

INDICE RECIAL N° 14

DOSSIER

Del Barroco y el Neobarroco

- **Infinito e improvisación en *La vida es sueño***
Roberto González Echevarría
- **Lecturas críticas sobre el Barroco americano**
José Alberto Barisone
- **¿A quién pertenece lo producido? Barroco, imperio y poesía según Sor Juana**
Facundo Ruiz
- **Lo Barroco y Neobarroco en los poemas: *Las huríes blancas* (1886) y *Ecos del siglo* (1892) de José de Jesús Domínguez (1843-1898)**
Luis Valenzuela Rios
- **La barroca opacidad del *Diario de campaña* de José Martí**
Nancy Calomarde
- **Gombrowicz-Piñera: ¿diálogo desde el Barroco, Vanguardia y Experimentalismo?**
Cristian Cardozo
- **El barro no solo trajo al Barroco: un pliegue afroamericano entre el Caribe y el Río de la Plata**
Mariano Lanza Lopez
- **El Barroco anacrónico de Severo Sarduy**
Ignacio Iriarte
- **La higrofilia como desperdicio del lenguaje en *Cobra* de Severo Sarduy**
Jesús Lúquez Fonseca
- **Transmutaciones Neobarrocas: corporalidades en tensión en *Misales* de Marosa Di Giorgio**
María Guadalupe Luján

ARTICULOS DE TEMÁTICA LIBRE

- **Cinco manifestaciones de lo divino en *Intentos* de Marta Márquez**
Lucas Magnin

- ***Un final feliz: la crítica, entre el fin del análisis y el fin de la literatura***
Rodrigo Lopez
- ***Ebrio, loco, animal: derivas de la vida y el cuerpo en Irresponsable de Manuel T. Podestá***
Leandro Ezequiel Simari
- ***Afinal, currículo no curso de letras representa apenas o conteúdo?***
Lucimar Araujo Braga
Ana Lúcia Pereira

RESEÑAS

- ***Actas de crónicas y ciudades: la tibia garra testimonial. Encuentro Internacional de Cronistas Latinoamericanos***
Comité Organizador de las Jornadas
- ***La vida como alegoría. Consideraciones antijetivas de la escritura autobiográfica, de Silvia Susana Anderlini***
Fabiana Takahashi
- ***Efecto buitre: Jorge Enrique Lage, la ciudad***
Katia Viera
- ***Antes que el silencio. Poemas de Gaspar Pío del Corro***
Patricia Rennella
- ***Sobre Esa mujer, de Gaspar Pío del Corro***
Cecilia Corona Martínez

DOSSIER**Del Barroco y el Neobarroco**

Olga Santiago*

En esta oportunidad el Dossier de *Recial* agrupa una serie de artículos que, de una u otra manera, buscan dar respuesta a las inquietudes que el arte Barroco despierta entre sus lectores. En su larga trayectoria, desde las expresiones inaugurales en el s. XVII en Europa y América hasta su poderosa revitalización en los s. XX y XXI, esta tendencia artística aparece movilizada por una fuerza expansiva que rompe permanentemente sus propios límites provocando reconfiguraciones y refuncionalizaciones.

Los múltiples rostros que muestra en distintas temporalidades y espacios le acreditan un carácter escurridizo a cualificaciones definitivas y exclusivas; sin embargo, la crítica literaria enfatiza en marcar sus modos oscuros, esquivos, oblicuos de expresión que plantean un inquietante desafío a la interpretación. Difícil e inquietante desde Góngora a Quevedo o Calderón, desde Sor Juana a Lezama las obras despiertan la “curiosidad barroca”, es decir, ponen en movimiento pasiones de orden intelectual.

Sensualismo e intelectualidad cimentan enunciados y dan curso a una serie interminable de dualidades extrañas y antagónicas que, en el mismo juego de conflictivas convivencias, abren un espacio al goce de los sentidos mientras plantean un apasionante desafío al entendimiento.

Curiosamente, en su recurrencia, la tendencia queda vinculada de manera constante a procesos de cambios histórico-culturales profundos, a importantes transformaciones ideológicas, políticas, económicas, científicas. Sus formas artísticas dan cuenta y, a la vez, acompañan los cambios en las maneras de conocer, mirar, expresar y representar la realidad. Si el Barroco histórico del s. XVII emerge en tiempos de la Gramática del Port Royal, el paso de la astronomía tolemaica a la copernicana, la entrada del mundo en la Modernidad y sus revolucionarios efectos, el llamado Neobarroco revitaliza el código

* Dra en Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba -Argentina-.
Mail olgasantiago1005@gmail.com

estético en tiempos del paso de la dualidad del signo saussureano a la tríada pirceana, en la era de globalización cultural y de entrada en la Posmodernidad.

Esta inscripción en un ámbito epistemológico de problematicidad, polémico o de conflicto, demandan un escenario de acción artística en el espacio del “entre”, en el pliegue fronterizo entre opuestos, antagónicos, paradójales que explican el carácter de audacia disruptiva que se le asigna. La alta ductilidad formal que lo caracteriza permite que los enunciados dejen entrever gestos irreverentes, simulaciones y disimulos envueltos en apariencias de regularidades.

Las posibilidades de enmascarar -lo proscrito, lo prohibido, lo secreto- posiblemente explica la vocación barroca que ostenta América Latina, en especial, en su período de colonización. Una amplia bibliografía señala la asociación del Barroco americano con las expresiones inaugurales de las voces nativas y su rol fundamental en la construcción de nuevas identidades con sus conflictos e intereses particulares. Si bien se ha probado que en el período colonial el arte funciona como un dispositivo eficaz en el proceso de transculturación, también ya muchos estudiosos han ponderado que en su retórica se da expresión a una memoria cultural alternativa y se contribuye en la configuración de la “diferencia” americana. Y, entonces, si a veces puede leerse en sus obras un arte de la Contrarreforma, en otras se entiende un arte de Contraconquista. Hasta es posible que en un mismo enunciado se tensen sus formas al límite para ocultar decires secretos que sólo se revelan con un cambio de perspectiva de lectura. Desafiante y transgresor en lo formal -metamorfosis, anamorfosis, travestismos, ambigüedades, proliferación, hiperbolización – el Barroco exhibe en monstruosa dualidad un carácter bifronte y hasta reversible.

La dinámica del arte se mueve entre la apacible comodidad de lo conocido y aceptado y la disimulada provocación a mirar lo conocido desde otra perspectiva que tergiversa los sentidos establecidos, dando así muchas veces expresión a significativas luchas por la imposición de sentidos sociales y culturales.

En relación a este aspecto el artículo “Infinito e improvisación en *La vida es sueño*” del prestigioso investigador cubano Roberto González Echevarría, pone en evidencia que en su obra, Pedro Calderón de la Barca dramatiza la ruptura del concepto tolemaico del universo y la mitología del Renacimiento y su reemplazo por ideas derivadas de la revolución copernicana. La concepción de un universo infinito no solo abre al vacío de un abismo inconmensurable sino que también pone en crisis una serie de valores y representaciones culturales que requieren una nueva redefinición. Con la solvencia que lo caracteriza, el maestro González Echevarría propone otro enfoque sobre el Barroco que refleje la incidencia de la noción del infinito que acompaña la cosmología copernicana y sus imponderables derivas. Entre ellas el crítico señala el debate entre el libre albedrío y la predestinación que, además de remitir en la época a la disputa entre catolicismo y protestantismo, implica la novedosa pero arriesgada opción de asumir el protagonismo en el destino humano. Apoyado en el planteo del enunciado y el análisis de los personajes González Echevarría sostiene la modernidad de *La vida es sueño* y formula la necesidad de elaborar un nuevo método de lectura que articule el arte Barroco en la obra con la cosmología moderna y pondere los cambios epistemológicos que arrastra.

En “Lecturas críticas sobre el Barroco americano”, José Alberto Barisone asume el examen de los problemas artísticos y socioculturales específicos que presenta el Barroco en América Latina. Bajo la hipótesis que el Barroco de Indias no solo produjo grandes obras de creación, sino plurales elaboraciones teóricas a través del tiempo, Barisone

aborda un conjunto de textos de índole historiográfica, crítica y teórica que tratan el tema en diferentes momentos y desde diversas perspectivas. Apoyado en un corpus de textos que incluye el *Apologético en favor de D. Luis de Góngora* de Espinosa Medrano, las consideraciones que realizaron en el siglo XIX Juan María Gutiérrez y Rubén Darío y las propuestas de Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña y Mariano Picón Salas en el siglo pasado, Barisone propone un recorrido metacrítico de la trayectoria de la estética del s. XVII al XX y, entre sus reflexiones, destaca el retraso de los artistas y críticos literarios latinoamericanos en el reconocimiento de los modos de expresión barroca.

Por su parte, “¿A quién pertenece lo producido? Barroco, imperio y poesía según Sor Juana”, el artículo de Facundo Ruiz hace foco en el momento inicial de la estética durante el período colonial en América y su contribución a una cultura que desde entonces se singulariza por sus tensiones y cruces paradójales, por sus intersecciones conflictivas. A partir de un prolijo análisis de dos poemas inaugurales en la poesía de sor Juana Inés de la Cruz, Facundo Ruiz advierte el desplazamiento histórico-teórico del paradigma lírico, sus efectos de sentido en la práctica poética. Una serie de cambios al comenzar la re-edición de la obra de sor Juana producen un juego de voces que afectan la representación social del poeta, la poesía, la noción de público lector y, en definitiva, contribuye en la configuración de nuevas subjetividades en el contexto colonial. En código barroco la monja mexicana da curso a novedosos planteos crítico-literarios y culturales que derivan en cuestionamientos o disimulada polémica entre lo culto y lo popular, el ámbito cortesano y el espacio público. Facundo Ruiz postula, entonces, la posibilidad de una lectura de doble entrada a la obra de la monja que entre los pliegues de un proyecto de escritura barroca deja entrever una serie de tensiones socio-culturales en el s. XVII mexicano.

El estudio de Luis Valenzuela Ríos “Lo Barroco y Neobarroco en los poemas: Las huríes blancas (1886) y Ecos del siglo (1892) de José de Jesús Domínguez (1843-1898)”, advierte que en la etapa inicial del Modernismo, a fines del siglo XIX, se dio una revitalización de la estética barroca en la literatura de Puerto Rico. Una serie de factores socioeconómicos y políticos favorecen y hasta requieren, la necesidad de adoptar recursos propios de la retórica Barroca del siglo XVII en esos momentos en la isla del Caribe. La hipótesis de su singular lectura de la emergencia del Barroco en pleno período Modernista en la isla, se apoya en el análisis de dos poemas del escritor puertorriqueño José de Jesús Domínguez, *Las huríes blancas* (1886) y *Ecos de siglo* (1889).

Nancy Calomarde en “La barroca opacidad del *Diario de campaña* de José Martí”, se propone indagar la huella borrada de “lo barroco” en la literatura cubana haciendo pie principalmente en dos textos, *Antología de la literatura cubana* de José Lezama y *Lo cubano en la poesía* de Cintio Vitier. En una lectura que se despega de la tradición hermenéutica de los textos de la isla, Calomarde pone en evidencia la presencia recursos propios del barroco en el *Diario de campaña* de José Martí que la crítica ha invisibilizado, probablemente seducida por el carácter inaugurador de la estética del Modernismo que inviste tradicionalmente a José Martí.

En el artículo “Gombrowicz-Piñera: ¿diálogo desde el Barroco, Vanguardia y Experimentalismo?”, Cristian Cardozo propone un curioso punto de “encuentro” o de “diálogo” entre Piñera y Gombrowicz, donde entre los varios préstamos y apropiaciones

mutuas y algunos gestos vanguardistas, destaca la recurrencia de formas barrocas en sus obras. Entre ellas se subrayan las formas de una retórica de artificio y desmesura en las acciones de las ficciones de Piñera; mientras que, Witoldo Gombrowicz en *Trans-Atlántico* da expresión a la inestabilidad, el miedo al vacío, la inquietud que provoca un mundo desprovisto de certezas. En correlato con estas percepciones, los enunciados presentan un vaivén entre las dimensiones del ser y el parecer, entre el modelo y la copia, configuran representaciones de fronteras borrosas, identidades ambiguas y provocativos juegos de lenguaje, generando de esta manera, un ámbito propio de la estética barroca. Cristian Cardozo sostiene que la opción estética de Gombrowicz en *Trans-Atlántico* puede leerse como recurso de apelación a la legibilidad de una escritura heterodoxa.

Mariano Lanza Lopez en “El barro no solo trajo al Barroco: un pliegue afroamericano entre el Caribe y el Río de la Plata” sostiene que desde las obras de Lezama Lima y Alejo Carpentier, hasta la poética de Osvaldo Lamborghini o la prosa de Washington Cucurto, se insta a leer la cultura a contrapelo de los modelos del paradigma Occidental tradicional y recalca el gesto irreverentemente antioccidental de la estética en la obra de Cucurto. Lanza sostiene que muchos de los textos latinoamericanos quedan curiosamente atravesados por recursos y caracteres de la cultura afro-indo-americano que a su vez articula con recursos de lo que Severo Sarduy denominara como Neobarroco lo que genera, en su criterio, una especial “sensibilidad” histórica. Los textos de Cucurto, según Lanza, dan voz a una nueva sensibilidad artística pero también socio-cultural que asume la vertiente caribeña y se resignifica en expresiones propias del Río de la Plata. De esta manera el artículo tiende a apuntar el carácter bifronte y la incomodidad receptora, la inquietud barroca en los textos de Cucurto.

La audaz lectura de Ignacio Iriarte en “El Barroco anacrónico de Severo Sarduy” contrasta bibliografía consagrada sobre el Barroco: los libros *Barroco* de Severo Sarduy y *La cultura del barroco* de José Antonio Maravall, publicados casi simultáneamente, y evalúa los alcances de las interpretaciones sobre el siglo XVII que propone Sarduy para afirmar que la mayor parte de estas interpretaciones están históricamente equivocadas o carecen de fundamentos documentales. Una vez advertidos estos desplazamientos, cambios de perspectivas y valoraciones de condiciones objetivas desde las cuales se evalúan las producciones artísticas del Barroco, Iriarte sostiene una concepción anacrónica del Neobarroco en Severo Sarduy. Pasa luego el articulista a elaborar sus reflexiones sobre el alcance de los usos que la contemporaneidad hizo de la cultura del siglo XVII y los efectos de estas interpretaciones en la lectura de los tiempos contemporáneos. El análisis de Ignacio Iriarte reincide en poner en evidencia la constante bifrontalidad en las posibilidades de lectura de un estilo que deja en tembladeral toda certeza.

A partir de *Cobra* de Severo Sarduy, Jesús Lúquez Fonseca evidencia el carácter transgresor del Barroco bajo el título “La higrofilia como desperdicio del lenguaje en *Cobra* de Severo Sarduy”. En este caso el gesto de subversión neobarroca hace eje en la articulación cuerpo y lenguaje para desbordar en lo abyecto, execrable, ignominioso en ambas dimensiones. En *Cobra* el goce se asocia a un desperdicio, exceso, en el lenguaje que tiene su correlato en el derramamiento de fluidos corporales. Para Lúquez Fonseca las posiciones teóricas desarrolladas por Sarduy en sus ensayos adquieren encarnadura en *Cobra*, donde se presentan corporalidades huidizas de difusos contornos, un universo

de representaciones que no permite referencias estables, amarres de identidad. En esta novela, donde la excentricidad encuentra abrigo en las sombras del neobarroco, Sarduy logra tensionar los sentidos y distorsionarlos hasta su reversibilidad, el autor cubano hace un gesto de resistencia a los discursos dogmáticos de la modernidad, se rebela contra el logocentrismo.

“Transmutaciones neobarrocas: corporalidades en tensión en *Misales* de Marosa Di Giorgio”, María Guadalupe Luján, en “Transmutaciones Neobarrocas: corporalidades en tensión en Misales de Marosa Di Giorgio”, avanza en la contribución a la escasa bibliografía sobre la autora y en revelar una etapa Barroca en su producción. En su trabajo, Luján identifica recursos de la estética caracterizada por Severo Sarduy y, en procura de poner en evidencia su funcionamiento, profundiza en la descripción de las diferentes modalidades que adquiere la retórica en la expresión del tópico de las relaciones eróticas en diversas corporalidades. Asunto que, por otra parte, resulta central en el planteo de Marosa Di Giorgio en sus textos de *Misales*.

Los artículos tienden a actualizar la discusión académica sobre el Barroco colonial y las actuales tendencias neobarrocas, convoca a repensar su funcionalidad en distintos momentos culturales y a repreguntar si se trata de un retorno a viejas problemáticas irresueltas o de nuevas respuestas artísticas a la incitación cultural de la Posmodernidad en tierras americanas.

Infinito e improvisación en *La vida es sueño*

Roberto González Echevarría*

La vida es sueño, de Pedro Calderón de la Barca, dramatiza los efectos de la caída del concepto tolemaico del universo y su reemplazo por ideas derivadas de la revolución copernicana y sus efectos. El principal fue la concepción del universo como infinito, lo cual cuestionaba los límites de otros códigos que regulaban la política y el arte. Atrapado en un universo infinito el Rey Basilio y su hijo, el Príncipe Segismundo, tienen que acudir a la improvisación, el primero con resultados desastrosos, el segundo para convertirse en monarca a la segunda intentona. El Barroco se basa en códigos que sabe son vacíos, como el tolemaico y la mitología clásica, que despliega de forma elaborada para cubrir su vaciedad.

Palabras clave: Tolomeo. Copérnico. Infinito. Improvisación. Política.

Infinity and improvisation in *Life is a dream*

Pedro Calderón de la Barca's *La vida es sueño* dramatizes the effects of the demise of the Ptolemaic conception of the universe and its replacement by ideas derived from the Copernican revolution and its effects. The main one was a conception of the cosmos as infinite, which tested the limits of other codes regulating politics and art. Caught in an infinite universe King Basilio and his son, Prince Segismundo, resort to improvisation, the first with disastrous results, and the second by becoming monarch himself at the second try. The Baroque deals with codes that are now known to be empty, such as Ptolemy's organization of the stellar system and classical mythology, which are elaborately deployed to cover their vacuity.

Keywords: Ptolemy. Copernicus. Infinite. Improvisation. Politics.

* Roberto González Echevarría. Sterling Professor of Hispanic and Comparative Literature Yale University. roberto.echevarria@yale.edu. Recibido 29/09/18. Aceptado 01/11/18.

Con lo que sabemos hoy que se sabía en la España del siglo XVII, y se había sabido desde el siglo anterior, no se puede dudar de que Calderón estuviera al tanto de la nueva cosmografía cuando escribió *La vida es sueño*, entre 1634 y 1635. Tener esto presente permite interpretar la comedia de manera muy distinta a como lo ha hecho la crítica tradicionalmente. El énfasis no puede seguir recayendo sólo sobre Segismundo y su episódico descubrimiento de lo transitorio del poder y de todos los bienes terrenales en la vida, que es como un sueño por su breve duración y efímera naturaleza, sino que debe desplazarse hacia Basilio, que es quien, con sus decisiones y acciones, pone en movimiento la trama, desde antes de que ésta empiece a desplegarse sobre el escenario. Así ya lo han venido haciendo Frederick de Armas y otros, pero yo quisiera añadir una perspectiva distinta, que permite ver la obra de Calderón como una ruptura con las ideas recibidas sobre la cosmología y la mitología del Renacimiento, y proponer otro enfoque sobre el Barroco que refleje la paulatina influencia de la noción del infinito, que acompaña las teorías de Copérnico y sus seguidores.¹ Basilio es crucial porque él representa conceptos caducos a la vez que resulta vencido.

Vista de esta manera, *La vida es sueño* es una obra cuyo argumento gira en torno a los errores del rey, cuya trayectoria tiene visos trágicos, sin llegar a ser tragedia porque al final Segismundo lo perdona. Los errores de Basilio son resultado de su equivocada interpretación astrológica, que se basa en conocimientos obsoletos del cosmos provenientes de las teorías de Tolomeo, familiares para el público de la época, pero que Calderón tenía que saber ya no eran las vigentes como conocimiento científico. Basilio no es sólo un rey decrepito a punto de entregar el poder a un sucesor sino también un astrólogo atrasado, que aplica doctrinas tan anticuadas como él mismo.

