lo más probable, me dijo con el aire de quien ha pensado mucho el asunto, es que hayan pasado pronto de los salones de exhibición de trofeos a la función más humilde, pero también más honorable, de descansalibros. ¿Siquiera salieron alguna vez de su caja antes de llegar a América?, aventuré. Es improbable. ¿Las puedo tocar? No. ¿Por qué están aquí? Andrew Carnegie las compró con un lote de manuscritos franceses y nos las donó a nosotros; llegaron con las vigas de acero que sostienen los techos de los acervos subterráneos. ¿Consta que son las mismas de la caja que Rombaud le regaló a Francisco I?, insistí. Me señaló con el índice enguantado una leyenda escrita con letra indiscernible para mí en una de ellas: *‘Avec cheveux à la vermène hérétique’*. Me tradujo, muy orondo: ‘Con pelo de la perra hereje’” (68).

generar un sobresalto a través de tal apariencia caótica (repetirá el mismo procedimiento de combinación, de contrastación, de mezcla inverosímil, en *Ahora me rindo y eso es todo*, su siguiente novela). En entrevista declara que su método de trabajo consiste en escribir a mano fragmentos y notas, y luego juntar “cosas que no deberían unirse pero que al hacerlo producen un significado [...] Hay que unir opuestos y ver qué pasa. Escribir es un juego, una adivinanza, un acertijo” (Enrigue 2018). Esto produce la impresión de que sus libros “parecen caóticos, pero están ordenados cuidadosamente. Yo veo una novela como una ecuación” (Enrigue 2019). En este sentido, *Muerte súbita*, así como su sucesora *Ahora me rindo y eso es todo*, son la madurez de un estilo que Enrigue había ensayado desde hace mucho tiempo, y que consta, primero, de la voz personal de un personaje protagónico que asciende hasta volverse indiscernible del propio autor; segundo, de la experimentación cada vez más osada de las formas narrativas.

III

Todos los elementos que he intentado describir acerca del estilo de Enrigue en *Muerte súbita* cumplen a cabalidad con la caracterización del barroco que hizo Heinrich Wölfflin en su clásico *Renacimiento y barroco*. Analicemos los rasgos:

1) *El estilo pintoresco*. Wölfflin lo define como aquel en el cual “se destruye el contorno, la apacible línea continua deja paso a una zona indefinida, las masas no pueden ser delimitadas por líneas claras, sino que se «pierden»” (31). Enrigue desdibuja las fronteras que limitan los ámbitos precisos del personaje y el autor, de un género y otro, de un personaje y los demás, del pasado y del presente. Cuando se trata de diferenciar la realidad y la ficción, incluso procede por capas, por planos cada vez más cercanos a la existencia concreta de sus lectores. “Al mismo tiempo tiene lugar una profundización del espacio . . . no se tiene solamente *un* plano, *una* serie de personajes” (Wölfflin 32), sino planos varios que entremezclan al hombre Enrigue con la creación literaria.

2) *El efecto de masa*. Poco después de publicar *Muerte súbita*, Enrigue lamentaba ser un autor poco leído: “Nunca he vendido nada y pertenezco al género de los escritores resentidos que ven con envidia cómo sus colegas sí venden muchos libros” (Enrigue 2013). A su modo, también algunos críticos lamentan algunos aspectos de la novela; por ejemplo, Nicholas Casey reprocha: “Saludamos a Caravaggio, Quevedo, Cortés y Moctezuma, pero no contamos con tiempo suficiente para conocerlos en este

apresurado encuentro con la historia”. Enrigue atribuye su fracaso comercial a ser un autor difícil, mientras que Casey recrimina la brevedad de la novela como un impedimento para conocer más a fondo los vericuetos históricos. A diferencia de ellos, yo considero que la forma del libro es un aspecto relevante, pues *Muerte súbita*, como el arte barroco en general, “no busca formas, figuras, motivos tomados en sí mismos, sino un efecto de masa, no un espacio delimitado, ¡sino un espacio infinito! [...] el ojo renuncia a seguir cada figura individualmente y se limita al efecto del conjunto” (Wölfflin 35). Ante *Muerte súbita*, la impresión más fuerte que queda en el lector es el sobresalto y la embriaguez, la insatisfacción y la inestabilidad;¹⁰ es más intensa, más clara —y a la vez, qué contradicción, más confusa— la forma atrevida y torcida, de forma que es difícil el lector comprender qué es lo que acaba de leer.