En su monumental *Spain and the Western Tradition*, Otis Green expresa así las ambivalencias y vacilaciones en España durante el proceso de aceptación de las nuevas teorías derivadas de Copérnico:

But neither should we be surprised to find that the Copernican theory was expounded at the University of Salamanca in the second half of the sixteenth century and was clearly set forth in Diego de Estúñiga's commentary on the Book of Job (1584) and in Andrés García de Céspedes volume *Theoría de los planetas según la doctrina de Copérnico I* (ca. 1606). The fact is that advocating Copernican theory was first prohibited only in 1616, and then only *donec corrigatur*, the corrections prescribed being such as were necessary to exhibit the Copernican system as an hypothesis, not as an established natural law. (II, 49)

Pero añade: "Interest in the theory manifested by the University of Salamanca, by García de Céspedes, and by others was, however, insufficient to change Spanish habits of thought during our period" (Ibid). Y dice sobre Galileo: "Galileo's research, based as it was on sense perception aided by newly devised instruments, disturbed thoughtful minds in England from 1610 onwards. I find no such disquietude in Spain. In literature --in Lope de Vega, Calderón, and countless others-- a firm and motionless earth and a revolving sun continue to be taken for granted." (II, 51). Y en el tercer volumen de su obra aduce:

a Spanish Augustinian, Fray Diego de Zúñiga, actually adopts the astronomical system of Copernicus, so that it becomes the object of official study at the University of Salamanca in 1561. But alas! To arrive at this year we have

skipped too easily over the year 1559 wherein [...] the King of Spain forbade Spanish scholars to study at any foreign university, with the exception of Naples and Coimbra. Indeed, one should not overstress the fact that Copernicus became a part of the Salamanca curriculum in 1561. Though the new astronomy was adopted by Fray Diego de Zúñiga, it was attacked by the Jesuit Father Pineda. And the Dominican Mancio de Corpus Christi (one of the teachers of the great Fray Luis de León) came to the conclusion that the Catholic Faith was bound up with the Aristotelian concept of the universe, since this was the world system adopted by St. Thomas. Unfortunately, Mancio prevailed and Ptolemy returned to Spanish classrooms, where he remained almost until the nineteenth century. (III, 234).

En su estudio del plan de estudios de la Universidad de Salamanca, Manuel Fernández Álvarez concluye que a partir de 1561 se incluyó a Copérnico entre las lecturas, pero tímidamente, y en el siglo XVII, dada la represión, se impuso Ptolomeo, o persistió su hegemonía, aún entre los profesores que explicaban la obra de Copérnico. Víctor Navarro Brotóns, por su parte, demuestra que el valenciano Jerónimo Muñoz estuvo al tanto de las teorías de Copérnico, pero fue un tímido divulgador de éstas en Salamanca y otras instituciones. En realidad pretendió combinar a Ptolomeo y Copérnico, porque se dio cuenta de que los cálculos derivados de las doctrinas del primero eran defectuosos, pero no se declara geocéntrico del todo. Es un perfecto ejemplo de la manera entreverada en que el conflicto entre ambas doctrinas antagónicas se "resolvió" en la España del siglo XVI. Ver los artículos de Gasta y Castellano.

Pero en la práctica, en actividades como la navegación, las nuevas nociones eran no sólo estudiadas sino aplicadas. Los cartógrafos sevillanos, y los catedráticos que les enseñaban el arte de la navegación manejaban las nuevas teorías con soltura, como ha expuesto Ursula Lamb (681-82): "Thus a whole library of works on mathematics, cosmography, and military and nautical science in all its branches issued from the *cátedras* [en Sevilla]. While the work of translation centered on the classics, the Copernican theory was freely debated, and Cristóbal de Rojas wrote the first treaty [sic] in Spanish on artillery and fortification." Además, en las cortes de los Austrias, donde obraba Calderón, como ha insistido Ángel Berenguer (107), se sabía y se discutía de todo. Yo pienso que, en el pobre y rutinario ambiente universitario, se continuó exponiendo la tesis geocéntrica de Tolomeo, pero que entre los novelistas, poetas y dramaturgos, se impuso la visión revolucionaria de Copérnico y sus seguidores, Galileo entre ellos, y también las ideas de Giordano Bruno. La poesía, el arte, no puede contentarse con lo trillado; busca por su naturaleza misma lo inédito y subversivo. Esto es lo que, creo, demuestra *La vida es sueño* y, por supuesto, la obra de Cervantes. Además, las tristes experiencias del siglo XX y sus regímenes totalitarios nos han demostrado que, aún con los más sofisticados aparatos de vigilancia modernos, resulta imposible mantener aislados a artistas e intelectuales de las corrientes ideológicas y estéticas del momento.

¿Y qué sabía Calderón? No se ha adelantado mucho al respecto desde el estudio de Felipe Picatoste "Concepto de la naturaleza deducido de las obras de don Pedro Calderón de la Barca," premiado y publicado en 1881 para conmemorar el segundo centenario de la muerte del dramaturgo (recogido por Manuel Durán y yo en *Calderón y la crítica*, por donde cito). Picatoste se muestra en última instancia ambivalente en cuanto al sentir del dramaturgo con respecto a la nueva cosmografía. Por un lado afirma lo siguiente sobre la cultura científica de Calderón:

Coincidieron sus estudios y su vida con los descubrimientos matemáticos de Neper y Briggs (1560-1630); con los ingeniosos estudios sobre física y astronomía de Galileo (1564-1642); con la teoría de las grandes leyes planetarias de Kepler (1571-1630); con las sutilezas de Gasendo (1592-1655); con la revolución causada en filosofía y en ciencias por Descartes (1596-1650), a quien tal vez encontró en el sitio de Breda, militando en opuesto campo; con las observaciones de Hevelio (1611-1687); con el análisis de Wallis (1616-1703); con el sublime ingenio de Pascal (1623-1662); y alcanzó la publicación de algunas obras de Newton (1643-1725) y de Leibnitz (1646-1716). (I, 173-74).

Asegura Picatoste que Calderón tenía que conocer las teorías de Copérnico aun cuando en sus comedias los personajes se expresaran en términos tolemaicos: "A pesar de citas tan terminantes [de versos de sus comedias referentes a Tolomeo], tenemos seguridad de que Calderón conocía el sistema copernicano; y es lo más probable que se expresara en estos términos para seguir la costumbre, sometiéndose al imperio de los sentidos" (205). Pero asevera de todos modos que "Calderón escribía dentro del sistema de Tolomeo" (209), porque cree que "los grandes descubrimientos que crearon las ciencias modernas y que penetraron íntimamente dentro de la naturaleza, dándonos el magnífico espectáculo que ofreció Europa a últimos del siglo XVII, preciso es confesar que apenas penetraron en España" (208). Hoy sabemos que esto no es cierto y que, en efecto, Calderón tenía que estar al tanto de la nueva cosmografía, conocida en la Península desde el siglo XVI, y estudiada en Salamanca, amén de que el propio Galileo pasó algún tiempo en España.

Además, Calderón, como ha mostrado el mismo Picatoste en otro ensayo sobre la biografía del dramaturgo (1881), había estudiado en Salamanca, donde se graduó de bachiller y obtuvo títulos en derecho civil y canónico, aparte de haber estudiado matemáticas. Es cierto que la Salamanca en que fue estudiante Calderón había venido a menos en el siglo XVII, como subraya Picatoste, pero en ella se había estudiado a Copérnico no hacía tanto, por lo que es lícito pensar que estaba al corriente de los debates que sus teorías y secuelas de éstas habían causado en el ámbito intelectual y artístico en que vivió. Es imposible creer que no supiera del proceso contra Galileo en 1613, y la ejecución de Giordano Bruno en 1600, por lo que también es lícito pensar que Calderón sabía lo polémicos y hasta peligrosos que podían ser esos debates.

Esto lo sugiere el propio Picatoste (222-23) en "Concepto de la naturaleza" al referirse a la animada controversia en la época sobre la naturaleza de los cometas. En *La vida es sueño*, en versos de la segunda jornada que Picatoste cita, se lee "desasido cometa," y en *La puente de Mantible*, primera jornada "Un cometa desasido." Acota Picatoste: "Estas palabras que repite muchas veces Calderón no caben dentro de la ciencia aristotélica, que suponía engendrados los cometas por vagas exhalaciones, que seguían un movimiento irregular y caprichoso y se deshacían en el aire [...] y por lo tanto pueden dar motivo a creer que conocía la verdadera naturaleza de estos astros, sometidos al cálculo y a las leyes planetarias por la astronomía moderna" (223). La conclusión es inevitable y trascendental:

No era de escasa importancia esta cuestión: era tal vez la más grave de toda la astronomía en la época en que Calderón escribió *La vida es sueño*: pues en los últimos años de su vida ya la ciencia había resuelto definitivamente que los cometas no eran meteoros. Pero quitar la solidez a los cielos para que los atravesaran en todas direcciones astros que se creían de curso irregular y caprichoso; someter a la ordenada armonía del universo aquellos signos

fatales; y destruir todo el orden de los cielos, dado por Tolomeo, era echar por el suelo la filosofía y la ciencia consagradas en el altar de los siglos. (223-24)

En efecto lo era, y lo fue. Creo que *La vida es sueño* se hace eco de esos dilemas, de esas inquietudes que la revolucionaria cosmografía derivada de Copérnico había provocado con su nuevo concepto de la infinitud del universo, de la existencia de nuevos, tal vez innumerables planetas, algunos con satélites propios como descubrió Galileo con su telescopio, y de que el sol, no la tierra, era su centro. Sumido en esas incertidumbres se halla Basilio, angustiado por el anhelo de conocer los secretos del cosmos, pero armado con las superadas ideas tolemaicas. Sus desasosiegos son tal vez reflejo de los del propio Calderón, que, de ser lo que propongo cierto, practicaba una "doble verdad," la de la iglesia y el vulgo por un lado, y la de las nuevas ideas, como propuso hizo Cervantes según Américo Castro.²

Para examinar más de cerca el parecer de Calderón sobre los descubrimientos científicos de su época, convendría considerar una comedia suya, muy próxima en el tiempo a *La vida es sueño*, en que la antigua cosmografía se presenta de manera jocosa, *El astrólogo fingido*, publicada en 1632, pero probablemente escrita entre 1624 y 1625.³ Se trata de una de las tantas deliciosas comedias de capa y espada que Calderón escribió, pero entre las más ingeniosas; una pequeña obra maestra.

Los personajes de *El astrólogo fingido* son los típicos Don Diego, Don Carlos, Doña María, Violante y Leonardo, que se encuentran enredados en una intriga amorosa plébrica de lances provocados por el apetito sexual, con su juego de atracción y rechazo, sospechas y celos, afectos y engaños. Es tan estereotípica la comedia que los complots y retórica cortesanos irradian un aire irónico, burlón, como sabiéndose archiconocidos. Doña María, luego de escuchar un alambicado parlamento rebosante de lugares comunes del amor cortés, exclama que se trata de una "osadía tan molesta" (I, 395, p. 221), en la segunda versión "retórica tan molesta" (I, 473, p. 354), y más tarde ante la misma situación la tilda de "amorosa/ locura" (II, 899-900, pp. 246-47). Beatriz afirma que un lance le hace pensar que "vuelven las caballerías/de las historias pasadas" (I, 629-30, p. 232), y en lo que constituye una burla de los dramas de honor Morón, el gracioso, exclama "qué cosa tan cansada/es una mujer honrada" (II, 908-09, p. 247).

En medio de semejante ambiente de ironía auto-reflexiva, impelido por un desliz que va a descubrir un engaño suyo, Don Diego, asistido por Morón, se declara perito astrólogo, capaz no sólo de hacer predicciones sino también de realizar sorprendentes trucos de magia. En un giro genial de "metateatro," la intriga se centra ahora en hacerles creer a los demás personajes, convertidos en espectadores, que Don Diego es un gran astrólogo, para lo cual se inventa un viaje a Italia, donde pretende haber estudiado con reconocidos maestros como Juan Bautista Porta y Ginés Rocamora, y se montan complicadas escenas para demostrar la eficacia de sus asombrosos poderes.

Por ejemplo, Don Diego hace comparecer, mediante una enredada maniobra a Don Juan, que se supone está en Zaragoza, ante Violante --éste no había salido nunca de Madrid. Todo es a la vez fingido y verdadero en esta comedia a la segunda potencia que arman los protagonistas. Es tan grande el éxito de la farsa que Don Diego de pronto se ve asediado por peticiones de sus servicios por muchos que se ha creído el embuste --uno de los temas hilarantes de la comedia es cómo una falsedad se difunde con desenfreno y la magnitud de sus ficciones aumenta cada vez que éstas se repiten. Al final, por supuesto, todo se arregla: los amantes se comprometen, los engaños se descubren sin perjuicio de nadie, y tanto la farsa refleja como la comedia misma concluyen exitosamente.

Es de sumo interés el papel de la astrología en la obra. Para empezar forma parte de un juego galante en que su validez es paralela a la de la retórica del amor cortés y la mitología clásica. Es algo, precisamente, fingido. Luego Don Antonio le dice a Don Diego,

cuando éste se muestra preocupado de equivocarse en sus predicciones, "Pues ¿qué astrólogo acertó/cosa ninguna?" (II, 1, 355-56, p. 265). En la segunda versión, Morón le dice a Beatriz, criada de la que anda enamorado, en paródica tergiversación de la jerga astrológica:

¿Cuánto mejor es tener
por esfera una mujer,
que volverse un hombre loco
pensando en los celestiales
orbes, culebras, dragones,
osos, tigres y leones
y otras imágenes tales? (III, 2,337-2,343, p. 427)

Don Diego, tratando de convencer al viejo Leonardo, de que en realidad él no sabe nada de astrología (pero éste lo toma por la modestia propia de un verdadero sabio porque ni la verdad es creíble en la comedia) protesta que

¿Cómo tengo de decir
que en mi vida no he sabido
si son los planetas siete
ni si son doce los signos,
si el zodíaco guarnecen,
si anda el sol por su epiciclo,
por la eclíptica, o por dónde? (III, 2, 401-08, pp. 311-12)

Se emplean aquí términos que el público del corral podía reconocer, porque la astrología formaba parte del acervo común de conocimientos, pero también su uso paródico revela que era también algo que nadie se tomaba ya demasiado en serio. La astrología, además, se equipara en *El astrólogo fingido* a la magia, y como tal, está sujeta a la censura eclesiástica, de lo cual se preocupan los personajes. Dice Don Antonio que a él Don Diego le parece que tiene "gran ramo de hechicería" (II, 1407, p.268). El que se juegue de tal manera con la censura religiosa revela que ni ésta se toma demasiado en serio en el ámbito de la comedia. Estimo que debe tomarse en consideración este trasfondo relativo a la astrología en Calderón al examinar el personaje de Basilio y su "ciencia" en *La vida es sueño*.

Basilio es un personaje fáustico, que quiere no sólo descubrir los secretos del universo sino penetrarlos y aprovecharse de ellos para ganarle la partida nada menos que al tiempo: "le gano al tiempo las gracias/de contar lo que yo he dicho" (622-23). Sus ansiedades son modernas, si bien, y he aquí el drama, sus métodos para enfrentarse a ellas son anticuados. Lo moderno es su reacción ante el sentido de su insuficiencia frente a la infinitud del tiempo, que tiene su contrapartida en el espacio estelar que observa --la nueva cosmografía pone de manifiesto la pequeñez de la tierra, no ya del hombre, en medio de la inmensidad sideral. Lo anticuado son sus conocimientos de cosmografía y su insistencia en la posibilidad de leer el destino en los astros basándose en estos. En términos más generales se trata del debate entre el libre albedrío y la predestinación que, en la época, quería decir entre catolicismo y protestantismo; pero también entre un concepto moderno del destino del ser humano y su capacidad para moldearlo según su voluntad, y otro progresivamente obsoleto que lo hace esclavo de las circunstancias. Esto es lo que eleva a *La vida es sueño* por encima de los conflictos de la España de su época y le da la vigencia universal que todavía posee.

La inmersión de Basilio en el tiempo, y su ansiedad ante su inexorable paso se pone de manifiesto ante dos circunstancias cruciales que determinan el curso de la acción de *La vida es sueño*. La primera es el nacimiento de Segismundo, que hace palpable la existencia

de un sucesor de Basilio; la segunda, que contribuye a desencadenar los conflictos de la trama, es la necesidad apremiante de sucesión dada su avanzada edad, que lo impele a decidir si debe darle a su hijo lo que le corresponde, o nombrar a Astolfo y Estrella herederos suyos. Se suman a estos dilemas trastornos inevitables provocados por el pasar del tiempo; accidentes, contingencias puras pero concurrentes que complican la situación, como la llegada de Rosaura, el ser ésta hija de Clotaldo, y haber sido "burlada" (seducida) por Astolfo. Basilio decide poner a Segismundo a prueba y así resolver estos conflictos provocados por el transcurso de la historia y las peripecias que se suman a estos debido a los accidentes mencionados.

Hay en Basilio no poca soberbia trágica. Dice que "por mi ciencia he merecido/el sobrenombre de docto" (606-07, 23) y "en el ámbito del orbe/me aclaman el gran Basilio" (610-11, 23). Nada menos. Luego, al anunciar su plan de sacar a Segismundo de la torre, proclama que este acto va a ser "el mayor/suceso que el mundo ha visto" (884-85, 319). Otra vez, ni más ni menos. Cuando aparece Basilio por primera vez en escena, el contrapunto de alabanzas y lisonjas que Astolfo y Estrella le tributan podría tomarse como hipérbolas burlonas, aunque por supuesto los jóvenes aspiran a que el rey los nombre sus sucesores y por eso lo adulan. Pero las rimbombancias alternantes de la pareja, "Sabio Tales...Docto Euclides...que entre signos...que entre estrellas...hoy gobiernas...hoy resides...y sus caminos...sus huellas...describes/tasas y mides" (579-84, 22), manejadas por un director hábil que instara a los actores a exagerar gestos y engolar voces, podrían fácilmente convertirse en sarcasmos. De todos modos sirven para subrayar la magnitud de las pretensiones "científicas" de Basilio. Y éstas se basan en su estudio de las "matemáticas sutiles" (614, 23) que le permiten, cree él, predecir el futuro. Su descripción del cosmos es puramente tolemaica: "Esos círculos de nieve, / esos doseles de vidrio/ que el sol ilumina a rayos," se refiere a las diversas esferas, que alcanzan las de las estrellas fijas y por último el empíreo. Basilio lee el futuro en

esos orbes de diamantes,
esos globos cristalinos
que las estrellas adornan
y que campean los signos,
son el estudio mayor
de mis años, son los libros
donde en papel de diamante,
en cuadernos de zafiro,
escribe con líneas de oro,
en caracteres distintos,
el cielo nuestros sucesos
ya adversos o ya benignos. (628-39, 23-4)

Alardea Basilio no sólo de la puntualidad de sus interpretaciones sino también de la rapidez con que puede leer esos signos, "los leo tan veloz" (640, 24). Su vanidad lo precipita al error.

Es basándose en esos conocimientos y métodos, además de su ciega confianza en su propia capacidad intelectual, que Basilio interpreta el hado de Segismundo y decide anunciar que éste ha nacido muerto y encerrarlo secretamente en la torre. Ha habido presagios: los sueños de la reina durante su embarazo, y los extraordinarios acontecimientos que acompañan el nacimiento del príncipe, "en cuyo parto los cielos/se agotaron de prodigios" (663-64, 24). Segismundo nace durante un eclipse de sol descrito en términos apocalípticos, y Clorilene muere de parto. Las referencias mitológicas de sus parlamentos demuestran, al decir de De Armas, que el rey se siente atrapado en un rol y una historia que lo predestinan

tanto a él como a su hijo a la vicisitudes de la transferencia de poder (1986).⁴ De cualquier modo, recluir a Segismundo en la torre es una medida extrema y de dudosa moral cristiana, lo cual Basilio sabe. Éste es su drama: Basilio puede ser un científico atrasado con una opinión desmedida de su capacidad interpretativa, que tiene hasta un ligero matiz cómico, pero está consciente de las fallas que comete y de las dos ideas rectoras de la obra: que la vida es como un sueño, y que las estrellas inclinan pero no obligan. Dice en una ocasión que "todos los que viven sueñan" (164, 40) y en otra que "el hombre/predomina en las estrellas" (125-26, 39). El interés que tiene Basilio para el espectador como uno de los protagonistas de la obra, es esta contradicción interna suya, que provocan conflictos que constituyen el argumento de *La vida es sueño*.

Basilio no es únicamente un "sabio" con ideas pasadas de moda, sino también un científico cuyos experimentos, que improvisa sobre la marcha y que basa en ideas falsas, fallan. Cuando propone su plan de traer a Segismundo a palacio y hacerlo rey, dice que llega a esta determinación vacilante, pero también confiesa que se trata de un experimento para poner a prueba el poder de las estrellas sobre el destino de su hijo. Por supuesto, se trata de un experimento condenado al desastre porque Segismundo tiene que improvisarse rey de repente, sin saber cómo ni por qué. Nadie le discute a Basilio los méritos de su proyecto porque todos tienen intereses creados en el asunto, y además le temen. Clotaldo, que es quien más dudas insinúa, se alegra porque al sacar Basilio a Segismundo de la torre no tendrá que sacrificar a Rosaura, a quien toma por su hijo (dada su indumentaria y conducta), y que al haber descubierto al príncipe debió haber sido castigada. Astolfo y Estrella quieren que Segismundo fracase porque entonces ellos serían los sucesores, como promete Basilio. El rey explica paso por paso como llegó a su determinación: es un plan en apariencia lógico y razonable, pero las premisas mayores son falsas. Primero, el haber condenado a Segismundo a la torre guiado por su precipitada lectura de los signos que acompañan a su nacimiento; segundo, por pensar que el príncipe, que cualquiera, puede improvisarse con tino y prudencia rey sin preparación previa --de súbito. Basilio, en sus largos parlamentos, da la impresión de inteligencia y sensatez, pero sus motivos son innobles; parten de su terror ante el paso del tiempo y de su soberbia como intérprete del cosmos. Pienso que el público, y nosotros los lectores, debemos darnos cuenta de los errores que ha cometido y anticipar los que va a cometer.

Basilio y Clotaldo preparan la farsa del reinado de Segismundo, que improvisan como una especie de teatro dentro del teatro, en que todos, inclusive el público, van a juzgar la actuación del príncipe en un papel que no sabe va a tener que desempeñar y para el que por consiguiente no está preparado. Es un papel sin guión, sin texto, que tendrá que inventar sobre la marcha, asistido por otros actores dispuestos a ponerlo a prueba con las más altas expectativas. Va a ser una comedia en la que los demás personajes serán también actores sin mayor previsión ni ensayos, que será evaluada por el público en el teatro, que en este caso hace el papel del pueblo.

Segismundo se despierta rey en palacio. Debe tenerse en cuenta la larga tradición de tratados sobre la educación del príncipe en la época (véase una versión teatral en *La prudencia en la mujer*, de Tirso). La preparación de un individuo que se sabe va a ser rey era algo muy estudiado, por lo que la situación en que se encuentra Segismundo es doblemente anómala e inícuo. Es parecida a la de Sancho gobernador de Barataria, pero por lo menos éste había tenido previo aviso, para no hablar de los sesudos consejos que le ofrece Don Quijote sobre su conducta futura, y se trata después de todo de una burla que concluye sin mayores consecuencias. No así en el caso de *La vida es sueño* en que se dirimen los conflictos de una monarquía. Como era de esperar, sobre todo después de haber presenciado la actuación irascible de Segismundo en las escenas iniciales con Rosaura y Clarín, y escuchado su famoso monólogo quejándose amargamente de su condición, el nuevo rey

resulta iracundo y tiránico: tira por el balcón a un criado que lo provoca, trata de violar a Rosaura y amenaza de muerte a Clotaldo. Si tomamos el despertar de Segismundo en palacio como una especie de nacimiento, el joven se comporta con el furor de un infante que sólo obedece a sus instintos más elementales. Pero Segismundo se despierta adulto y su mente no es una *tabula rasa*, porque Clotaldo lo ha instruido hasta en la fe católica y conserva la memoria de sus años en la torre. De lo que Segismundo carece es de experiencia y modelos de conducta; tiene que obrar, que inventarse sobre la marcha y en respuesta a los estímulos que se le ofrecen. Segismundo debe improvisar nada menos que el papel de rey en medio de la agitada realidad histórica por la que atraviesa la ficticia Polonia en que se desarrolla la comedia.

Cuando se enfrenta a Basilio la inteligencia y educación previa de Segismundo lo asisten para increpar a su padre y acusarlo, con válidas razones y sólidos razonamientos de lo incorrecto de su conducta para con él. En este intercambio entre padre e hijo, y ante la evidencia de las acciones del príncipe, Basilio empieza a percatarse de su desacierto y se dispone a ensayar una nueva solución, que ya había previsto, regresando a su hijo a la torre y nombrando a Astolfo y Estrella sus sucesores. Segismundo se volverá a despertar sorprendido, ahora por verse en su estado anterior sin saber si lo que ocurrió en palacio fue un sueño. Si el primer experimento de Basilio ha resultado fallido, el segundo tendrá peores resultados.

Encerrar a Segismundo otra vez duplica su error y hasta su pecado, y Basilio paga un alto precio por esta segunda equivocación. Astolfo no es natural de Polonia, sino de Moscovia, y los súbditos de Basilio no quieren someterse a un monarca extranjero (en la deposición de Basilio Calderón sigue puntualmente la filosofía de Francisco Suárez).⁵ Estalla una guerra civil que enfrenta a los seguidores de Segismundo, que lo sacan de la torre, y los de Astolfo, que son fieles a Basilio y sus designios. Segismundo tiene que improvisarse rey otra vez, además de paladín de sus tropas, a las que conduce a la victoria definitiva sobre las de su padre, al que somete y pone literalmente a sus pies. Ahora tiene la memoria de su conducta anterior en el papel de rey, que le sirve más que nada para temer de que su estado presente sea otro engaño breve, lo cual le da la orientación moral necesaria para perdonar a su padre, renunciar a Rosaura, y poner en buen camino el gobierno de Polonia. Segismundo sabe ahora lo efímero que es el poder, es decir, lo poco que dura en relación a la infinitud del tiempo en que su vida transcurre. Es crucial tener esto presente. La repetición de sus alternantes estados, fiera-hombre, esclavo-rey, rey-esclavo, también le revela la posible composición abismal de la historia, que está hecha de una serie interminable de vaivenes entre extremos. Es una sabiduría que va más allá del lugar común de que la vida sea sueño o como un sueño, y que supera la de su padre que partía de supuestos falsos y de interpretaciones simplistas de los signos. En *La vida es sueño* se demuestra que la cosmología tolemaica tiene la validez ficticia de la mitología clásica: está hecha de una serie previsible de alegorías que acoplan signo y significado ignorando el movimiento de ambos, la fluidez de su relación. No hay estrellas fijas. Lo cual desvirtúa cualquier interpretación de *La vida es sueño* que, siguiendo a Basilio, se base en la estabilidad de significados avalados por la astrología de origen tolemaico y la mitología.⁶ En esto estriba la modernidad de *La vida es sueño*, que propone la necesidad de elaborar un nuevo método de lectura, ya que el antiguo queda asociado a la figura del rey vencido.

En un estupendo trabajo escrito próximo a su muerte, y cuando ya perdía la vista, "Segismundo's Tower: a Calderonian Myth," Alexander A. Parker propuso que *La vida es sueño* y otras obras de Calderón formulan un nuevo mito. La situación del príncipe, en especial su confinamiento en la torre y conflictiva relación con Basilio esbozan un relato que no depende de mitos recibidos, sino que es original del dramaturgo y que parte de su propia historia familiar -- que Parker confiesa es especulativa. El trasfondo de ese mito es cristiano,

y la pregunta principal que dramatiza es la opción de ser o no ser ante la disyuntiva del inescapable pecado original: ¿por qué tenía Dios que haber creado a la humanidad? El drama estriba en querer dar respuesta a esa pregunta. Lo fundamental para mí es la idea de que Calderón creara un nuevo mito --productivo oxímoron-- que a su vez amenaza con convertirse en alegoría por sus insistencia en *La vida es sueño* y reaparición en otras obras, tanto comedias como autos sacramentales. Quiere decir que, a diferencia de su Basilio, el dramaturgo se ha liberado del determinismo fundamentado en conocimientos y códigos obsoletos, lo cual lo aproxima a nosotros y a la subsiguiente historia de la literatura, el arte y el pensamiento.

Calderón, como recuerda Parker, vuelve sobre los mismos temas de *La vida es sueño* varias veces, como hurgando la mismas cuestiones con mayor minuciosidad, pero sobre todo en *La hija del aire*, escrita casi veinte años más tarde (la primera representación es de 1653, pero fue probablemente compuesta entre 1648 y 1649, Edwards xx-xxi). Es una comedia ambiciosa, en dos partes, que se representó ante los monarcas, en la que amplía y profundiza cuestiones y personajes de su obra maestra. En la legendaria reina, de nacimiento fantástico y de legendario coraje, ambición, belleza y lujuria, Calderón encontró una figura ideal que combinaba rasgos esenciales de Segismundo, Rosaura y Basilio --- aquéllos que los hacen monstruos. Reunía la leyenda obsesiones suyas que revelan la esencia de su arte, que varía poco a lo largo de su extensa vida -- 81 años. Un repaso de *La hija del aire* me va a permitir a mí desarrollar algo más mis comentarios sobre el tema de la cosmografía y la improvisación en *La vida es sueño* y regresar sobre estudios míos anteriores (ver bibliografía).

En Semíramis y su hijo Ninias Calderón nos ofrece dos Segismundos --doña Blanca de los Ríos había contado diez, Parker once. La reina, producto de la violación de la ninfa Arceta, nace en medio de augurios similares a los de Segismundo, que el sabio Tiresias interpreta y decide esconder a la niña en lo más profundo del monte; inicialmente había sido salvada por unas palomas, por eso "hija del aire," que se convertirán en su símbolo. Ésta crece dominada por el deseo de saber quién es, en un sentido aún más profundo y angustiado que el de Segismundo. Semíramis es de una belleza deslumbrante y pronto demuestra unas ambiciones insaciables de poder. Rescatada por Menón, la joven aspira a más; quiere ser reina, y luego de despachar a su salvador seduce a Nino, que es el rey. La primera parte de la comedia concluye con Semíramis reina. La segunda empieza cuando ya ha envenenado a Nino para proclamarse ella reina absoluta. Entretanto ha alejado de la corte y escondido a su hijo Ninias, que es su vivo retrato, excepto que mientras la reina es valerosa y osada, éste es cobarde y afeminado. Semíramis ha fundado Babilonia y la ha convertido en una fastuosa ciudad, con sus famosos jardines colgantes, además de un gran poder militar (todo esto es mitológico antes que histórico). Pero el pueblo descubre la existencia del príncipe, legítimo heredero de Nino y además hombre, y se levanta en contra de Semíramis (Calderón sigue fiel a Suárez). Ésta, despechada, se retira, se esconde, y le cede el poder a Ninias. Babilonia es asediada por Irán, hijo de Lidorio, a quien tienen prisionero en la ciudad. Semíramis regresa, sustituye a Ninias, a quien sus cómplices retiran de la corte, y se lanza a la guerra, en la que es derrotada y gravemente herida. Al final Ninias e Irán hacen las paces y se restaura el orden.

Hay asuntos nuevos en *La hija del aire*. El más relevante es el parecido entre madre e hijo, que exige que una misma actriz (o actor) haga ambos papeles. Este parecido suscita el tema de las dudas sobre la identidad propia, para no hablar de la identidad sexual. También suscita la cuestión sobre el original y la copia, que se remonta a Platón. Pero los asuntos antes vistos en *La vida es sueño* regresan. Semíramis lucha contra un horóscopo, tiene que improvisarse reina, lo cual hace valiéndose de su voluntad, osadía y belleza, que la hacen deseada por Menón y Nino. Ninias también tiene que improvisarse rey, luego de haber sido ocultado y apartado de la corte, y luchar contra adversos augurios e inclinaciones femeninas.

Semíramis tiene que improvisarse rey, y hacer el papel de su hijo, en escenas en que comete errores porque, aunque igual en lo físico, no lo es en lo espiritual, y no recuerda cosas que Ninias había hecho. Comete errores que otros le corrigen, de manera parecida a cuando Dorotea hace precipitadamente el papel de Micomicona en la primera parte del *Quijote*. Tiresias es un astrólogo fallido, como Basilio, que termina suicidándose. Hay tres transiciones o sucesiones. Semíramis sucede a Nino, Ninias a Semíramis, ésta a Ninias, y por último Ninias a su madre muerta. Aunque el lapso temporal es mayor que en *La vida es sueño*, por eso sin duda las dos comedias, la historia está hecha de vaivenes o, como dice Lidorio: "que pasar de extremo a extremo/es de la fortuna oficio" (1065-66, 176). Por lo tanto, el poder, la vida, es efímera como un sueño.

Pero *La hija del aire* revela mucho más al ampliar los componentes fundamentales de *La vida es sueño*: es en realidad como un archivo de tópicos calderonianos y una síntesis de su poética y pensamiento. Conduce, además, a formulaciones más amplias sobre el Barroco y el reflejo de los efectos de la nueva cosmología en éste, sobre todo la noción y sensación de lo infinito. El universo poético de Calderón, el intervalo dramático en que se desarrolla la acción de sus comedias, está hecho de "asombros," "prodigios" y "quimeras," vocablos todos, además de otras que cito a continuación, que tienen que serles familiares a los lectores, críticos y espectadores de su teatro. Entresacadas únicamente de *La hija del aire*, pero presentes en *La vida es sueño* y muchas obras más, añadamos a esas voces "portentos," "encantos," "horror," "confuso laberinto," "frenesí," "escándalo," "pasma," "aborto," "prodigio" y "monstruo." Aparecen junto con términos que describen su impacto en los personajes, que quedan "embargados los afectos," a veces "suspendidos," y además inmovilizados por "asombros." Se trata de una especie de fenomenología del espacio-tiempo calderoniano, de una descripción de su efecto en espectadores y lectores, que no es leve, sino que debe moverlos por la magnitud de sus impresiones.

En otra ocasión he estudiado la figura del monstruo, compuesta de características opuestas, discordantes, como emblema del teatro de Calderón, también las amenazas que se profieren los personajes, que alcanzan un nivel de exageración sublime (ver mi "El monstruo de una especie y otra"). El monstruo, al consistir en la convivencia inestable de contrarios de visible incompatibilidad, socava la mimesis y la estética renacentista en general; destaca también, como en Cervantes, las tribulaciones de la visión y su acceso a la verdad. El monstruo es una especie de *baciyelmo*, o lo que vería un bizco como Ginés de Pasamonte.⁷ Las amenazas dramatizan la explosión del lenguaje poético, que disemina sus signos, tal y como los personajes advierten que van descuartizar y dispersas los fragmentos de otros (ver mi ensayo sobre las amenazas). Las palabras que he aislado arriba pertenecen a la misma estética.

Ahora me quiero concentrar en "prodigio" y "aborto," además del efecto que todas estas calidades hiperbólicas tienen sobre los personajes y por carácter transitivo en los lectores y espectadores: el embargo, la suspensión y el asombro. Las obras de Calderón, los lances en ellas representados y los personajes involucrados, son con frecuencia descritos como "prodigios." En *La vida es sueño*, Clotaldo les dice a Clarín y Rosaura, que el Rey

manda que no ose nadie
examinar el prodigio
que entre estos peñascos yace!" (300-02)

refiriéndose a Segismundo. Sabemos por el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia que "prodigio" hoy quiere decir "1. Suceso extraño que excede los límites regulares de la naturaleza. 2. Cosa especial, rara o primorosa en su línea. 3. Milagro" (1069). No hay duda de que todas esas acepciones se aplican a Segismundo. En su *Tesoro de la*

lengua castellana o española (1611), Covarrubias le da al vocablo otro significado, que pudo tener para Calderón, y que se acomoda con la figura de Segismundo y otros personajes calderonianos similares, como Semíramis y Ninias:

PRODIGIO. Es lo mismo que *praedicere*, dezir antes. Muy de ordinario han sucedido en todos tiempos prodigios que Dios ha querido embiar por precursores y mensajeros de algunos sucessos y cosas grandes. Bien sabemos que cuando murió Christo Nuestro Redemptor hubo portentosas señales y prodigios que, sabidos de todos, no refiero. También antes de su glorioso nacimiento aparecieron tres soles de igual grandeza, que en breve espacio se vinieron a juntar en uno, como lo refiere Santo Tomás [...] que fue en significación de la distinción e igualdad de las tres personas divinas y la unidad de su esencia. (883)

O sea, "prodigio" no es sólo algo portentoso, especial, fuera del orden natural, sino algo que es como un augurio, una señal de la importancia de algo que va a ocurrir, que va a acelerar el transcurso del tiempo, lo cual preocupa a Basilio. Claro, Segismundo es todo eso también, porque su existencia misma es augurio de los trascendentales e inminentes sucesos que van a ocurrir en Polonia, y que cambiarán el curso de su historia. En la cita de Covarrubias la alusión al nacimiento de Cristo es significativa porque tanto Segismundo como Semíramis y Ninias son productos de nacimientos inusuales, que rompen una continuidad y amenazan rupturas venideras aún más peligrosas. (Valdría la pena algún día hacer un estudio en que se comparen las figuras de Segismundo y Cristo). Marcan, por lo tanto, una discontinuidad temporal, un disloque que expresa físicamente el lugar donde se encuentran, especialmente Segismundo y Semíramis, uno en una torre y la otra en un monte.

Lo cual conduce a "aborto." "Mal parto y sin tiempo," dice Covarrubias (30), es decir, fuera del orden, de la periodicidad natural, precipitado, lo cual produce seres disformes o muertos. Lo significativo es que "aborto" acopla nacimiento y muerte; Segismundo se describe como "esqueleto vivo," y su nacimiento es una especie de muerte y además causa la de su madre. En su célebre monólogo habla del "pez, que no respira/aborto de ovas y lamas," para destacar su rareza, que surge del nacer sin aire y de una combinación tan rara como escamas y huevos, porque éstos se asocian con las aves, que son del aire, que es precisamente lo que el pez no aprovecha. Al igual que "prodigio" "aborto" significa un nacimiento presagioso que crea monstruos o muertos, en contra de lo que un nacimiento suele entregar, que es por el contrario vida. Se trata de una fusión de momentos contrarios como la que constituye al monstruo. "Prodigio" y "aborto" se refieren a un sucesos excepcionales, separados del transcurrir normal, donde ocurren portentos que asombran, que embargan, que suspenden, a los que se suman "encantos," "horror," "frenesí," "escándalo" y "pasma." Es el tiempo en que transcurre la comedia calderoniana y las "metacomédias" creadas por los personajes dentro de ellas. Porque lo peculiar de todos estos términos es que estimulan esas impresiones, que están encaminados a provocar esos sentimientos y efectos. El arte de Calderón es efectista, aparatoso, literal y metafóricamente espectacular.

Es sabido que la poesía barroca usa y a veces abusa de la hipérbole, porque ésta supone, por su misma naturaleza, rebasar todos los límites, abrirse al infinito de la ampliación indefinida. Puede recordarse la descripción que Góngora hace de Polifemo:

Un monte era de miembros eminente
este (que, de Neptuno hijo fiero,
de un ojo ilustra el orbe de su frente,
émulo casi del mayor lucero)

cíclope, a quien el pino más valiente,
bastón, le obedecía, tan ligero,
que un día era bastón y otro cayado. (*Gongora y el Polifemo* 15)

Y las desaforadas comparaciones que Quevedo hace con la enorme nariz en "A un hombre de una gran nariz":

era un reloj de sol mal encarado,
érase un elefante boca arriba,
érase una nariz sayón y escriba,
un Ovidio Nasón mal narigado.
Érase el espolón de una galera,
érase una pirámide de Egipto,
las doce tribus de narices era (546)

Pero estas hipérboles no configuran toda una atmósfera de exageraciones y excesos como en Calderón en que no sólo hay seres y objetos desmesurados, sino acciones y combinaciones de éstas y de seres y objetos fuera de proporción. Además, en Calderón se destaca el efecto de las hipérboles.