3) *El movimiento*. No hay nada más evidente que la fluidez de *Muerte súbita*, su ligereza para aunar la Historia precisa de tratados y autores de alta erudición, con afirmaciones tan atrevidas como que para Galileo Galilei “no había gran diferencia entre el coño de una borrega madurita y el culo del artista más grande de todos los tiempos [o sea, Caravaggio], así que igual se lo tiraba en nombre de la experimentación científica” (112), o que Caravaggio, en medio de una tremenda parranda, “no entendió qué estaba pasando hasta que vio al poeta [Quevedo], de pie frente a él, retándolo con la espada —la de hierro— desvainada” (226). En los dos ejemplos que acabo de mencionar, la fluidez se mantiene al nivel del puro relato, de los puros personajes, pero en otros momentos el movimiento asciende hasta parecer que roza las yemas del lector. Es lo que sucede cuando afirma que a él le consta que son reales las cosas que nos cuenta, y cuando nos hace creer que ese “él” del personaje es el mismísimo Álvaro Enrigue. El movimiento es una fuerza de ascenso cuando la narración permea hacia arriba, hacia las capas más empíricas, hacia la carne y hueso de que estamos hechos, y por lo tanto es mayor la fascinación de su engaño (como las pelotas —de tenis— de Ana Bolena). Para Wölfflin, “el barroco manifiesta también en su dinamismo el sentimiento preciso de una dirección: aspira a subir” (63), en el sentido de dejar atrás la pesantez y de tender a la liviandad que se aleje de las relaciones horizontales.¹¹

10. Wölfflin: “El Renacimiento es el arte de la belleza apacible [...] En sus creaciones perfectas no se encuentra ninguna pesantez ni ninguna traba, ninguna inquietud ni tampoco agitación [...] El barroco persigue otro efecto. Quiere cautivar con el poder del afecto, directo y arrrollador. Lo que aporta no es animación regular, sino sobresalto, éxtasis, embriaguez [...] No evoca la plenitud del ser, sino el devenir, el acontecimiento; no la satisfacción, sino la insatisfacción y la inestabilidad” (39).

11. Esto será aún más evidente en *Ahora me rindo y eso es todo*, cinco años después de *Muerte súbita*, cuando los personajes —apaches, mexicanos y estadounidenses de mediados del siglo XIX— parecían

4) *La unidad o el “gran estilo”*. Con el paso de las páginas, al lector de *Muerte súbita* le queda claro que, por más variada y pintoresca que sea la novela, hay una voz que unifica, que controla y, en este mismo sentido, que no permite que las partes (las historias, los datos, las definiciones) subsistan con un valor intrínseco. La exuberancia de nombres, todos históricos, queda puesta al servicio de una unidad superior; la novela no desarrolla la historia de sus personajes, sino que estos, como si fueran hilos tomados por el medio y no por sus extremos, son anudados en torno a un arreglo caprichoso y cuidadosamente ordenado. “Los elementos conservan un carácter masivo, están poco diferenciados; no alcanzan una existencia autónoma, simple, exactamente definida; por el contrario, el elemento aislado pierde su valor y su fuerza” (Wölfflin 53-54). Las partes, los elementos constitutivos son sacrificados¹² en nombre de la unidad que constituye la voz protagonista; una voz al mismo tiempo personalísima y omnisciente. No hay nada más ajeno a *Muerte súbita* que la polifonía.

5) *Lo abierto*. Wölfflin habla de “excesiva abundancia de formas y de motivos”, de “creaciones irregulares y en apariencia inacabadas” (69; cursivas en el original), y con estas palabras podríamos perfectamente caracterizar la situación en que terminan las historias de *Muerte súbita*. Salvo el partido de tenis, que parece no ser más que el pretexto, el clavo al que se sujetan las variopintas historias, todos los personajes quedan como hilos sueltos ahogados entre sí. Es eso lo que precisamente reclama Nicholas Casey a Enrígue: “estos pasajes no son suficientes [...] con la brevedad de la novela, nadie parece tener oportunidad de respirar, ni siquiera Caravaggio y Quevedo, jadeantes en su partido de tenis”. El protagonista narrador es el único que respira, con una fuerza tal que casi podemos sentirlo a nuestro lado, y sin embargo tampoco su historia concluye nunca porque nunca comenzó en realidad: el narrador se narra a sí mismo como pura voz libre de cuerpo, y por ese motivo no transita de ningún punto a otro. Esto hace que termine por reflejar al propio Álvaro