Este medio hiperbólico se instituye y resalta como lo propiamente calderoniano, es el ambiente en que se desenvuelven sus personajes, y la manera en que éstos se constituyen a sí mismos, ya sea por sus cualidades inherentes, a veces producto de sus irregulares nacimientos, como por sus acciones. Pensemos en la magnitud de lo hecho por Basilio, que ha condenado a su hijo a vivir en una torre desde su nacimiento sin saber quién es, y en el plan que luego fragua de hacerlo llevar a palacio drogado donde se despertará rey. Pensemos en las ambiciones de Semíramis, que se propone seducir a Ninas, asesinarlo y sustituirlo, y en su plan de hacerse pasar por su hijo para volver a reinar. Y en una escala menor y jocosa, pensemos en la burla de Don Diego, que se finge astrólogo capaz de efectuar sorprendentes trucos, como el de transportar a Don Carlos de Zaragoza a Madrid. Todas éstas son improvisaciones de los personajes y son como reflejo de la creación misma de cada comedia por parte de Calderón. La naturaleza hiperbólica de ese ámbito calderoniano, que es su arte, es respuesta a la sensación de insignificancia que la nueva cosmografía fomenta en el individuo y es producto de la improvisación que ésta provoca. Es el sueño de la vida creado por Calderón, un sueño barroco que va a impresionar a personajes y espectadores que se sienten ínfimos ante la presencia del infinito.

La naturaleza de esa impresión es significativa: causa pasmo, espanto, suspensión, horror, frenesí, todas emociones que embargan los sentidos y la razón, que hacen a los espectadores susceptibles de aceptar las inusitadas características de ese sueño barroco. Es un nivel de percepción en que no priman las prescripciones y proscripciones de la poética del Renacimiento, de corte clasicista, mesurada y regida por la mimesis. Es, por el contrario, una poética de la desproporción, de lo agigantado, de lo extremado, regida por leyes propias, que surgen de su interior por el contacto y roce de lo raro con lo inesperado, como en los lances de la comedias, sean de capa y espada o dramas. Podría invocarse aquí la idea de "elevación" en Longino, imaginar un sublime barroco que conduce al éxtasis, a la suspensión de sentidos y razón. Como dice éste en su famoso tratado: "el lenguaje sublime conduce a los que lo escuchan no a la persuasión, sino al éxtasis. Ya que en todas partes lo maravilloso va acompañado de asombro, es siempre superior a la persuasión y a lo que sólo es agradable" (148-49). El éxtasis barroco que expresa Calderón en su teatro, la suspensión de afectos y razones de ese sublime provocado por su resonante poesía dramática, es la contrapartida del vértigo causado por la sensación de vacío que genera el infinito producto por el conocimiento de la nueva cosmografía. A pesar de lo monumental de la obra de Lope, Calderón creó un

teatro propio, distinto y original a pesar de la continuidad entre ambos, que tuvo un impacto universal en algunos casos superior al del Fénix de los Ingenios porque incorporó nuevos moldes de pensamiento.

Puede concluirse, pienso, que las teorías tolemaicas son propias del Renacimiento, y las secuelas de las de Copérnico, con su nuevo énfasis en el infinito, pertenecen al Barroco. Tolomeo fue "descubierto" como parte del rescate de los clásicos llevado a cabo por el humanismo. Su obra fue editada y comentada como la de éstos, además de impresa y diseminada. Era un sabio helenista cuyas ideas estaban en consonancia con las de los otros autores clásicos, griegos y romanos, ya sea porque, en el caso de los últimos conocían su obra, o porque, en el caso de los primeros coincidía con la de éstos, que fueron sus precursores; además todo se basaba en observaciones a ojo, de la bóveda celeste, y sin la asistencia de avances matemáticos que no llegarían sino hasta mucho después, ni de aparatos ópticos de observación como el telescopio. Por una de esas ironías de la historia, en el momento cuando Tolomeo alcanza su mayor difusión y reconocimiento, surge Copérnico, que echa abajo todo su sistema, aunque este último protestaba que no era esa su intención; para no hablar, poco después de la aparición de Galileo, con artefactos que le daban confirmación visual a las nuevas teorías. En el barroco Tolomeo y su bello pero caduco sistema continúa vigente como un patrón estético para describir y nombrar el universo, pero vulnerado por el conocimiento de su invalidez. Esto provocó a veces debates tardíos, como el mencionado sobre los cometas, o poemas, como "Primero sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz, que dramatizan su anulación.

En *La vida es sueño* se escenifica el acto de improvisar tanto en el caso de Basilio como en el de Segismundo. Basilio lo hace apoyado en conocimientos recibidos que él considera válidos, de cuya posesión y uso se enorgullece, pero fracasa y trae sobre sí y sobre Polonia catástrofes que sólo a la larga, por intervención de Segismundo conducen a la sucesión histórica correcta. El príncipe se ve apremiado a improvisar sin preparación previa, parado ante un vacío histórico y vivencial que al principio no acierta a llenar: no sabe gobernar e ignora quién es. La segunda vez que se enfrenta a una circunstancia similar cuenta con la experiencia anterior como soporte, frágil, ahora lo sabe, pero suficiente para restaurar un orden que también sabe será pasajero. Queda en suspenso qué hará Segismundo cuando le llegue el momento de ceder el trono, pero podemos sospechar que lo ocurrido durante el transcurso de la comedia le permitirá improvisar una solución mejor que la de su padre Basilio. En todo caso, el irreversible paso del tiempo siempre provocará una crisis a la hora de la transición, porque ésta aboca al infinito.

Hay una relación causa-efecto entre la derrota de Basilio, es decir, el colapso de la autoridad recibida y la dramatización de los resultados del vaciamiento de códigos como la mitología y la cosmografía tolemaica. El Barroco es una danza de dioses cascados, huecos, cuyo guion ahora lo suministra la improvisación que, por su misma naturaleza, prescinde de lo que le precede para montar su propia coreografía sobre la falla de lo desaparecido, como Segismundo, que se improvisa rey dos veces, la segunda asistido por la experiencia de la primera, no por el legado que Basilio le ha dejado. Ese baile es fastuoso, exagerado, en proporción inversa a su propia afectada insustancialidad que manifiesta su condición frágil, temporal, nula ante el fondo infinito contra el que se ejecuta. El Barroco de Calderón está a la altura de su tiempo y augura los grandes cambios que se avecinan con la Ilustración y el Romanticismo. Por eso los románticos alemanes supieron ver en él al gran artista que fue. Y los grandes artistas no se contentan con ser culminación de ideologías o modas estéticas porque llevan hasta sus límites y más allá los fundamentos de éstas. El Calderón caballero de Santiago, dramaturgo de corte, ordenado sacerdote a los 51 años no fue un conformista; ese Calderón fue inventado por la crítica posterior, gazmoña, que quiso encontrar una contrapartida a los desmanes de Lope y la originalidad desafortunada de Cervantes.

Bibliografía

- Alcalá Zamora, José. "Despotismo, libertad política y rebelión popular en el pensamiento calderoniano de *La vida es sueño*," *Cuadernos de Investigación Histórica* 2 (1978), 39-114.
- Armas, Frederick A.de. "The Serpent Star: Dream and Horoscope in Calderón's *La vida es sueño*," *Forum for Modern Language Studies* 19 (1983), 208-23.
- . "El planeta más impío': Basilio's Role in *La vida es sueño*" *The Modern Language Review* 81, no. 4 (1986), 900-11.
- . "The Apocalyptic Vision of *La vida es sueño*: Calderón and Edward Fitzgerald" *Comparative Literature Studies* 23, no. 2 (1986), 119-40.
- . "The King's Son and the Golden Dew: Alchemy in Calderón's *La vida es sueño*" *Hispanic Review* 60, no. 3 (1992), 301-19.
- Berenguer, Ángel. "Para una sociología de *La vida es sueño*," *Nuevo Hispanismo* (Universidad Internacional Menéndez Pelayo), no 1 (1982), 103-21.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Obras completas*, ed. Ángel Valbuena Briones. Madrid: Aguilar, 1960, vol. II.
- . *Calderón de la Barca. La vida es sueño. El alcalde de Zalamea*, Carlos Cortina, ed. Madrid: Espasa-Calpe. Clásicos Castellanos 138, 1964.
- . *La hija del aire*, ed. Gwynne Edwards. Londres: Támesis, 1970.
- . *El astrólogo fingido*. Edición crítica de las dos versiones por Fernando Rodríguez-Gallego. Madrid: Universidad de Navarra-Iberoamericana Vervuert, 2011.
- Castro, Américo. *El pensamiento de Cervantes*. Nueva edición ampliada y con notas del autor y de Julio Rodríguez Puértolas. Barcelona-Madrid: Editorial Noguer, 1972. [1925]
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición de Martín De Riquer. Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1987. [1611]
- Diccionario de la lengua española*. 18va edición. Madrid: Real Academia de la Lengua, 1956.
- Dunn, Peter N. "The Horoscope Motif in *La vida es sueño*" *Atlante* I (1953), 187-201.
- Durán, Manuel y Roberto González Echevarría. *Calderón y la crítica: historia y antología*. Madrid: Gredos, 1976.
- Elliott, J.H. *Imperial Spain: 1469-1716*. New York: St. Martin's Press, 1964. [Segunda impresión 1967]
- Fernández Álvarez, Manuel. *Copérnico y su huella en la Salamanca del Barroco*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1974.
- Góngora, Luis de. "Fábula de Polifemo y Galatea," en Dámaso Alonso, *Góngora y el Polifemo*. Edición comentada y anotada. 5ta edición. Madrid: Gredos, 1967, 11-34.
- González Echevarría, Roberto. "El 'monstruo de una especie y otra': *La vida es sueño*, III, 2, 727," *Co-Textes* (Centre d'Etudes et Recherches Sociocritiques, Université Paul Valéry, Montpellier, France), no. 3, Número especial: *Calderón: Códigos, Monstruos, Icones*, ed. Javier Herrero (1982), 27-58. Ahora recogido en *La prole de Celestina: continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana* (Madrid: Colibrí, 1999), 115-45.
- . "Threats in the Theater of Calderón: *La vida es sueño*, I, 303-308," en *The Lesson of Paul de Man*, número especial de *Yale French Studies*

- coordinado por Peter Brooks, Shoshana Felman y J. Hillis Miller, no. 69 (1985):180-191. Ahora recogido como "Amenazas en el teatro de Calderón" en *La prole de Celestina* (vide supra), 146-60.
- . "Cervantes: visión y mirada," *En un lugar de La Mancha: estudios cervantinos en honor de Manuel Durán*, coordinadores Georgina Dopico Black y Roberto González Echevarría. Salamanca: Ediciones Almar, 1999, 109-22. Versión corregida y ampliada en "Don Quijote: Crossed eyes and visión," *Cervantes' Don Quijote: A Casebook*, editado por Roberto González Echevarría. Nueva York: Oxford University Press, 2005, 217-39.
- Green, Otis. *Spain and the Western Tradition*. Madison: University of Wisconsin Press, 1964. Cuatro volúmenes.
- Halstead, Frank G. "The Attitude of Lope de Vega toward Astrology and Astronomy," *Hispanic Review* 7 (1939), 205-19.
- Harries, Karsten. *Infinity and Perspective*. Cambridge, MS: MIT Press, 2001.
- Lamb, Ursula. "Cosmographers of Seville: Nautical Science and Social Experience," *First Images of America: The Impact of the New World on the Old*. Edited by Fredi Chiapelli. Berkeley: University of California Press, 1976, Vol. II, 675-86.
- Lisi, Francisco L. "La cosmografía de Nebrija en la historia de la geografía," *Antonio de Nebrija: edad media y renacimiento*, ed. Carmen Codoñer y Juan Antonio González Iglesias. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1994, 371-86.
- Longino, "Sobre lo sublime," en *Demetrio sobre el estilo, "Longino" sobre Lo sublime*. Introducción, traducción y notas de José García López. Madrid: Grados, 1979, 129-217.
- López Piñero, José María. *El arte de navegar en la España del Renacimiento*, 2nda edición. Barcelona: Labor, 1986.
- Navarro Brotóns, Víctor y Enrique Rodríguez Galdeano. *Matemáticas, cosmología y humanismo en la España del siglo XVI. Los Comentarios al Segundo libro de la Historia natural de Plinio de Jerónimo Muñoz*. Valencia: Instituto de Estudios Documentales sobre la Ciencia Universitat de Valencia, 1998.
- Parker, Alexander A. "Segismundo's Tower: a Calderonian Myth," *Bulletin of Hispanic Studies* 59 (1982), 247-56.
- Picatoste, Felipe. "Concepto de la naturaleza deducido de las obras de don Pedro Calderón de la Barca," en *Calderón y la crítica: historia y antología*, editores Manuel Durán y Roberto González Echevarría. Madrid: Gredos, 1976, 166-248.
- . "Biografía de don Pedro Calderón de la Barca," en *Homenage a Calderón. Monografías. La vida es sueño*, editor Nicolás González. Madrid: Imprenta y Litografía de Nicolás González, 1881.
- Quevedo, Francisco de. *Obras completas*. Ed. José Manuel Blecua. Barcelona: Planeta, 1963.
- Rico, Francisco. "El Nuevo Mundo de Nebrija y Colón: notas sobre la geografía humanística en España y el contexto intelectual del descubrimiento de América," en *Nebrija y la introducción del renacimiento en España*. Edición dirigida por Víctor García de la Concha. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1981, 157-85.
- Seznec, Jean. *Survivance des dieux antiques; essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'art de la Renaissance*. Londres: Warburg Institute, 1940.
- Ríos, Blanca de los. "La vida es sueño y los diez Segismundos de Calderón," *Conferencias dadas en el Centro de Intercambio Intelectual Germano Español*. Madrid, 1926.

Notas

¹ El artículo más pertinente de Frederick de Armas es "El planeta más impío: Basilio's Role in *La vida es sueño*" (1986), que contiene en sus primeras páginas un útil sumario de trabajos anteriores sobre el rey. Pero todos los artículos de De Armas citados en la bibliografía son pertinentes y a todos debo mucho, inclusive cuando discrepo de ellos.

² Américo Castro propone que Cervantes practicaba la "doble verdad," la de la religión y la otra, la de la vida intelectual de su tiempo: "verdad de fe, verdad de razón" (252). Dice: "Cervantes es un hábil hipócrita, y ha de ser leído e interpretado con suma reserva en asuntos que afecten a la religión y a la moral oficiales; posee los rasgos típicos del pensador eminente durante la Contrarreforma" (248).

³ Rodríguez Gallego da los detalles pertinentes sobre la publicación de *El astrólogo fingido* en su cuidadosa edición crítica, por la que cito. Añado el número de página porque el editor imprime las dos versiones de la obra y así se evitan confusiones.

⁴ Horóscopo y mitología clásica están unidos en el pensamiento de Basilio, según de Armas y otros.

⁵ Para Suárez había dos tipos de tiranos, los que son soberanos legítimos pero se comportan como tiranos, y soberanos usurpadores que hacen lo mismo. La revuelta contra éstos es defensa propia y es hasta lícito recurrir al tiranicidio, dado el caso de que la injusticia haya sido extrema. En el caso de los soberanos legítimos el pueblo tiene derecho a rebelarse porque fue quien le otorgó el poder al rey. Pero el tiranicidio no se permite. Hasta en esto sigue Calderón a Suárez, porque Segismundo perdona a Basilio. José Alcalá Zamora es el único que alude a Suárez: "La idea del pacto social asociado al pacto político había sido desarrollada, recordémoslo, en *De legibus ac Deo legislatore*, 1612, por Francisco Suárez, otro jesuita, cuya obra no pudo desconocer Calderón en sus estudios universitarios" (97, nota 221). Suárez murió en 1617, pero su obra siguió siendo influyente, y resulta claro que dejó una profunda huella en el joven Calderón. El tema merece un estudio detenido.

⁶ Sabemos desde el importante libro de Jean Seznec, que los dioses antiguos sobrevivieron el advenimiento del cristianismo, y se fueron adaptando a su desarrollo, pero ya no con validez religiosa, sino como alegorías y catálogos de ejemplos. La nueva cosmografía los relegó aún más a una nomenclatura para seguir designando los fenómenos de un cielo que ya no es el paradisíaco.

⁷ Conocida es la afición que tuvo Calderón por la obra del autor del *Quijote*, y es sabido que escribió una comedia basada en la gran novela de Cervantes. Escribió, además, una mojiganga basada en un entremés de éste, y en *El astrólogo fingido* hay una burla claramente basada en el episodio de Clavileño en el *Quijote*. He estudiado el tema de la vista en la obra de Cervantes en "Cervantes: visión y mirada" (1999).

Lecturas críticas sobre el Barroco americano

José Alberto Barisone*

Resumen

La estética barroca ha moldeado las producciones artísticas y literarias durante el período de estabilización del orden colonial en la América Hispánica, sin embargo, más allá de su auge en el siglo XVII, tuvo diversas derivas en el siglo XX a través del reconocimiento y la resignificación que llevó a cabo un grupo de escritores.

A los problemas historiográficos y críticos que presenta el Barroco entre los estudiosos de la literatura, se suma en América Latina el proceso de apropiación, adaptación y reformulación que experimentó dicha estética. Nuestra hipótesis es que el Barroco de Indias no solo produjo grandes obras de creación, sino plurales elaboraciones teóricas a través del tiempo.

Nuestra propuesta consiste en abordar un conjunto de textos de índole historiográfica, crítica y teórica referidos al Barroco en diferentes momentos y desde diversas perspectivas. El corpus seleccionado incluye el *Apologético en favor de D. Luis de Góngora* de Espinosa Medrano; las consideraciones que realizaron en el siglo XIX Juan María Gutiérrez y Rubén Darío y las propuestas de Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña y Mariano Picón Salas en el siglo pasado.

Proponemos realizar un recorrido metacrítico para historizar las consideraciones que suscitó el Barroco en América Latina.

Palabras clave: Barroco – Crítica – Hispanoamérica – Historia - Literatura

Critical readings on the american Baroque

Abstract

Baroque aesthetics has moulded artistic and literary production during the period in which the colonial order was consolidated in Spanish America. But apart from its peak in the 17th. century, it has had various derivations in the 20th century through recognition and reinforcement of its meaning carried out by a group of writers.

* Dr. en Letras, Prof. Titular de Literatura Hispanoamericana I y II, Fac. de Filosofía y Letras – UCA. Jefe de Trabajos Prácticos de Literatura Latinoamericana I “A”, Fac. Filosofía y Letras – UBA. jabarisone@hotmail.com. Enviado 17/07/2018. Aceptado 20/10/2018.

Besides the critical and historiographical problems that Baroque presents to literary scholars, we have to add the process of appropriation, adaptation and reshaping which this aesthetics has undergone in Latin America. Our hypothesis is that the 'Indias Baroque' produced not only great creative works but also plural theoretical proposals through the period,

We propose to approach a selection of texts in the historiographical, critical and theoretical mood referring to Baroque in different times and various perspectives. The chosen corpus include the '*Apology in favour of Don Luis de Góngora*' by Espinosa Medrano, opinions by Juan María Gutiérrez and Rubén Darío in the 19th century and the proposals made by Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña and Mariano Picón-Salas in the 20th century.

We propose to make a metacritical journey in order to give a historical character to opinions developed about Baroque in Latin America.

Key words: Baroque – Criticism – Spanish America – Historia - Literature

Introducción

El estudio del Barroco presenta serios problemas críticos e historiográficos.¹ Es probable que, dentro del arte y de la literatura occidental sea el movimiento estético que más divergencias generó entre los estudiosos. Éstas comprenden desde la etimología de la palabra hasta cuestiones más complejas como la caracterización, periodización y recepción crítica que tuvo.²

Pocos movimientos estético-culturales han tenido en América Latina el arraigo, la fuerza y la proyección que alcanzó el Barroco.³ Nos interesa entonces realizar un recorrido metacrítico tomando en consideración las reflexiones que sobre el tema hicieron siete hombres de letras –Espinosa Medrano, Gutiérrez, Darío, Martí, Picón-Salas, Henríquez Ureña y Reyes– pertenecientes a tres momentos diferentes –siglos XVII, XIX y XX–, con el fin de analizar y comparar sus respectivas propuestas. En síntesis, trataremos de historizar y poner en escena las consideraciones que el Barroco de Indias suscitó dentro del proceso de constitución de la literatura latinoamericana, a la vez que procuraremos dar cuenta de la complejidad y riqueza que fue adquiriendo dicho fenómeno estético entendido ora como un estilo de época, ora como una determinada cosmovisión, ora como la marca cultural de una conciencia criolla letrada emergente en el contexto colonial, ora como un rasgo inherente al ethos hispanoamericano.

Desarrollo

1. El Barroco en la perspectiva de Juan de Espinosa Medrano, “El Lunarejo”

Lo que se puede llamar la voluntad estética de la época, lo encontramos de modo significativo en el *Apologético en favor de Don Luis de Góngora* del letrado mestizo de El Cuzco, Juan de Espinosa Medrano, el Lunarejo, quizá la obra de crítica literaria más curiosa que produjera toda nuestra época colonial.

Mariano Picón-Salas

Durante el período colonial americano se produjeron textos de poética, estética y preceptiva literaria, entre los que cabe mencionar el “Compendio apologético” que acompaña la publicación de la *Grandeza Mexicana* de Bernardo de Valbuena, en 1604; el *Discurso en loor de la poesía*, de Clarinda, en 1608 y el *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, de Juan de Espinosa Medrano, 1662.

De acuerdo con Francisco Javier Cevallos, las poéticas coloniales pueden clasificarse en tres grupos, según en qué aspecto coloquen el acento: 1) las que obedecen al principio de la *Imitatio*, que son las que se proponen responder qué es la poesía, qué función cumplen en la sociedad y si las obras que abordan se adecuan a los modelos retóricos europeos. A este modelo corresponden el *Compendio Apologético en alabanza de la poesía* y el *Discurso en loor de la poesía*; 2) las poéticas englobadas bajo el nombre de *Aemulatio*, en las que además de explicar la naturaleza de la poesía, la defienden y presentan extensos comentarios referidos a la obra de un autor al que se lo estudia filológicamente, como ocurre con el texto de Espinosa Medrano escrito para defender la estética gongorina; 3) *Elocutio*, categoría que se refiere a los textos que tratan de manera directa del acto de escribir o crear un texto literario. El mejor ejemplo de este grupo es el “Prólogo” al *Bernardo* de Balbuena.

El *Apologético en favor de Don Luis de Góngora, príncipe de los poetas líricos de España contra Manuel de Faria y Sousa...* debe ser ubicado dentro de la extensa polémica crítica que propició la obra de Luis de Góngora entre los retóricos y letrados españoles. El erudito peruano tercia en la contienda estética cuando ésta ya había concluido y el poeta cordobés había muerto. Es decir, nos enfrentamos a un ensayo crítico epigonal mediante el cual el Lunarejo deslumbra por su brillante inteligencia y, además, explicita su lugar de enunciación en el contexto marginal de la colonia.

Su exhaustivo y lúcido alegato a favor del autor de las *Soledades* surgió como una respuesta a las difamaciones y críticas mendaces que había expresado Faría y Sousa en su exégesis de Camoens.

El ensayo de Espinosa Medrano ya en su título enuncia el propósito que lo guió. En efecto, “Apologético” tiene una doble significación: si proviene del sustantivo latino “Apologia/ae”, significa “en favor de”, “justificación”. En cambio, si deriva del verbo latino “Apologo/as”, significa “rechazar”, “repeler”. En consecuencia, el título presenta una duplicidad, un doble sentido que, muy del gusto barroco, se proyecta en otros planos. La motivación de la obra –admiración del autor por Góngora e indignación por Faria y Sousa– y la intención perseguida por Espinosa –alabar a Góngora y atacar a Faria y Sousa–, también se proyecta al contenido y la forma del discurso. Esta doble línea argumentativa tiene su correlato en el plano del estilo: la alabanza, la loa, está expresada en un registro culto, erudito, florido; en tanto que el vituperio hacia Faria adopta el tono satírico. El texto, entonces, se mueve entre estos extremos –lo serio y lo irónico–, aspecto que genera cierta tensión que también se expresa gráficamente puesto que el desarrollo expositivo adopta una disposición dialógica. Se alterna el propio argumento con el del oponente para refutarlo.

A lo largo del texto, Espinosa despliega su concepción poética, la que se funda en una serie de principios, entre los cuales cabe destacar uno de importancia decisiva para argumentar en defensa de Góngora: afirma que el genio es inimitable; lo que se imita es la técnica, son los procedimientos. Es decir, según la *Retórica* aristotélica, lo que se enseña es el arte a través de la imitación. Dicho en otros términos, es posible adquirir un método, unas reglas que permitan construir la obra. Pero el Lunarejo, inserto dentro de

la corriente humanista, también absorbió la poética neoplatónica. De esta corriente de índole metafísica deriva un concepto fundamental en el siglo XVII: la consideración de la Idea como un principio, un a priori, constituido en la mente, en el alma del artista, previo a la experiencia sensible. Para los teóricos de esta corriente, la obra de arte se origina en una idea surgida en el artista y no es imitación de un modelo natural porque en última instancia, la Idea es una manifestación de lo divino.

Como afirma Graciela Maturo:

Es dentro de esa corriente humanista americana donde deben ser ubicadas las poéticas coloniales, que continúan el antiguo género de las *defensas de la poesía* agregando a las mismas un alegato a favor de la identidad americana. Para el ideario humanista el poetizar es un estilo de vida (la *courtoisie*, la *gentilezza*) y no el mero cultivo de un género literario. (Maturo, 2011:189).

La afirmación de que solo imitan los artistas mediocres encuentra su postulación en el *Apologético*... cuando el autor señala que Góngora es único, singular. Esto lo lleva a repudiar a los imitadores: “Confesamos que aquel peregrino ingenio tan soberanamente abstraído del vulgo, fue inimitable, o se deja remedar poco y con dificultad. Eso tiene lo único, eso tiene de estimable el sol, que no admitir émulo feliz tolerando las competencias, es la valentía de lo singular”. (Espinosa Medrano, 1982: 71-72).

Para Espinosa Medrano, Góngora posee un aura de divinidad:

Tienen los dechados un no sé qué de natural gracia y hermosura, un cierto donaire ínsito [...]. Aunque la copia haya llegado a la suma excelencia de la imitación, jamás deja de traslucirse lo contrahecho de la afectación desairada [...]. El estilo de Don Luis solo puede ser suyo, en él es facción; en otro, máscara”. (Espinosa Medrano, 1982: 76-77).

Otro aspecto que aborda el Lunarejo es el que tiene por objeto la especificidad del lenguaje de la poesía. Es aquí donde se refiere extensamente al hipérbaton. Lo define, clasifica los cinco tipos, explica sus particularidades y da abundantes ejemplos. Pero más allá del aspecto taxonómico importan destacar las consideraciones que hace sobre la particular organización de la expresión poética, la cual se apoya en el consciente despliegue por parte de los poetas del artificio del lenguaje, como los términos empleados, el orden de las palabras, la metáfora, etc. Estos aspectos no constituyen para Espinosa meros adornos sino que en la poesía lírica el contenido está en la forma.

Aunque todo el texto de Espinosa hace foco en Góngora con el fin de defender y justipreciar tanto la figura como la obra del poeta español, asimismo adquiere una proyección mayor al constituirse en un reconocimiento laudatorio de la estética barroca.

Con respecto a la importancia que tuvo el *Apologético*... en las polémicas sobre el gongorismo y en la validación positiva de dicha estética, Emilio Carilla señala:

Vanamente se buscará en España un apologista del valor de Quevedo o un comentario de la calidad del *Discurso poético*; solo en las lejanas y australes tierras aparece, aunque algo tarde, la defensa ingeniosa y sutil que Góngora merecía. El *Apologético*, repito, seduce por su estilo y gracejo, por su ardor pocas veces exagerado, por su sobriedad; y también porque sabe

elevarse sobre el grueso aspecto externo al apuntar hacia algunos rasgos estilísticos de la poesía gongorina. (Carilla, 1946: 97).

2. El Barroco en la perspectiva de Juan María Gutiérrez

(Gutiérrez) no comprendió el espíritu barroco, las corrientes culteranas y conceptistas que en América alcanzaron tanta difusión. Góngora y Quevedo no serían otra cosa que la perversión del buen gusto...

Gregorio Weinberg

Los estudios sobre literatura colonial hispanoamericana realizados en la Argentina, si bien se iniciaron tempranamente hacia mediados del siglo XIX y cuentan con ilustres trabajos, no tuvieron un desarrollo parejo y sostenido, ni poseen la riqueza, diversidad y proyección que tienen en México y Perú.

Los integrantes de la generación argentina del '37 fueron los primeros en plantearse cuestiones relativas a la constitución de una literatura nacional. Uno de los aspectos centrales que ocupaban la atención de los letrados fue el de determinar el origen de la literatura argentina. La respuesta dependía del parámetro que se tomara para definir la cuestión. No era un asunto menor si tenemos en cuenta el contexto histórico-cultural de la época. Entonces, si se optaba por un enfoque político, el nacimiento de la literatura nacional estaría marcado por el nacimiento de la patria como país independiente; en tanto que si se elegía una perspectiva histórico-cultural, se hacía necesario incluir la literatura argentina dentro de un proceso que no podía excluir las producciones surgidas durante la época colonial.

Una manifestación contraria a la consideración de la literatura colonial aparece anunciada en el "Informe" de la Comisión Clasificadora de las composiciones que se presentaron en el primer certamen poético de Mayo, que se realizó en Montevideo en 1841. En el dictamen redactado por Florencio Varela se apunta: "ninguna literatura americana pudo haber en estas regiones durante la dominación de España. Jamás una colonia tuvo ni tendrá literatura propia; porque no es propia la existencia de que goza..." (Alberdi, 1886, 70).

Pero así como se hace explícita una actitud antiespañola, bastante común entre los letrados de la época, también aparece entre algunos hombres de esta generación una posición más comprensiva y penetrante de los procesos histórico y cultural. Tal es el caso de Juan Bautista Alberdi en las reflexiones críticas que preceden al informe mencionado: Juan B. Alberdi advierte que en un proceso histórico nada surge instantáneamente:

El estudio de nuestra literatura colonial sería un digno tema de las investigaciones de los talentos serios que se levantan: es tiempo ya de abandonar preocupaciones pasadas de moda, y emprender seriamente el examen de los antecedentes literarios, legislativos y administrativos de nuestros tres siglos coloniales, que han dado a luz la sociedad presente, solo en el profundo estudio de nuestro pasado, aprenderemos a apreciar el presente y descubrir la llave del porvenir. (Alberdi, 1886, 55).

Esta concepción generativa de la historia es retomada por Juan María Gutiérrez (1809-1878), pese a que, como todos los hombres de su generación, mostraba una firme oposición política e ideológica hacia España.

Durante la primera mitad del siglo XIX, la Argentina se encontraba envuelta en intensas luchas internas y disputas respecto de la forma más genuina de gobierno, a la vez que se planteaba la búsqueda de la identidad cultural y de formas de expresión propias. En este contexto de debates intelectuales y de enfrentamientos armados, el antihispanismo de los liberales –entre los que se encontraba Gutiérrez– obedecía también a la identificación del régimen rosista con valores y pautas culturales de perfil hispánico.

El rechazo de Gutiérrez a los valores político-culturales que representaba en esa época España persistió durante toda su vida, como lo muestra su actitud ante el ofrecimiento de la Real Academia de la Lengua Española, formulado en 1873, para incorporarse como miembro correspondiente.

Pero así como el antihispanismo de Gutiérrez era claro en lo político e ideológico, en otros aspectos el crítico argentino mostró una comprensión profunda de la tradición cultural y literaria, advirtiendo los vínculos existentes entre España y América.

Juan María Gutiérrez planteó la cuestión de la independencia cultural y el tema de la tradición, problematizando sus límites y alcances. Aparece en él una diferente valoración de lo español, según se trate de aspectos políticos o de cuestiones literarias, aunque en muchas oportunidades su posición anticolonial le da argumentos para justificar la pobreza o los desbordes retóricos de ciertas obras americanas: “Peralta existió en el siglo XVII, pero pasó la vida en una colonia española cerrada con cien llaves a las influencias filosóficas de su época, reinantes en las naciones cultas de Europa”. (Gutiérrez, 1957, 178).

Aunque para Gutiérrez el origen de la literatura argentina coincide con el nacimiento de la nación independiente, advirtió y reconoció la unidad subyacente en los diferentes países de la América hispánica, unidad que tiene su fundamento en un pasado común que debe ser conocido y estudiado. Observó la continuidad de una tradición cultural que, más allá de las contingencias del momento, se mantiene y recrea. Por eso asumió la tarea de investigar, rescatar, estudiar y dar a conocer los textos fundacionales del pasado americano y lo hizo de acuerdo con la concepción del historicismo romántico que sustentaba la continuidad del desarrollo histórico.

No comenzaremos por examinar si tenemos o no una literatura, porque semejante investigación no cabe dentro de los límites que nos hemos trazado. Lo que sí parece que puede sentarse como hecho es que no carecemos de literatura, puesto que nadie puede poner en problema que tanto en la época colonial como en la subsiguiente nacieron y vivieron en el seno de nuestra sociedad varios hombres de talento y estudio... (Gutiérrez, 1957, 541).

La contribución de Gutiérrez al conocimiento de las letras coloniales americanas se enmarca en su proyecto no concretado de manera sistemática, sino fragmentariamente, de elaborar una historia de la literatura hispanoamericana.⁴ Esta idea lo impulsa, sobre todo a partir de su residencia en Chile, Perú y Ecuador, a rescatar y estudiar algunos textos coloniales. En cierto modo, el gesto americanista de Gutiérrez consistió en

arrebatar esas obras a la historiografía literaria española para colocarlas como base de la literatura americana, teniendo en cuenta como criterio selectivo el grado de representatividad americana que mostraban. En otras palabras, el crítico argentino advertía en algunos textos la emergencia de una incipiente conciencia de identidad, diferenciada del perfil español.

La metodología de Gutiérrez, al menos en los estudios de escritores coloniales, comprendía una referencia al contexto político, cultural y social, una semblanza del autor (formación intelectual, fuentes, influencias estéticas), descripción de la obra y juicios de valor. La fase descriptiva tenía importancia, pues la mayor parte de los textos abordados no eran conocidos por sus posibles lectores, pero este marco estaba complementado y enriquecido con las fases interpretativa y valorativa que desarrollaba en sus trabajos el crítico argentino.

Un punto que deseamos subrayar es su incompreensión para con la estética barroca, focalizada fundamentalmente en el estilo gongorino. Es cierto que su rechazo fue compartido por todos los letrados de la época, pero Gutiérrez aprovecha el tema para cargarlo de una intencionalidad político-ideológica. En efecto, para él los “desvaríos” y las “exageraciones” del barroco son producto de un régimen retrógrado y decadente. Las siguientes opiniones ilustran el rechazo apuntado:

Él (Pedro de Perales Barnuevo) era el representante de la literatura erudita, amamantada en el seno de la Universidad y de los claustros, adornada con todas las falsas galas del pedantismo y del gusto gongorino, culterano y amanerado, con que la España decadente había, al par de otras lepras, contaminado el alma de sus hijos en el Nuevo Mundo. (Gutiérrez, 1957, 42).

El nuevo estilo de que se encuentra satisfecho el joven franciscano (Juan de Ayllón), no es otra cosa sino la imitación desgraciada de los extravíos de la escuela de Góngora y de sus cómplices, que comenzaba a penetrar en América, en donde hizo más tarde estragos lamentables. (Gutiérrez, 1957, 223).

3. El Barroco en la perspectiva de Rubén Darío y José Martí

El abuelo español de barba blanca me señala una serie de retratos ilustres: “Éste –me dice– es el gran don Miguel de Cervantes Saavedra, genio y manco; éste es Lope de Vega, éste Garcilaso, éste Quintana”. Yo le pregunto por el noble Gracián, por Teresa la Santa, por el bravo Góngora y el más fuerte de todos, don Francisco de Quevedo y Villegas.

Rubén Darío

No se ha señalado de manera clara y justa que fueron algunos de los escritores modernistas hispanoamericanos los que reivindicaron la estética barroca mucho antes que lo hiciera la Generación del 27 española, sobre todo con la aparición de la *Antología poética en honor a Góngora* preparada por Gerardo Diego. Tanto Rubén Darío como

José Martí se distanciaron de la valoración negativa que pesaba sobre el mencionado movimiento estético. Esto es así porque colocan el acento en otras cuestiones, seguramente a partir de una cierta identificación con el modo de concebir el arte. Bien mirado, resulta evidente que las obras de ambos movimientos comparten la idea del arte como artificio, la búsqueda de la belleza retocada, intervenida por el artista. En las creaciones modernistas se advierte un intenso trabajo sobre la forma, el plano de la expresión y, de manera especial se traman relaciones entre el código lingüístico y el de otras artes, en particular, con la pintura, la escultura y la música. Asimismo, las dos tendencias ponen en escena un doble linaje: uno, ligado a la tradición y el otro, a la modernidad.

En el caso de Darío, el reconocimiento del barroco adopta diversas modulaciones; aparece explícitamente en esa suerte de programa estético que el poeta enuncia en las “Palabras liminares” de *Prosas Profanas* (1896) tal como se advierte en el fragmento citado que encabeza este apartado. El poeta traza una filiación dentro de la literatura española que está integrada por algunos de los nombres más sobresalientes del barroco.

Otra forma de valoración positiva tiene que ver con los temas de artículos y poemas. Desde muy joven Darío incursionó en el periodismo, además de asumirse como poeta. A esta época temprana pertenecen un texto ensayístico y algunos poemas referidos a escritores del barroco español. El primero, “Calderón de la Barca”, es un extenso estudio escrito a raíz del aniversario de la muerte del autor de *La Vida es Sueño*, de quien afirma:

Si Moreto aduna a la sagacidad la elegancia; si Lope agrega a la fecundidad la magnificencia, Calderón abarca todas las formas, todos los conceptos, desde la soberana inspiración y la facundia admirable, hasta la severa concepción del espíritu poderoso, del genio altísimo. Calderón es un poeta lírico sobresaliente. La maravillosa disposición de adornar la obra concebida por su gigantesco numen y modelada tal como su razón vigorosa le ordena, con las flores de una versificación asombrosa. Fondo profundo, forma bellísima. (Sequeira, 1945: 133).

Asimismo, el joven Darío también le dedica versos a Góngora y a Quevedo y, nuevamente celebra a Calderón un poema escrito en castellano antiguo, en el que en versos octosílabos juega con cierto humor con el nombre y el título de la obra más famosa del dramaturgo español:

La vuesa grande expresión
me faz decir sois agudo,
et que sois home sesudo
vos, Don Pedro Calderón.
Ca agora, en esta cuestión
yo hablaré con empeño:
que non es la vida sueño,
et que os burláis desde allí
de los que fablan que sí
en este mundo pequeño. (Darío, 1968:167).

Es en el *Cantos de vida y esperanza* (1905) donde el nicaragüense incluye un tríptico, “Trébol”,⁵ en el cual aparecen dos figuras emblemáticas del barroco español: Luis de Góngora y Diego Velázquez. No solo los tres poemas constituyen un homenaje a las dos grandes figuras citadas, sino que también adopta la estructura métrica del soneto endecasílabo, emplea con maestría tropos como el hipérbaton, la bimetración y la antítesis, además de poner en escena el diálogo entre un poeta y un pintor, entre la palabra, el ojo y el pincel. En el primero de los tres poemas, la voz autoral se enmascara tras la voz de Góngora y en el segundo, hace hablar a Velázquez. Darío despliega un rico juego de transposiciones artísticas, muy frecuente en las expresiones tanto del barroco como del modernismo.