abandonar su nivel diegético para (repito: en apariencia) rivalizar con el narrador hasta el punto de volverse independientes. No es el objetivo abordarlo en este momento, pero proporciono una explicación mínima. *Ahora me rindo y eso es todo* se construye con la misma lógica de *Muerte súbita*: un narrador que refleja al propio Enrígue, y el cual se encarga de contar todo lo que sucede. Con el paso de las páginas, el narrador se enfoca en su propia historia familiar —un viaje al suroeste de Estados Unidos que, por cierto, Enrígue sí llevó a cabo con su familia en 2014— y ya no se hace cargo de relatarnos qué pasó con los demás personajes, sino que parecen hacerlo ellos mismos. Las últimas trece páginas del libro dan la sensación de que el narrador sólo se ocupa de su propia familia y, por lo tanto, los apaches y los soldados de las *indian wars* “ascienden” hacia nosotros, como si cobraran una nueva dimensión.

12. “El barroco se aleja por principio de esta disposición [que permite cierta autonomía a las partes]; exige una unidad absoluta y las partes laterales son sacrificadas” (Wölfflin 44).

Enrrique, y al mismo tiempo lo vuelve susceptible de transparentarse para que el lector se acerque a las historias que nos narra. Entre estos dos términos, reflejar al autor y volverse transparente, oscila toda la obra:

Vasco de Quiroga fue un cura bueno. Un hombre del mundo que, cuando sus circunstancias se lo exigieron, se convirtió en un hombre de Dios; no exactamente el Dios en cuyo nombre todos robaban y mataban en Roma, España y América, sino uno mejor, que por desdicha tampoco existe (201).

Vasco de Quiroga llegó a Nueva España en 1530, cuando Tenochtitlán ya estaba pacificada . . . El resto de la América infinita todavía ni siquiera sospechaba que en los siguientes doscientos años decenas de culturas milenarias que habían florecido aisladas y sin contaminantes ni defensas se iría inexorablemente a la mierda. No que importe: nada importa. Se extinguen las especies, los hijos se van de casa, los amigos consiguen novias intratables, las culturas desaparecen, las lenguas, un día, se dejan de hablar; los que sobreviven se convencen de que eran los más aptos (209).

Reflectante y transparente, el protagonista narrador se esconde por un momento para asomarse al siguiente en un brocado de relieves que tejen la historia del mundo global que estaba por nacer, precisamente, justo al despuntar el Barroco.

IV

De acuerdo con Monika Kaup, hasta mediados del siglo xx críticos e historiadores consideraban que el barroco era apenas una *herramienta del imperialismo europeo*, pero que, en la posguerra, los intelectuales latinoamericanos popularizaron la idea de un barroco propio del Nuevo Mundo y, en tal sentido, anticolonial. “Como todas las expresiones culturales, el barroco ha estado sujeto a interminables flujos de apropiación, resignificación y subversión que lo vinculan a nuevas ideologías y sujetos políticos” (6). En efecto, entre *Lo Barroco* (1935) de Eugenio d’Ors y *La modernidad de lo barroco* (1999), de Bolívar Echeverría, aparecieron libros tan influyentes como *Barroco*, de Severo Sarduy, y *La cultura del Barroco*, de José Antonio Maravall, sólo por mencionar dos piezas hispanoamericanas.¹³ En más de medio siglo se extendieron

13. Una aproximación a este proceso de reflexión y reapropiación se encuentra en: Rossi, María. “Cartografías del barroco en América Latina.” *Ekstasis: Revista de Hermenéutica e Fenomenología* [En línea], 5.1 (2016): 91-120. Web. Recuperado el 2 de octubre 2021.

estudios que involucran, estudian y actualizan al barroco, cada vez más como fenómeno estilístico y menos como histórico.¹⁴ Será en este sentido que Octavio Paz, en *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, afirme la hermandad entre la vanguardia y el barroco por “el lugar preeminente que ocupa la noción de forma tanto en la estética barroca como en la vanguardista. Barroco y vanguardia son dos formalismos” (79). Otro tanto hará Carlos Fuentes, en *El espejo enterrado*, al destacar que “nada expresó nuestra ambigüedad mejor que este arte de la abundancia basado sobre la necesidad y el deseo; un arte de proliferaciones [...] en el que constantemente podemos ver nuestra identidad mutante” (207). Y en un sentido casi idéntico hablará Carpentier: “Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida estructura precolombina y el de los códices, hasta la mejor novelística actual de América [...] El legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco” (41).