Por su parte, José Martí también escribió un ensayo sobre Calderón de la Barca, además de citar a otros autores barrocos en algunos de sus textos. Pero más importante que estas referencias es la adopción y el despliegue por parte del poeta de procedimientos y recursos retóricos que han sido frecuentados con sumo énfasis por los escritores barrocos. Por ejemplo, resulta evidente que la mayoría de los poemas de los *Versos libres* presenta un estilo marcado por el uso intenso de tropos literarios como hipérbaton, el encabalgamiento, el oxímoron, la antítesis y la metáfora, lo que le permite a Martí expresar las tensiones, los conflictos y las contradicciones de un sujeto atravesado por la violenta irrupción de la modernidad.

4. El Barroco en la perspectiva de tres ensayistas del siglo XX

América se dejó envolver en las tres grandes corrientes que fluían en España: la de Lope, la de Quevedo, la de Góngora. Así, las tres se unen, con feliz consorcio, en Sor Juana Inés de la Cruz. Se piensa a veces que el siglo XVII en América fue solo culterano extravagante. [...] Pero ni todo él fue extravagante, ni siquiera culterano, y a la influencia de Góngora se deben muy buenos versos.

Henríquez Ureña

Cuando los investigadores se dedicaron, a partir de la segunda mitad del siglo XX, a la creación de un espacio literario propio para la literatura colonial hispanoamericana se plantearon varios problemas: el carácter literario o no literario de los textos liminares, la consideración o exclusión de los testimonios indígenas, la adecuación genérica de las obras a los modelos metropolitanos, el trasplante y la recreación de los movimientos estéticos europeos, la emergencia de un perfil cultural original, la consideración de las lenguas y de otros códigos empleados en los testimonios, la periodización de la etapa, la búsqueda de una novela colonial, entre otras cuestiones.

Es preciso recordar aquí las grandes obras, verdaderas historias de la cultura y la literatura hispanoamericanas que con erudición y sentido humanista recogieron algunas de las problemáticas antes enunciadas y permitieron un mejor conocimiento de la literatura del período. Entre ellas cabe citar las de Mariano Picón-Salas (*De la conquista a la Independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana*, 1944); Pedro Henríquez Ureña (*Las corrientes literarias en la América Hispánica*, 1945) y Alfonso Reyes (*Letras de la Nueva España*, 1948).

Las dos primeras obras citadas surgieron de cursos y conferencias que sus autores ofrecieron en universidades norteamericanas, a principio de la década de 1940, cuando

aún la disciplina “Literatura Hispanoamericana” no estaba constituida ni organizada. Ambas partieron de una perspectiva opuesta a la de la historiografía positivista precedente y se propusieron encarar el proyecto como un proceso cultural complejo e integral.

Los capítulos más valorados del ensayo *De la conquista a la independencia...* de Mariano Picón-Salas (1901-1965) son los que abordan el siglo XVII y, dentro de él, el surgimiento y la consolidación de lo que el autor denominó con acierto “Barroco de Indias”, denominación que adelanta el carácter peculiar que el ensayista le confirió al movimiento que, aunque derivado de España, tuvo un perfil propio en América. Los tres capítulos que comprende este estudio describen los diferentes aspectos del período y en su desarrollo focaliza la atención en algunas de las figuras más prominentes –Balbuena, Sor Juana, Sigüenza y Góngora, Caviedes, entre otras– que son caracterizadas mediante lúcidas y certeras observaciones.

Debe destacarse que las reflexiones que realiza el escritor venezolano constituyeron aportes originales, previamente no señalados, que posteriormente, cuando en los años ’80 del siglo pasado surge una reevaluación del Barroco Americano, fueron retomados y desplegados. Nos referimos a que Picón-Salas coloca el origen de la “conciencia criolla” durante el período mencionado, conciencia que culmina durante la Independencia. En otras palabras, durante el Barroco de Indias no solo se producen obras de índole estética, sino que también surge una conciencia diferenciada, criolla, relacionada con lo social.

Otro aspecto que señala el autor es el sincretismo cultural que opera en términos de adaptación de la forma metropolitana a la mentalidad nativa, como se observa en la arquitectura y en el discurso criollo de algunas crónicas jesuitas.⁶

También apunta el ensayista venezolano que este proceso cultural complejo fue asumido por una minoría letrada blanca que se movía en el interior de la ciudad colonial. Por otra parte, Salas marca las peculiaridades de la cultura hispánica, en la que se repudia la experiencia y se concentra en el intelectualismo escolástico.

Como se advierte, es posible rastrear el origen de algunas categorías teóricas acuñadas por los especialistas en Literatura Hispanoamericana adscritos a un enfoque crítico cultural, como son los de “Ciudad letrada” de Ángel Rama y muchas de las propuestas y los planteos desarrollados por Mabel Moraña.

La perspectiva que adopta sobre el Barroco Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) es comprensiva, abarcativa e integral. Con una notable capacidad de síntesis el ensayista presenta un cuadro completo del estado de la cultura de una sociedad en un momento determinado de la historia. El capítulo de *Las corrientes literarias en la América Hispánica*⁷ referido al tema que nos ocupa es el número tres de la obra, cuyo título es “El florecimiento del mundo colonial (1600-1800)”. El dato justo, la información breve necesaria y la valoración crítica ecuánime y certera son atributos muy destacados en el ensayo.

Henríquez Ureña⁸ escribió en numerosas oportunidades sobre el barroco americano y sobre la mayoría de sus representantes más eminentes. En un artículo de divulgación apunta: “¿No habrá creado América, como en arquitectura, otro gran estilo barroco en poesía? Sí: el de Bernardo de Valbuena, contemporáneo pero independiente de los grandes creadores de estilo en la época barroca de España”. (Henríquez Ureña, 2000: 353).

El escritor, crítico y ensayista mexicano Alfonso Reyes (1889-1959), de profunda formación humanística, fue un notable conocedor de la literatura clásica y española.

Desde joven escribió sobre el barroco trabajos como *Cuestiones gongorinas* de 1927, libro sobre el autor de las *Soledades*, a quien ya había abordado en el ensayo *Cuestiones Estéticas* de 1911. Esta temprana frecuentación le dio familiaridad y comprensión en su acercamiento al barroco americano.

En su ensayo *Letras de la Nueva España*, el capítulo VI, “Virreinato de filigrana (XVII-XVIII)”, constituye una erudita y equilibrada síntesis del estado de la cultura y, en particular, de las letras de México. Reyes logra dar un pantallazo general y a la vez muy ajustado de los principales autores, de las obras y de la estética predominante en su país durante los siglos mencionados. Por ejemplo, las páginas que le dedica a Sor Juana resultan sobresalientes y aún poseen vigencia.

Consideraciones finales

Llámase barroco, y es una floración inmediata: tan plena, que su juventud es su madurez, y su magnificencia, su cáncer: Un arte, Felipe, que como la naturaleza misma, aborrece el vacío: llena cuanto la realidad ofrece. Su prolongación es su negación. Nacimiento y muerte son para este arte un acto único: su apariencia es su fijeza, y puesto que abarca totalmente, la realidad que escoge, llenándola totalmente, es incapaz de extensión o desarrollo. Aún no sabemos si de esta muerte y nacimiento conjuntos, puedan nacer más cosas muertas o más cosas vivas.

TERRA NOSTRA

A través del acercamiento a un conjunto de autores hispanoamericanos pertenecientes a distintas épocas que de manera directa o indirecta se refirieron al Barroco, hemos procurado historizar, de modo parcial y acotado, la plural valoración que suscitó dicho movimiento estético-cultural.

En los países de la América Hispánica, el reconocimiento positivo y la ponderación del Barroco entre los hombres de letras recorrió un camino circular: comenzó con la celebración hiperbólica que realizó Espinosa Medrano de la obra de Góngora. Luego, durante casi todo el siglo XIX, los juicios variaron radicalmente, como ejemplificamos a través de los estudios de Juan María Gutiérrez. Aunque en el crítico argentino hay un reconocimiento de la capacidad creadora de la mayoría de los poetas coloniales que estudió y cuya obra recopiló, las obras que más se adecuan a las modalidades del culteranismo gongorino fueron duramente juzgadas y rechazadas por considerar que su estilo adolece de anomalías y defectos que pervierten el buen gusto.

Recién a fines del siglo XIX, dentro del movimiento modernista hispanoamericano, comienza la reivindicación de la estética barroca. Mientras que en las literaturas alemana e inglesa fueron los románticos quienes redescubrieron las riquezas del Barroco, en las letras de orbe hispánico fueron los dos grandes escritores modernistas, Rubén Darío y José Martí, los que realizaron una valoración positiva del mencionado movimiento. Este gesto, que implica un reconocimiento y a la vez la recuperación de ciertos elementos de un imaginario y una retórica, se advierte no solo en textos ensayísticos o programáticos, sino también en el plano del enunciado lírico, tal como vimos.

Durante el siglo XX se produjo en América Latina un doble movimiento de valoración ponderativa del Barroco: por una parte, la crítica académica fue

progresivamente más comprensiva ya que superó los viejos prejuicios y lugares comunes que exhibían los eruditos del siglo XIX, a la vez que tiende a una evaluación positiva. Por otra parte, grupos de escritores de distintos momentos del desarrollo de la literatura latinoamericana se apropiaron de la categoría Barroco y la resignificaron, estableciendo un linaje entre sus estéticas y creaciones con las del Barroco histórico.

En el caso de la crítica, el cambio de perspectiva comenzó con los reconocimientos que hicieron los tres ensayistas abordados, Alfonso Reyes, Mariano Picón-Salas y Pedro Henríquez Ureña.

El Barroco de Indias tuvo proyecciones en la literatura hispanoamericana posterior, particularmente en una fuerte tendencia que surgió a mediados del siglo XX. Tres autores cubanos fueron los que, por diferentes vías y desde distintas bases epistémicas, encontraron en el barroco histórico las claves del ethos cultural y de la literatura de América Latina. Alejo Carpentier con su concepto de lo “real maravilloso” y el barroco americanos; José Lezama Lima con su propuesta de “La curiosidad barroca” y Severo Sarduy con la categoría de “neobarroco”. La exposición ensayística de estas propuestas teóricas se complementa y pone en escena en las novelas de sus autores, conjugándose la teoría con la praxis ficcional.

Una ¿última? coda en la recuperación y reformulación del barroco es la que llevó a cabo una constelación de escritores integrada por el cubano Reinaldo Arenas, el chileno Pedro Lemebel y el argentino Néstor Perlongher, este último con su concepto de lo “neobarroso”.

En este sentido, las palabras citadas de *Terra nostra* que encabezan la conclusión pueden ser tomadas como una profecía cumplida de lo que expresa Carlos Fuentes respecto de la obstinada permanencia del barroco y de su idiosincrasia en la literatura latinoamericana.

Bibliografía

- Acosta, Leonardo (1984) *El barroco de Indias y otros ensayos*. Cuadernos Casa de las Américas, N° 28, La Habana.
- Alberdi, Juan Bautista (1886) *Obras Completas*. T. 2. La Tribuna Nacional, Buenos Aires.
- Barcia, Pedro Luis (1999) *Historia de la historiografía literaria argentina desde los orígenes hasta 1917*. Ediciones Pasco, Buenos Aires.
- Beverley, John (1988) “Nuevas valoraciones sobre el barroco”. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XIV, N° 28, Lima, pp. 115-127.
- Bustillo, Carmen (1996) *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso*. Monte Ávila, Universidad Simón Bolívar, Caracas.
- Carilla, Emilio (1946) *El gongorismo en América*. Facultad Filosofía y Letras, UBA, Bs.As.
- _____ (1973) *La literatura barroca en Hispanoamérica*. Amaya, Buenos Aires.
- Carpentier, Alejo (1976) *Tientos y diferencias*. Calicanto Editorial, Buenos Aires.
- Celorio, Gonzalo (2001) “El barroco en el Nuevo Mundo, arte de contraconquista”. En *Ensayo de contraconquista*. Tusquets, México, pp. 75-105.
- Cevallos, Francisco Javier (1995) “Imitatio, aemulatio, elocutio: hacia una tipología de las poéticas coloniales”. En *Revista Iberoamericana. Literatura colonial II*.

- Sujeto y discurso barroco*, Nros. 172-173. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, pp. 501-515.
- Chiampi, Irlemar (2000) *Barroco y modernidad*. FCE. México.
- Darío, Rubén (1968) *Poesías completas*. (Edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte). Aguilar, Madrid.
- Egido, Aurora (1990) *Fronteras de la poesía en el Barroco*. Barcelona, Crítica.
- Espinosa Medrano, Juan (1982) *Apologético*. (Selección, prólogo y cronología: Augusto Tamayo Vargas). Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- Fernández Moreno, César Comp. (1972) *América Latina en su literatura*. FCE. México.
- Fuentes, Carlos (1975) *Terra nostra*. Joaquín Mortiz, México.
- Gutiérrez, Juan María (1865) *Estudios biográficos y críticos sobre algunos poetas sudamericanos anteriores al siglo XIX*. Imprenta del Siglo, Buenos Aires.
- _____ (1957) *Escritores coloniales americanos*. Raigal, Buenos Aires.
- Henríquez Ureña, Pedro (1947) *Historia de la cultura en la América Hispánica*. FCE. México.
- _____ (1949) *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. FCE. México.
- _____ (1989) *La utopía de América*. (Prólogo de Rafael Gutiérrez Girardot. Compilación y Cronología de Ángel Rama y Rafael Gutiérrez Girardot). Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- _____ (2000) *Ensayos*. (Edición crítica. Coordinadores: José Luis Abellán y Ana María Barrenechea). Colección Archivos, Editorial Sudamericana, Madrid.
- Hopkins Rodríguez, Eduardo (1998) “Apologético”. En *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*, Biblioteca Ayacucho-Monte Ávila, Caracas, pp. 270-279.
- Lezama Lima, José (1969) “La curiosidad barroca”. En *La expresión americana*. Alianza, Madrid, pp. 45-81.
- Maravall, Antonio (1975) *La cultura del barroco*. Ariel, Barcelona.
- Márquez Rodríguez, Alexis (1991) *El barroco literario en Hispanoamérica*. Tercer Mundo, Bogotá.
- Maturo, Graciela (2011) *El humanismo en la Argentina Indiana y otros ensayos sobre la América Colonial*. Biblos, Buenos Aires.
- Moraña, Mabel (1998) “Barroco y conciencia criolla” y “Colonialismo y construcción de la nación criolla en Sor Juana Inés de la Cruz”. En *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*. UNAM, México, pp. 25-61.
- Paz, Octavio (1982) *Sor Juana o las trampas de la fe*. FCE. México.
- Picón-Salas, Mariano (1985) *De la conquista a la independencia*. FCE. México.
- Reyes, Alfonso (2007) *Letras de la Nueva España*. FCE. México.
- Sarduy, Severo (1987) *Ensayos generales sobre el Barroco*. FCE, Buenos Aires.
- Sequeira, Diego Manuel (1945) *Rubén Darío criollo*. Guillermo Kraft, Buenos Aires.

Notas

¹ El Barroco ha suscitado múltiples y diversas perspectivas de estudio. Esquemáticamente, una posibilidad de agrupamiento de enfoques es la consideración formalista, de índole exclusivamente

estética, del Barroco como estilo artístico. Por otro lado, aparece un abordaje del Barroco como movimiento cultural y estético, como una cosmovisión circunscripta a un período histórico determinado.

Los diversos estudios referidos a la estética barroca no presentan discrepancias notables respecto de las características formales. En general, hay coincidencia en atribuirle a la obra barroca rasgos como la exuberancia, el artificio, el contraste (verdad y apariencia, luz y sombra, belleza y fealdad, ilusión y desengaño), la tensión dramática, el dinamismo, la exageración, la sensualidad y la distorsión. Donde se presentan divergencias es en considerar a la expresión barroca como una constante ahistórica que de manera pendular aparece a lo largo de la cultura, inclusive en ámbitos no occidentales; o bien ubicar al Barroco como un estilo de época.

Entre los teóricos adscriptos a la primera perspectiva, se destaca Heinrich Wölfflin, quien en sus obras *Renacimiento y Barroco* (1888) y *Conceptos fundamentales de historia del arte* (1915), propone para las artes plásticas la secuencia Renacimiento-Barroco a través de cinco principios fundamentales: de la línea a la masa y el color, de la forma cerrada a la abierta, de la multiplicidad a la unidad, de la superficie a la profundidad, de la claridad a la oscuridad.

El señalamiento de estos principios duales pone en evidencia que frente a la proporción, la simetría y el estatismo del arte renacentista, en el Barroco predomina la desmesura, el artificio, la asimetría y el dinamismo.

La corriente crítica que considera la estética barroca circunscripta a un momento específico de la historia del arte y la literatura occidentales cuenta con numerosos exponentes, entre los que cabe citar a Leo Spitzer, A. Cioranescu, Helmut Hatzfeld, Arnold Hauser, Fernando Lázaro, Guillermo Díaz-Plaja, Dámaso Alonso, José Antonio Maravall. Sin embargo, más allá de ese punto de vista básico, los críticos e historiadores proponen diferentes periodizaciones y etapas con denominaciones a veces distintas.

² Por ejemplo, mientras que para H. Hatzfeld en *Estudios sobre el Barroco* propone tres variantes o modalidades dentro del estilo de época llamado Barroco: Manierismo (1570-1600), Barroco clásico o puro (1600-1630) y Barroquismo (1630-1700), para A. Hauser hay que distinguir entre Manierismo y Barroco. El primero se caracteriza por la complejidad temática y el artificio estilístico y es intelectualista. Carilla establece cinco características del Barroco hispánico: la contención, la oposición y la antítesis, lo embellecido más que lo bello, individualización de lo feo y lo grotesco y el desengaño y la trascendencia de ideales religiosos. Para Díaz-Plaja, el Barroco es un arte de corte, de origen y fines religiosos, de forma abierta, con dinamismo e hipérbole. Por su parte, José Maravall sostiene que el Barroco corresponde al siglo XVII y que está ligado a la Absolutismo monárquico y a la Contrarreforma católica.

³ En América Latina, se destacan las contribuciones de Mariano Picón-Salas, Pedro Henríquez Ureña, Emilio Carilla y Alfredo Roggiano, entre los críticos tradicionales. Desde hace veinte años han realizado aportes teóricos de importancia Octavio Paz, Mabel Moraña, Leonardo Acosta, Carmen Bustillo, John Beverley, Gonzalo Celorio, entre otros.

Por otra parte, cabe destacar las reflexiones de los escritores, como Alejo Carpentier, Martín Adán, José Lezama Lima y Severo Sarduy, entre otros.

⁴ El crítico argentino escribió ocho estudios referidos a un conjunto de escritores coloniales que reunió en el libro *Estudios biográficos y críticos sobre algunos poetas sudamericanos anteriores al siglo XIX* que fue publicado en Buenos Aires por la Imprenta del Siglo, en 1865. Este trabajo contaba con una “Advertencia preliminar” del autor seguida de los estudios, cada uno de los cuales estaba centrado en mexicanos Sor Juana Inés de la Cruz y Juan Ruiz de Alarcón; los peruanos Fray Juan de Ayllón, Juan Caviedes y Pablo de Olavide; el ecuatoriano Juan Bautista Aguirre; el chileno Pedro de Oña y el argentino Manuel de Lavardén. Posteriormente, Gutiérrez escribió un estudio dedicado al peruano Pedro Peralta de Barnuevo. Como se advierte, de los nueve ensayos, seis corresponden a autores adscriptos o afines al barroco. Cabe señalar que estos no fueron los únicos trabajos que el crítico le dedicó a las letras coloniales. Entre sus contribuciones referidas al período hispánico citamos: “Nuestro primer historiador Ulderico Schmidel, su obra, su persona y su bibliografía” (1873); “Estudio sobre *la Argentina y conquista del Río de la Plata* y sobre su autor don Martín del Barco Centenera” (1873); “Don Félix de Azara. Su mérito, sus servicios, su juicio sobre las misiones del Paraná y Uruguay” (1867); entre otras.

⁵ Poemas de “Trébol” de *Cantos de vida y esperanza* de Rubén Darío:

I De D. Luis de Góngora y Argote a D. Diego de Silva Velázquez

Mientras el brillo de tu gloria augura / ser en la eternidad sol sin poniente, / fénix de viva luz, fénix ardiente, / diamante parangón de la pintura,

de España está sobre la veste oscura / tu nombre, como joya reluciente; / rompe la Envidia el fatigado diente, / y el Olvido lamenta su amargura.

Yo en equívoco altar, tú en sacro fuego, / miro a través de mi penumbra el día / en que el calor de tu amistad, don Diego,

jugando de la luz con la armonía, / con la alma luz, de tu pincel el juego / el alma duplicó de la faz mía.

II De D. Diego de Silva Velázquez a D. Luis de Góngora y Argote

Alma de oro, fina voz de oro, / al venir hacia mí, ¿por qué suspiras?, / ya empieza el noble coro de las lirás / a preludiar el himno a tu decoro;

ya al misterioso son del noble coro / calma el Centauro sus grotescas iras, / y con nueva pasión que les inspiras, / tornan a amarse Angélica y Medoro.

A Teócrito y Poussin la Fama dote / con la corona de laurel supremo; / que en dote da Cervantes a Quijote

y yo las telas con mis luces gemo, / para don Luis de Góngora y Argote / traerá una nueva palma Polifemo.

III En tanto “pace estrellas” el Pegaso divino, / y vela tu hipogrifo, Velázquez, la Fortuna / en los celestes parques al Cisne gongorino / deshoja sus sutiles margaritas la Luna.

Tu castillo, Velázquez, se eleva en el camino / del Arte como torre que de águilas es cuna, / y tu castillo, Góngora, se alza al azul cual una / jaula de ruiseñores labrada en oro fino.

Gloriosa la península que abriga tal colonia. / ¡Aquí bronce corintio, y allá mármol de Jonia! / Las rosas a Velázquez, y a Góngora claveles.

De ruiseñores y águilas se pueblen las encinas, / y mientras pasa Angélica sonriendo a las Meninas, / salen las nueve musas de un bosque de laureles.

⁶ Mariano Picón-Salas es el crítico que acuñó la expresión “Barroco de Indias”, caracterizado por la complejidad y contradicción, el enrevesamiento y el vitalismo, el patetismo y la demasía, la represión y la evasión, la burla y la grosería.

⁷ Henríquez Ureña ocupó la Cátedra Charles Eliot Norton de la Universidad de Harvard de Estados Unidos de Norteamérica, entre 1940 y 1941. De la recopilación de las conferencias que pronunció allí surgió el célebre ensayo *Literary Currents in Hispanic America* publicado en 1945. Fue traducido al castellano por Joaquín Díez-Canedo y apareció en 1949.

⁸ Entre las obras más celebradas del autor mencionamos: *La utopía de América* (1925); *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1926); *Historia de la Cultura en la América Hispánica* (1947).

¿A QUIÉN PERTENECE LO PRODUCIDO? BARROCO, IMPERIO Y POESÍA SEGÚN SOR JUANA

Facundo Ruiz*

Resumen

La relación entre el poeta, la poesía y sus lectores cambia con el *Canzoniere* (o *Rerum vulgarium fragmenta*) de Francesco Petrarca notablemente, no sólo (o no tanto) en términos –temáticos y polémicos– de la “teoría de la lírica” en curso sino por cómo ésta es incorporada a la “práctica lírica”: cómo el poeta hace poesía con sus condiciones teóricas afectando así los criterios y marcos de lectura disponibles. Esto, entre otras cosas y gracias al “petrarquismo”, alcanza en América y en la poesía de sor Juana Inés de la Cruz (1648/51-1695) una formulación y elaboración muy precisas y distintivas (dadas, también, las condiciones coloniales que determinaban la relación misma) que fundarán una de las características no sólo propias del barroco (su referencialidad reflexiva) sino de la propia obra de la mexicana (su figura pública). En este sentido, este ensayo se propone analizar dicho desplazamiento (histórico-teórico) en la poesía de sor Juana Inés de la Cruz considerando, particularmente, dos poemas inaugurales de su obra impresa; y por esta vía, especular acerca de la situación desigual que dicho cambio supuso para la crítica y la literatura en América Latina.

Barroco – Figura pública – Literatura Latinoamericana – Poesía – Juana Inés de la Cruz

Abstract

With Francesco Petrarca's *Canzoniere* (or *Rerum vulgarium fragmenta*) the relationship between poet, poetry and readers changes remarkably, not only (or not so much) in terms -thematic and polemical- of the “theory of lyric” in process but in terms of how this theory is incorporated to the “practice of lyric”: how the poet makes poetry with his theoretical conditions, thus affecting the criteria and reading settings available. This, among other things, and thanks to the “Petrarquism”, reaches in America and in the poetry of sor Juana Inés de la Cruz (1648/51-1695) a form and development very precise and distinctive (given, also, the colonial conditions that determined the relation itself) that will found one of the characteristics not only typical of the Baroque (its reflexive referentiality) but of the mexican poet's (her public figure). In this sense, this

* Doctor en Letras (UBA). Investigador de CONICET. Profesor de Literatura Latinoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Email: nofacundos@gmail.com
Enviado 1/10/2018. Aceptado 12/11/2018

essay proposes to analyze said shift (historic-theoretical) in sor Juana Inés de la Cruz's poetry considering, in particular, two opening poems of his printed work; and, through it, speculate about the uneven consequences that said shift meant for the critics and literature in Latinamerica.

Baroque – Latin-American literature – Poetry – Public figure – Juana Inés de la Cruz

*Si uno consigue contar su historia personal
y transformarla en literatura
ya no es más su historia personal, ya cambió.
Esta es una cuestión que me preocupa.*
Ana Cristina César

A principios de abril de 1522, Jacobo Cronenberg firma la adenda a la carta de relación –luego conocida como “segunda carta”– de Hernán Cortés que cuenta y da cuenta, al mismo tiempo, de la pérdida de Tenochtitlan y de los planes para recuperarla. La carta es de 1520 y su relato, aunque auspicioso para el conquistador que se anima incluso a nombrar “Nueva España” el territorio prometido a Carlos V y aún lejos de dicho yugo, es realmente poco alentador, a punto de ser conocida esta carta por uno de sus episodios apodado –por López de Gómara, cronista oficial– “la noche triste y llorosa para nuestros españoles y amigos”. No obstante en abril de 1522, cuando Cronenberg publica la carta, todo ha cambiado: México ha caído, asediada, un año antes, en agosto de 1521; y en marzo de 1522 las noticias ya han cruzado el Atlántico. Entusiasmado entonces, y buscando en los lectores una avidez ahora sí tan cortesiana como la que poco después condenará Bartolomé de Las Casas, el editor anota: “Son cosas grandes y extrañas, y es otro mundo sin duda, que de sólo verlo tenemos harta codicia los que a los confines de él estamos” (en Cortés, 2010: 268). Y tanto ha cambiado todo que ahora, al parecer, es Europa o son los europeos los que se encuentran “a los confines” del mundo nuevo, no sólo codiciosos de verlo y participar de sus “cosas grandes” sino harto deseosos de sus extrañas y buenas nuevas. Quizá esto explique el *dictum* de Lezama Lima: “Después del Renacimiento la historia de España pasó a la América” (2014: 241) que –sostenido en el antiguo tópico de la *translatio studii et imperii*– ya en el siglo XVI no sólo movía a pensar a ciertos franciscanos milenaristas, como Gerónimo de Mendieta, que lo que Martín Lutero deshacía de un lado Hernán Cortés lo rehacía del otro lado, sino que en 1531 –y como si faltaran pruebas– traía nada menos que a la Virgen María al cerro de Tepeyac, donde se fundan los orígenes del culto guadalupano, tan mexicano como ecuménica su imagen, prevista por Juan en el bíblico Apocalipsis (12.1).

Esta adenda y un comentario de Góngora, en una carta de 1613-1614, en el que señala –defendiendo sus *Soledades*– cuánta honra le causa resultar oscuro a los ignorantes, pues esa es “la distinción de los hombres doctos, hablar de manera que a ellos [a los ignorantes] les parezca griego, pues no se han de dar piedras preciosas a animales de cerda” (1943: 796), resumen o simplemente esbozan dos de las condiciones bajo las cuales podría pensarse cierto Renacimiento en América o, más aún, su efecto barroco en el siglo XVII: por un lado (vía adenda), surge una unidad difusa pero imperial, de orden europeo y realidad americana, o de “harta codicia” española en

territorios americanos dispersa y afincada, condición espacial cuyo mapa aún hoy tiene efectos sensibles (y no sólo lingüísticos) y que, entonces, permitía vislumbrar el tejido de una red a la vez histórica y poética en la cual –señero– el Inca Garcilaso de la Vega y sus *Comentarios reales* señalaban “con el dedo desde España” nuestra América; por otro (vía comentario gongorino), una continuidad interrumpida y todavía clásica, o greco-romana, pero en la cual “clásico” ahora vendría a acentuar más un valor de cambio (“piedras preciosas”) que uno de uso, resaltando al mismo tiempo una matriz socio-económica para la cultura, donde no deberían confundirse doctos e ignorantes (o “animales de cerda”), y un interés letrado más cercano al “lujo”, al exotismo o al fetichismo, que a la renovación o recomienzo cultural, es decir, una continuidad cuya interrupción “babélica” (hablar de manera que no todos entienden) se inscribía en la defensa de efectos y no de fuentes, en la preocupación por el destino y no por el origen.

Si el humanismo –como sostenía Pedro Henríquez Ureña en 1914 (2000), en los albores de la primer Guerra Mundial y en su clase inaugural en la Escuela de Altos Estudios mexicana, y todavía Sánchez Prado (2012), apoyándose en *El deslinde* de Alfonso Reyes (1983), aparecido un año antes de acabarse la Segunda Guerra– es o ha sido un modelo de recuperación crítica del pasado u opera –como pensaba Ángel Rama– una retrogradación o revolución “según la cual deben ser recuperadas las fuentes primordiales cuando se procura un avance inventivo hacia el futuro” (2007: 294), ese ha sido –desde el Renacimiento, y es aún hoy– un problema también americano. Y más aún, un problema singular en América Latina: “La Relación nos vuelve salvajes, acechando la equivalencia” (Glissant, 2017: 215). Y esto no sólo por el hecho, nada simple, de definir cuáles son nuestras fuentes primordiales, estando las pre- y las post-colombinas en permanente, imbricada y necesaria resistencia y diálogo sino –y más aún en esta era del archivo– en tanto qué es fuente y qué es primordial admite críticamente una variabilidad tan inusitada como “original”. Por otra parte, y como ha indicado Susana Zanetti, si algo define la originalidad de la –consensuada denominación– literatura latinoamericana eso “es la recepción asincrónica, mezclada –de algún modo ecléctica–, de obras, autores, movimientos y corrientes estéticas, de las literaturas europea y norteamericana” (1987: 188). Decía Reyes, siempre preciso y fundamental: “Todo es, en nuestro universo, intersecciones y flujos.” (1983: 342)

Esta singularidad, este universo de intersecciones y flujos, esa recepción asincrónica, era –si cabe– aún más sensible en el siglo XVII que en el XX o XXI (más sensible, no necesariamente más inteligible). Y esto no sólo por la cercanía temporal de la conquista, que impuso una disección de fuentes a la par que una reorganización de lo primordial, evidente en el *corpus monstrosus* que constituyen las Crónicas de Indias y, quizá especialmente, en la obra de Bernardino de Sahagún y la de Guamán Poma de Ayala; o por la perduración conflictiva en la colonia de sus efectos, entre los cuales no es menor la multiplicación de afluentes y la equivocidad de la cartografía cultural, como evidencian los arcos triunfales contemporáneos de sor Juana Inés de la Cruz (*Neptuno alegórico*) y Carlos de Sigüenza y Góngora (*Theatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe*), quien justamente resalta y discute esa multiplicación y equivocidad; sino también, y sobre todo, por la pérdida de privilegio temporal de lo “primordial” en el barroco que, al decir inmejorable de Juan de Espinosa Medrano en su *Apologético* de 1662, supone –duchampianamente– que “no siempre es primero el que empieza” (1982: 48). Casi cuatro siglos antes que Jorge Luis Borges especule sobre el escritor argentino y su tradición, remozando y nacionalizando ideas que ya Ureña y Reyes habían expresado y pensado para el continente, Espinosa Medrano organiza en la misma dirección su revisión crítica de la obra de Góngora y polemiza sobre cómo ha sido leída y debe leerse; pero notablemente –en el siglo XVII– el espacio crítico de

radicación de sus ideas no tiene ni el contorno nacional de Borges ni el americano de Ureña y Reyes, sino uno realmente impropio, como es el imperial. Pues si se trata de discutir –como hacen Borges y Ureña, y antes Espinosa Medrano y el Inca Garcilaso– a quién pertenece lo producido, sea esto la tradición europea o su culta latiniparla, el carácter americano o argentino de una literatura, entonces lo que está en juego –condicionando todas las reglas– son las propiedades, esas formas menores pero definitorias del patrimonio tanto como del usufructo, propiedades que –*sub specie imperialis*– reenvían a aquellas dos condiciones antes referidas: una unidad difusa pero política y una continuidad interrumpida aunque clásica. Vale decir: si en siglo XXI –como afirma Josefina Ludmer– “el imperio (...) es el territorio último de toda especulación” (2010: 188) literaria y latinoamericana, en el siglo XVII –especula el Lunarejo– el imperio es el territorio primero de toda política de la literatura: el *non plus ultra* del siglo XXI es, en el XVII, el *sine qua non*.

Todo esto encuentra en la obra de sor Juana Inés de la Cruz una elocuencia tan concentrada como precisa y una inteligencia tan aguda como punzante, a tal punto que sólo un soneto le basta para hacer de estos asuntos no sólo algo medular de su literatura, donde se funda la nuestra, sino algo tan singular como tradicionalmente lírico. No es, de todos modos, un soneto entre otros: impreso en Madrid en 1689 en la primer edición del primer tomo de las obras de sor Juana, titulado *Inundación castálida*, este soneto fue colocado en la página 1 para iniciar la lectura y al lector en ella, luego de los preliminares. Era entonces, y al mismo tiempo, donde principiaba libresca la voz sorjuanina, configurando cierta figura de poeta y de poesía que, de todos modos –y como señalaba el anónimo prologuista–, se hallaban precedidas y envueltas por un “aura popular” tan cierta como escurridiza, y donde se cifraba o imprimía, lógicamente, un principio poético, evidenciando o exponiendo “como primeras” ciertas cuestiones poéticas y de poética sorjuanina que –si bien en parte conocidas– ahora alcanzaban, en el volumen o “en caracteres eternos” (sor Juana, 2014: 122, v.334), no sólo una publicidad continuada (para su escritura) sino una unidad (de lectura) intercontinental. Ciertamente el gesto duró poco, menos de un año, pues en 1690 –cuando se reedita, exitosa, *Inundación*– no sólo cambia el título del volumen por el menos ampuloso de *Poemas* sino que, retirándose definitivamente de los preliminares el anónimo “Prólogo al lector”, un romance de sor Juana ocupa su lugar (en página sin numerar) y naturalmente también pasa a presentar la obra y abre la lectura, desplazando el soneto a un segundo lugar que, paradójico, conserva la página número 1. Más preciso todavía, como una predicción cumplida o una curiosa pero quizá no casual coincidencia –repite Espinosa Medrano: “no siempre es primero el que empieza”. Este singular hiato, aunque más justo sería decir: este pequeño retardo, esta dilación (*delay*) de la voz, que comienza dos veces por primera vez dejando en segundo lugar pero en la primera página un poema que, ahora, es antecedido por otro que hasta el día de hoy (y gracias a la edición de la obra completa en 1951-7) lleva el número de composición “1”, este aplazamiento que hace que el soneto tampoco inaugure un volumen del mismo nombre si bien casi la totalidad –y el orden– de sus piezas se repite (o que inaugure para siempre pero solo una vez un volumen luego “encriptado” en otro), este vaivén entre poemas funda y quizá resuelve definitivamente cierto “juego de la voz” sorjuanina, esa imprecisión deliberada, aquel afantasmarse (que no ausentarse) de la voz, siempre entre un “aura popular” insoslayable y una “voluntaria subordinación” ociosa.

El cambio, una vez más, quizá fuera aún más sensible (e incluso más inteligible) en el siglo XVII que en el XX o XXI y esto no sólo porque entonces ambos poemas dialogaban editorial y poéticamente (y con el público en general) sino porque hoy –o desde la edición de las *Obras completas* por Alfonso Méndez Plancarte– entre ambos

poemas median otros 193, siendo el romance incluido en 1690 ahora el “1”, mientras el soneto de 1689 es junto a otros “homenajes de corte, amistad o letras” (como los clasifica Méndez Plancarte) la pieza “195”. Esta distancia, podría sugerirse, si bien discontinua aún más el diálogo de poemas (y libros) inaugurales, por otra parte enfatiza el retardo, la dilación entre uno y otro, como si toda la obra “lírica” de sor Juana –que sus *Obras completas* reúne en el primer tomo y en poco más de 216 piezas– quedara contenida o enmarcada en ese compás de espera que siguen indicando aquellos poemas primeros. En cualquier caso se trata de un asunto editorial, de donde en ningún sentido podrían resultar anecdóticos sus ecdóticos momentos decisivos (1689, 1690 y 1951), habida cuenta de la importancia que este aspecto tiene en la configuración del archivo, obra y lecturas sorjuaninas (Fumagalli, 2017 y 2018); pero también de un asunto crítico, y rigurosamente, en tanto esa “doble entrada” de la obra impresa de sor Juana, como un bajo continuo, sea en constelaciones más acompañadas (1689-1690) sea en otras menos perceptibles o notorias (1690-1951), nunca ha dejado de sonar, nunca ha dejado de escucharse en las lecturas, ideas o problemas que de su obra y vida se han hecho, pues se halla desde entonces –o para siempre– afectando dichas lecturas e ideas, en tanto esa “doble entrada” jamás se ha ofrecido como opción, como una u otra forma de ingresar a la lectura e idea de su obra (y vida) sino –deliberadamente– como un pivote o “juego” de ingresos, como el primer plano de un doble fondo, constituyendo en el diálogo de voces nada menos que un “canon” sorjuanino, en su poesía y para ella, para su obra y en ella, en su vida y en ella para sus lectores.

En 1689, *Inundación castálida* presentaba (en página 1) como primer poema de sor Juana el siguiente soneto:

El hijo que la esclava ha concebido,
dice el Derecho que le pertenece
al legítimo dueño que obedece
la esclava madre, de quien es nacido.
El que retorna el campo agradecido,
opimo fruto, que obediente ofrece,
es del señor, pues si fecundo crece,
se lo debe al cultivo recibido.
Así, Lisi divina, estos borrones
que hijos del alma son, partos del pecho,
será razón que a ti te restituya;
y no lo impidan sus imperfecciones,
pues vienen a ser tuyos de derecho
los conceptos de un alma que es tan tuya.