Esta insistencia de nuestros grandes autores por proclamarse barrocos, de ubicar el destino latinoamericano en la expresión barroca, ¿es una explicación de base histórica o una proclama política de nuestra pertenencia a la historia? ¿Es un argumento sobre lo barroco como cultura específica, o una manera de declarar: *ya estábamos aquí desde hace tanto...*? Cualquiera que sea la respuesta, la pregunta parece no inquietarle a Enrigue en lo más mínimo. Si intentamos encontrar qué reflexiones hay sobre el barroco en *Muerte súbita* y el barroco, llegaremos a la conclusión de que —además de alguna mención del “rijoso pintor barroco Michelangelo Merisi da Caravaggio” (12)— son prácticamente nulas. Enrigue ya está en otras cosas, lo cual implica que si hay una estética barroca en *Muerte súbita* es al nivel estricto de la pura forma y sin un ápice de interés teórico por su parte. Un barroco sin Barroco, sinónimo de “búsqueda de las ideas, figuras y palabras más raras, más sorprendentes y curiosas” (Dupriez 77), o acaso un “neo-barroco” prácticamente como sinónimo

14. Iriarte destaca el poco apego de Sarduy al rigor histórico, en comparación con Maravall, pero también el valor artístico que la interpretación de Sarduy puede ofrecer. “En contraste, y contra lo que sostiene Sarduy, el Barroco se puede comprender como el intento desesperado por poner fin a esta conmoción por medio de un despliegue hasta entonces inédito de los aparatos de control sobre los intelectuales. Los datos son, de nuevo, categóricos. La censura católica prohíbe los libros de Maquiavelo, Erasmo, Lutero y sus seguidores. El 22 de junio de 1633, a causa del escándalo suscitado por Diálogo sobre los sistemas máximos, la Inquisición condena a Galileo como sospechoso de herejía: lo obliga a arrodillarse y abjurar de su obra, resolución que tiene como consecuencia la prohibición de las obras de Copérnico. El Barroco no revoluciona, sino que aplasta las principales figuras del Renacimiento [...] Pero si hago estas críticas, no es sólo para encontrarle fisuras al ensayo de Sarduy. Más bien se trata de lo contrario [...] Es decir, en su ensayo se ocupa menos de describir lo que sucedió que en convertir el Barroco en un lenguaje que permita pensar la actualidad” (5-6).

de “postmodernismo” y de crítica a la hegemonía logocéntrica.¹⁵ Es decir, la experimentación literaria de Enrígue tiene un camino lo suficientemente allanado como para no detenerse a pensar su identidad, su derecho al uso de formas excesivas, caprichosas, abigarradas.

En Álvaro Enrígue ya no queda nada de la prosa pomposa de un Carpentier (“De plata los delgados cuchillos, los finos tenedores; de plata los platos donde un árbol de plata labrada en la concavidad de sus platas recogía el jugo de los asados”), pues, fuera de un par de momentos precisos, llega incluso a ser parco. ¿Qué queda entonces del barroco en Álvaro Enrígue? Queda la forma, la libertad de tomarla o dejarla, de enmarañarla en otras maneras, de torcerla, de exigirle que llegue más lejos.

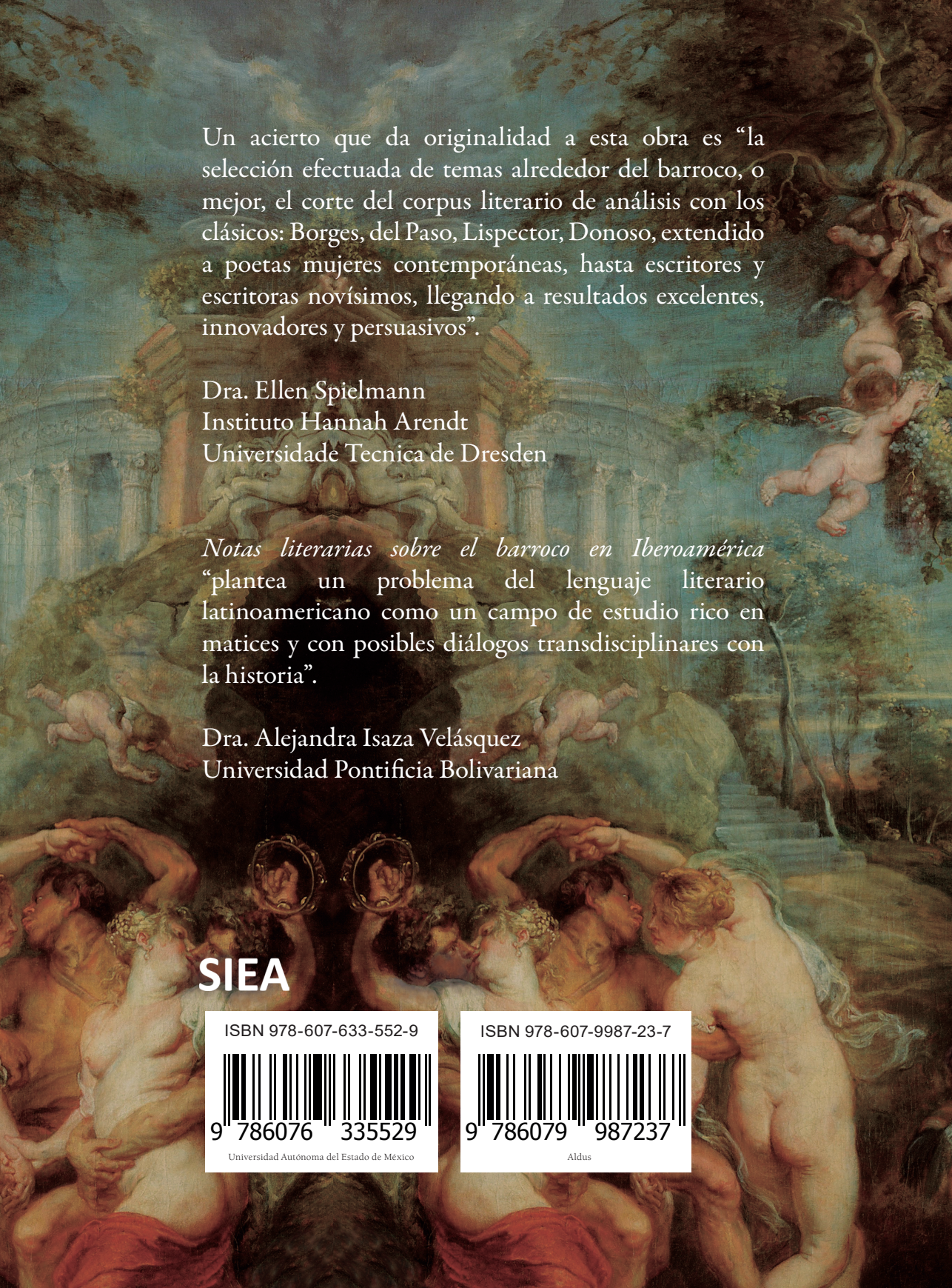
REFERENCIAS

- Cáceres, Carmen M. (2011). “Los escritores siempre van para atrás”, *Eterna cadencia*, 4 de marzo. Consultado en www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/los-escritores-siempre-van-para-atras.html [2 de octubre 2021].
- Carpentier, Alejo (1990). *Tientos y diferencias (Obras completas, 13)*. México, Siglo XXI.
- Casey, Nicholas (2016). “‘Muerte súbita’ de Álvaro Enrígue reta los límites de la novela histórica”, *New York Times*, 15 de marzo. Consultado en <https://www.nytimes.com/es/2016/03/15/espanol/cultura/muerte-subita-de-alvaro-enrique-un-apresurado-encuentro-con-la-historia.html> [2 de octubre 2021].
- Castañeda Hernández, María del Carmen (2012). “*Hipotermia* de Álvaro Enrígue. ¿Autobiografía o texto autoficcional?”, *Hipertexto*, núm. 16, pp. 163-167. Consultado en https://www.utrgv.edu/hipertexto/_files/documents/articulos/hipertexto-16/maria-del-carmen-castaneda.pdf [2 de octubre 2021].
- Dupriez, Bernard (1991). *A Dictionary of Literary Devices*, Birmingham, Harvester Wheatsheaf.
- Enrígue, Álvaro (2019). “Álvaro Enrígue novela la guerra apache”. Entrevista por

15. García Casanova (32) enfatiza poder iconoclasta del neo-barroco: “Así, el neo-barroco —otros dirán con más inexactitud postmodernismo— positiviza lo insensato, lo irracional y, en definitiva, el derecho a la disidencia. De esta manera reconoce en lo barroco esa energía acrónica, libre de las ataduras de toda contingencia histórica, que se revela contra la impostura, el abuso, y toda clase de poder despótico”. Sarduy, en un sentido muy parecido, hablará del “Barroco de la Revolución”, estriidente y crítico del logocentrismo, del dios, del orden y la ley (184).

- Pedro Pablo Guerrero. *El Mercurio*, 6 de enero. Consultado en <http://www.economiaynegocios.cl/noticias/noticias.asp?id=535706> [2 de octubre 2021].
- Enrigue, Álvaro (2018). “Escribir es adivinanza, juego y acertijo”. Entrevista por Iván Ríos Gascón *Milenio*, 27 de noviembre. Consultado en <https://www.milenio.com/cultura/fil/alvaro-enrigue-escribir-advinanza-juego-acertijo> [2 de octubre 2021].
- Enrigue, Álvaro (2013). “Estoy cansado de ser un autor difícil”, dice escritor mexicano Álvaro Enrigue en la Feria del Libro de Guadalajara”. *SinEmbargo*, 4 de diciembre. Consultado en <https://www.sinembargo.mx/04-12-2013/832394> [2 de octubre 2021].
- Enrigue, Álvaro (2013). *Muerte súbita*, Barcelona, Anagrama.
- Fuentes, Carlos (1992). *El espejo enterrado*, México, Fondo de Cultura Económica.
- García Casanova, Juan Francisco (2003). “El mundo barroco de Gracián y la actualidad del neobarroco”, *El mundo de Baltasar Gracián. Filosofía y literatura en el barroco*, Universidad de Granada, pp. 9-52.
- Iriarte, Ignacio (2018). “El Barroco anacrónico de Severo Sarduy”, *Recial*, vol. 9, núm. 14, diciembre. Doi:10.53971/2718.658x.v9.n14.22859 [2 de octubre de 2021].
- Kaup, Monika (2012). *Neobaroque in the Americas: alternative modernities in literature, visual art, and film*, Virginia, University of Virginia Press.
- Paz, Octavio (2018). *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Sarduy, Severo (1977). “El barroco y el neobarroco”, en César Fernández Moreno, *América Latina en su literatura*, Buenos Aires, Siglo XXI-UNESCO.
- Wölfflin, Heinrich (1986). *Renacimiento y barroco*, Barcelona, Paidós.

Esta primera edición de *Notas literarias sobre el barroco en Iberoamérica*, coordinado por Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal, se terminó de imprimir el 14 de octubre de 2022. Este libro es una coedición entre Aldus y la Universidad Autónoma del Estado de México, a través de la Dirección de Difusión y Promoción de la Investigación y los Estudios Avanzados, adscrita a la Secretaría de Investigación y Estudios Avanzados. La coordinación editorial universitaria estuvo a cargo de Patricia Vega Villavicencio, el Análisis e interpretación del sistema antiplagio de María de los Ángeles García Moreno y la revisión ortotipográfica al cuidado de Piedad Liliana Rivera Cuevas. Por disposición del Reglamento de Acceso Abierto de la Universidad Autónoma del Estado de México se publica la versión PDF de este libro en el Repositorio Institucional de la Universidad Autónoma del Estado de México.



Un acierto que da originalidad a esta obra es “la selección efectuada de temas alrededor del barroco, o mejor, el corte del corpus literario de análisis con los clásicos: Borges, del Paso, Lispector, Donoso, extendido a poetas mujeres contemporáneas, hasta escritores y escritoras novísimos, llegando a resultados excelentes, innovadores y persuasivos”.

Dra. Ellen Spielmann
Instituto Hannah Arendt
Universidad Técnica de Dresden

Notas literarias sobre el barroco en Iberoamérica
“plantea un problema del lenguaje literario latinoamericano como un campo de estudio rico en matices y con posibles diálogos transdisciplinares con la historia”.

Dra. Alejandra Isaza Velásquez
Universidad Pontificia Bolivariana

SIEA

ISBN 978-607-633-552-9



9 786076 335529

Universidad Autónoma del Estado de México

ISBN 978-607-9987-23-7



9 786079 987237

Aldus