Ama y Señora mía, besa los pies de V. Excia., su criada
Juana Inés de la Cruz

En 1690, *Poemas* –reedición de *Inundación*– ponía en primer lugar (manteniendo en página 1 el soneto) el siguiente romance:

Esos versos, lector mío,
que a tu deleite consagro,
y sólo tienen de buenos
conocer yo que son malos,
ni disputártelos quiero
ni quiero recomendarlos,
porque eso fuera querer

hacer de ellos mucho caso.
No agradecido te busco:
pues no debes, bien mirado,
estimar lo que yo nunca
juzgué que fuera a tus manos.
En tu libertad te pongo,
si quisieras censurarlos;
pues de que, al cabo, te estás
en ella, estoy muy al cabo.
No hay cosa más libre que
el entendimiento humano;
pues lo que Dios no violenta,
¿por qué yo he de violentarlo?
Di cuanto quisieres de ellos,
que, cuando más inhumano
me los mordieres, entonces
me quedas más obligado,
pues le debes a mi Musa
el más sazonado plato,
que es el murmurar, según
un adagio cortesano.
Y siempre te sirvo, pues
o te agrado, o no te agrado:
si te agrado, te diviertes;
murmuras, si no te cuadro.
Bien pudiera yo decirte
por disculpa, que no ha dado
lugar para corregirlos
la prisa de los traslados;
que van de diversas letras,
y que algunas, de muchachos,
matan de suerte el sentido
que es cadáver el vocablo;
y que, cuando los he hecho,
ha sido en el corto espacio
que ferian al ocio las
precisiones de mi estado;
que tengo poca salud
y continuos embarazos,
tales, que aun diciendo esto,
llevo la pluma trotando.
Pero todo eso no sirve,
pues pensarás que me jacto
de que quizás fueran buenos
a haberlos hecho despacio;
y no quiero que tal creas,
sino sólo que es el darlos
a la luz, tan sólo por
obedecer un mandato.
Esto es, si gustas creerlo,
que sobre eso no me mato,
pues al cabo harás lo que
se te pusiere en los cascos.
Y adiós, que esto no es más de
darte la muestra del paño:

si no te agrada la pieza,
no desenvuelvas el fardo.

El cambio, la diferencia o, más aún, el diferendo es notable, y hace no sólo a la imagen pública de sor Juana y al público que su obra concibe, es decir, a esa construcción editorial de su literatura y su fama, sino también a la concepción poética de su figura lírica y a la publicidad que su poesía razona, vale decir, a esa construcción crítica de su literatura y su fama. Ambos movimientos, de todos modos, se reconocen, deducen o hallan rápidamente en el pasaje no sólo de una forma “mayor” (como el soneto) a una “menor” (como el romance) –o, vía Góngora, del estro de las piedras preciosas a la nebulosa de un aura popular, siendo además que en ese pasaje se cifra otro, ineludible, que va de una prosapia italiana que roza el epigrama latino a otra española que alcanza la vulgar canción– modificándose en consonancia el tono, las figuras y temas de las piezas; sino también, y quizá fundamentalmente, porque cada poema construye, en función del interlocutor elegido o dilecto, una imagen de poeta y de poesía desiguales aunque sorjuaninamente compatibles: el soneto-dedicatoria, en tónica construcción amorosa, se dirige a la dueña y amada distante; el romance-prólogo, lúdico, indiferente y hasta irónico, al indistinto –pero cautivo– lector. Sin duda, este juego de “oberturas” –en lo que respecta o involucra a la obra sorjuanina toda o como un todo– no puede operar completamente sin esa “coda” insustituible que viene a ser el incompleto romance “¿Cuándo, númenes divinos,” aparecido en el último volumen de sus obras, *Fama y obras póstumas* de 1700, al que el editor –a modo de título– coloca el epígrafe *En reconocimiento a las inimitables plumas de la Europa, que hicieron mayores sus Obras con sus elogios: que no se halló acabado* y que hoy –otra vez: en sus *Obras completas*– encontramos con el número “51”, es decir, luego del romance de 1690 y antes que el soneto de 1689, a medio camino o como encrucijada, o también entre ambos, en ese pliegue. De momento, o tentativamente, pretendo ocuparme de aquel momento inaugural (1689-1690) o “principio” poético que se halla en el diálogo entre el soneto de *Inundación* y el romance de *Poemas*, siendo además y como queda dicho, que ambos volúmenes constituyen la reedición de un mismo libro o proyecto, presente en los dos y en ninguno acabado definitivamente.

En este sentido, y como antes Espinosa Medrano y luego Ureña (y Borges, entre otros), no puede dejar de notarse cómo ensaya sor Juana en esta doble entrada poética el mencionado y colonialmente delicado problema de a quién pertenece lo producido. Y cómo, más aún, en lo que podríamos llamar el primer momento de la doble entrada (en el soneto-dedicatoria), este problema se articula bajo una serie de dobleces deliberados. Así o por ejemplo, hallamos que se trata de un soneto bipartito que plantea en sus cuartetos y tercetos respuestas lírica y políticamente desiguales. Bajo alegorías evidentes, tradicionales y ligeramente distintas –según el derecho, lo producido por el esclavo (sus hijos) pertenecen al dueño y lo producido por el campo (esos abundantes frutos) al señor feudal que lo posee– en los cuartetos queda claramente planteado el problema de la propiedad y de la propiedad según su relación de producción (esclavista, feudal). No obstante, si el primero enfatiza una producción “natural” (la concepción), el segundo en cambio hace hincapié en una más “cultural” (el cultivo), desplazando sutilmente el campo semántico así como los acentos y relaciones entre elementos. Esto, además, permite en una tercera instancia –es decir, en los tercetos– abandonar las didácticas alegorías y pasar de lo natural/cultural a lo razonable, de una tercera a una primera persona, de un “así” en el mundo (más o menos general) a un aquí “entre-nos” (más o menos localizable). En este paso la “razón” –el entendimiento– de dichas restituciones deviene menos obligada u obligatoria, jurídicamente, que políticamente

justa, pues en los tercetos la producción (los conceptos) es el resultado de una acción conjunta, de una acción metafóricamente amorosa, es decir, una acción cuyo sentido afectivo o de afección puede resultar confuso (estos borrones) pero que estriba, en cualquier caso, en la participación y no –como en los cuartetos– en los participantes. Ese vínculo y el efecto de dicho vínculo, ambos deliberados, desestabilizan o ponen en cuestión en primer lugar –o de forma evidente– las relaciones de propiedad, que es lo que inmediatamente se lee en el uso “paradójico” del adjetivo posesivo repetido en los dos últimos versos: “pues vienen a ser tuyos de derecho/ los conceptos de un alma que es tan tuya”, que no dicen “lo mío es tuyo” sino “esto es tuyo porque *tuyo soy yo*” o, según la razón afectiva: los conceptos devienen tuyos porque –en mi poesía– tu-yo es yo (también). Razón afectiva de propiedad cuya lengua de ningún modo, y menos aún en el siglo XVII americano, perdía de vista su *sine qua non* imperial, territorio primero de toda política de la literatura, y que sor Juana en ese mismo libro reeditado bajo dos nombres resumía: “Error es de la lengua/ que lo que dice imperio/ del dueño, en el dominio,/ parezcan posesiones en el siervo.” (2014: 182, vv.9-12)

Esta lógica del tercero incluido, esta lógica amorosa sorjuanina, tiene en Petrarca, y en Petrarca antes que en la poesía amorosa cortesana o trovadoresca medieval –aunque también: menos en su poesía que en el efecto literario del *modus operandi* del *Cancionero*, también generalizado como “petrarquismo” (Navarrete, 1997)– un punto de conexión ineludible. Y aunque no cabe no perder de vista tres instancias decisivas de este vínculo, la de su traducción o versión española (Boscán, Garcilaso, Herrera), la de su transformación barroca (Góngora, Quevedo, Lope de Vega) y la de su recepción y traducción, edición y práctica americanas (Cervantes de Salazar, Valle y Caviedes, Gregório de Matos), resulta evidente que el modelo amoroso del soneto de sor Juana enlaza con la “literatura de Petrarca” pero, y a diferencia de otros “petrarquismos”, la singularidad sorjuanina radica en atender menos a esa construcción poética y a sus recursos y tópicos que a la configuración del poeta como “personaje lírico” y del libro como “obra de *esa* vida”. Vale decir: del petrarquismo al sorjuanismo resulta menos relevante la continuidad poética (o de una poética) que la articulación reflexiva de una literatura como efecto de una figura no sólo poética y de una obra no sólo literaria. Y en este sentido, el romance resulta fundamental y su efecto de contrapunto más sensible aún, pues mientras allí el petrarquismo tópico brilla notablemente por su ausencia, al igual que el soneto la configuración de una literatura vuelve a organizarse en torno de una figura no sólo poética y de una obra no sólo literaria. El muy antiguo y debatido asunto lírico de la modalidad (Guerrero, 1998), de quién habla o a quién pertenece la voz del poema o, también, de quién actúa lo que dice el poema, alcanza en Petrarca y en sor Juana, aunque desiguales, momentos de enorme y deliberada intensidad: -ismos distintos igualmente ístmicos. Siglos más tarde morirá el autor teóricamente y, décadas después, renacerá de sus teorías; pero si Petrarca y sor Juana ante la pregunta *¿importa quién habla?* –menos beckettiana que foucaultiana– responden que sí, que quizá sea lo único que importa, en cualquier caso no responden eso por las mismas razones, sea por sus construcciones y proyecciones líricas desiguales, es decir, porque cada una interviene e interrumpe, proyecta y produce diversamente una misma continuidad clásica (helénica –que es a lo que se refería Góngora: *hellenismos* es el sustantivo derivado de *hellenizo*, “hablar griego”– y, por esa vía, cristiana: cf. Jaeger, 2005); sea por cuestiones históricas y coyunturales obviamente incomparables, en tanto cada poesía ocurre y contempla una unidad difusa y política distinta (y mientras en el petrarquismo la política se modula entre sabiduría de Dios y razón del príncipe, en el sorjuanismo es perentoria la “razón de Estado”, que Gracián describió como “un arte de ser ínclito con pocas reglas de discreción”, y más aún esa

“razón” *sub specie colonialis*, que evidencia un universo político de problemáticas nuevas: cf. Palti 2018). En este sentido, que el soneto de sor Juana inaugure o no el primer tomo de sus obras no es asunto menos lírico que el modelo que, en él, podría reconocerse, como deja claro el romance al reinaugar del primer tomo.

Pero en ambas inauguraciones, una vez más, el problema de a quién pertenece lo producido se repite o –como una melodía canónica– vuelve a sonar levemente retardado: “Esos versos, lector mío,/ que a tu deleite consagro,/ y sólo tienen de buenos/ conocer yo que son malos,/ ni disputártelos quiero/ ni quiero recomendarlos”. Y si en el impasse, ahora, como interlocutor privilegiado aparece el lector (y no la amada) y nuevamente esa distancia de la voz respecto de lo producido (*esos versos*), no deja de resultar evidente el asunto de la propiedad, aquí también ligeramente desdoblado, pues la “propiedad” de los versos es al mismo tiempo una cuestión de valor (buenos/malos) y una cuestión de usufructo (consagración, disputa, recomendación). Y si bien estas cuestiones también están en el soneto, en los tercetos la cuestión del valor (las imperfecciones) y en los cuartetos la del usufructo (el legítimo dueño, el señor) pues el problema es el mismo, lo que aquí resulta deliberadamente distinto –premeditadamente aplazado, singularmente retardado–, y que el primer verso exhibe a todas luces, es que ya no se trata de lo que es tuyo (natural, cultural o razonablemente) sino de lo que es mío: esos versos serán tuyos o malos pero tú, lector, eres mío. Y es que, a través del lector o, mejor dicho, en ese vínculo puntualmente el problema de la propiedad termina de exponer –para la literatura y, más aún, para la literatura sorjuanina– sus dimensiones atributivas: por un lado (soneto), la dimensión de la escritura y el a quién pertenecen los conceptos, los borrones (mis poemas, *esos versos*); por el otro (romance), la dimensión de la lectura y el a quién pertenecen valor y provecho de esos versos (que a *tu deleite yo consagro* pero que *otro/a* da a luz).

Así, el romance pone en cuestión el singular asunto del interés (*inter-esse*), eso que “es entre” y está justamente entre-nos y entre dos (o más) participantes: ¿a quién interesa un poema, a quién da intereses? En cualquier caso, razona poéticamente la voz, nada de lo que diga (falta de tiempo, prisa de los traslados, poca salud, obedecer un mandato, conocimiento de errores propios) es ni podrá ser garantía de lectura alguna, nada de eso podrá “interesar” más o producir más interés, pues “todo eso no sirve” (v.49) ni al lector, a quien la lectura pertenece como experiencia exclusiva, ni al poema, esa forma que adopta definitivamente la letra al publicarse o hacerse de un público. Pero si el terreno de disputa –si la “palestra de entendimientos”, diría el Lunarejo (1982: 17)– se halla en el poema (en *esos versos*), donde lector y voz pueden medir sus intereses o discutir sus lecturas sin poder imponerlas mutuamente, de todos modos, será la lectura independiente pero –dice la poesía sorjuanina– el lector es “mío” y eso, sobra decirlo, tiene un interés tan concreto como que ni poesía ni poeta sobreviven (material y simbólicamente) sin él de igual forma.

En este punto, cabe recordar algo tan elemental como elusivo y es que ambos poemas no representan ni épocas ni problemas ni proyectos distintos, temporal o literariamente, en la obra y vida de sor Juana sino un mismo momento inaugural desenvuelto e impreso en dos tomos (*Inundación castálida* de 1689 y *Poemas* de 1690) que constituyen, además, un libro con su reedición. Apenas siete meses entre un tomo y su reedición (Eguía-Lis Ponce, 2002: 37) dan poco tiempo para pensar que desde España envían el volumen y sor Juana lo recibe en México, lo lee, evalúa, considera reemplazar el “pórtico” del libro y entonces se entera que será reeditado, envía un segundo poema inaugural (lo escribe o ya lo tiene escrito) o pide que alguno de los ya enviados pero no publicado en *Inundación* encabece la nueva edición... es difícil. Y sobre todo es difícil porque implicaría suponer que se trata de una mera cuestión

editorial o contextual y no, de una decisión crítica (¿de sor Juana o de los editores?, ¿de ambos?) y, sobre todo, de una deliberada cuestión poética, que *hace* a la escritura (soneto) y lectura (romance) de su poesía, que *constituye* su figura de poeta (mecenas y público), que *principia* los problemas de atribución e interés que todavía hoy envuelven o manifiestan cada una de sus obras y cada uno de los episodios de su vida.

En ese gesto de doble entrada del “primer tomo”, en esa arquitectura editorial y crítica barroca –diría Deleuze (1989)– donde fachada-exterior y adentro-interior resultan independientes pero no separados, pues se reenvían o relanzan mutua e infinitamente, en ese vaivén de principios poéticos queda evidenciado el “sorjuanismo” y plasmado el personaje lírico “sor Juana”. Y esa arquitectura, lógicamente, replica canónica su doble entrada en cada poema: textos y paratextos. Pues cada uno de los poemas, entonces y todavía hoy, es y fue leído bajo epígrafes-fachada que, no escritos por sor Juana, no sólo intensifican o evidencian ese diálogo crítico-ecdótico que dio forma a su obra impresa y sendas varias a los estudios sorjuaninos (Alatorre, 1980; Luciani, 1985; Glantz, 2006) sino que, además, resultan bien elocuentes respecto de aquellos dos problemas (de atribución e interés) que –previsora– advirtió, reflexionó y delineó sor Juana al escribir el soneto y el romance inaugurales. Así, de entrada, se lee en el soneto: *A la excelentísima señora condesa de Paredes, marquesa de la Laguna, enviándole estos papeles que su Excelencia la pidió y pudo recoger sórora Juana de muchas manos, en que estaban no menos divididos que escondidos como tesoro, con otros que no cupo en el tiempo buscarlos ni copiarlos*. Tres notas sobresalen y –en sintonía con lo dicho en los preliminares del volumen– vale la pena destacar: por un lado, la presencia cenital de María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, condesa de Paredes, virreina de Nueva España entre 1680 y 1686, amiga y mecenas de sor Juana; por otro, la imagen de un poeta desvinculado de su obra que –requerida para publicación– debe rastrearse y reunirse “de muchas manos”; por último, el valor y abundancia mismos de dichos “papeles” que, como tesoros, eran celosamente guardados y buscados y a los que sólo pudo reunirse de forma incompleta (abundancia y valor que, como han señalado diversos críticos, recuperaba para sor Juana ciertos tópicos “americanos” que la emblematicaban al equiparar no sólo económicamente su “riqueza intelectual” a la “material” de las Indias, sino –políticamente y en tanto mujer– su “fertilidad” con la de las nuevas tierras, también, expoliadas).

La datación casi forense del título, sorpresivamente, fuerza al poema a abandonar una tradición y una tópica para incorporarse de inmediato a su presente más llano, donde “Lisi” no puede sino ser “la excelentísima señora condesa de Paredes” y no una evocativa –y petrarquista– “Laura” o una remisión velada al diálogo *Lisis* (o *Sobre la amistad*) de Platón o incluso al Quevedo de “Canta sola a Lisi” del *Parnaso español*. ¿Evitan así los editores que Lisi pueda ser confundida con una amiga o platónica (pero tradicional) amante de papel? Los nombres propios, señalaba Tinianov (2010: 124), son lugares propicios al surgimiento de indicios fluctuantes y “Lisi” no escapa a la regla, aunque los editores intenten controlar el problema sorjuanino de atribución e interés que por ahí –justamente en la “propiedad” del nombre– puede aparecer o vislumbrarse. Queda claro, en cualquier caso, quien manda: la “señora” pide, la poeta responde. Más aún: la señora pide “papeles”, la poeta responde dramatizando. Y esta situación, que sin duda relanza el modelo amoroso cortesano o recompone un esquema poético previsible, adquiere nuevos matices –en absoluto insospechados– pues el poema mismo problematiza esa situación que ahora –además de feudal, como prueban los cuartetos, y petrarquista, como prueban los tercetos– es colonial y propiamente literaria: pide la (ex) virreina, que también es la mecenas. De donde preguntarse, como hace el soneto, a quién pertenece lo producido abre el espectro hacia zonas menos tradicionales,

reconfigurando el modelo petrarquista que en América, y especialmente en la poesía de sor Juana, adquiere un registro jurídico y un valor político insoslayables y privilegiados: la *donna*, divina y cortesana, hace ahora o primeramente a una cuestión de Estado y esto, lejos de desacreditar o desimbolizar el modelo, justamente lo refuerza aunque –lógica sorjuanina mediante– reinaugurándolo, pues no sólo registra y coloca en primer plano el vínculo entre literatura y poder, no sólo adquiere la mujer una participación (poética y política) sumamente activa que no tenía en la dinámica petrarquista sino que, por esta vía, la cuestión de Estado se torna también un asunto de mujeres y, en América, un asunto del americano (no sólo del colonizado) que fuerza o dispone su participación en él. De esto dará cuenta abundante la obra amorosa (no sólo poética, como ocurre con la *Crisis*) de sor Juana, en tanto no sólo el amor es motivo muy sugerente –y tradicional– para pensar y practicar el vínculo y sus nociones afectivas, literarias y filosóficas (Ciordia, 2004), sino que la acción amorosa –política y religiosamente– supone y organiza una muy sensible lógica de la participación, lógica que en el siglo XVII americano no podía perder de vista su *sine qua non* imperial, territorio primero de toda política de la literatura.

Llegados a este punto, cabe recordar el otro paratexto del soneto: la firma. Pues se trata de un soneto firmado, vale decir, de un soneto que –remedando la forma epistolar– enfatiza no sólo el carácter vincular del texto sino el carácter dirigido del poema. No obstante la firma, una vez más, abre y reorganiza el espectro de especulación: quien firma “Juana Inés de la Cruz” no lo hace como “sor” (ni “sóror” ni “madre”) con que solía aparecer, incluso en las ediciones de su obra, y así de hecho la consignan epígrafe, título y preliminares. Pero tampoco firma el soneto como Juana Ramírez o Juana Ramírez de Asuaje, según consta en documentos de la época. Y si el carácter secular o directamente civil de dicho nombre no se condice con cómo la llamaban “en el siglo” y, al mismo tiempo, el “de la Cruz” se corresponde con cómo se la conoció una vez metida a monja, ¿quién firma, es decir, quién habla en el poema? Más aún: ¿quién restituye, y dice devolver a su dueño, los poemas (*esos versos*)? La pregunta es la misma: ¿a quién pertenece lo producido? Pero su sentido, ahora, importa un aspecto claramente distinto, o deliberadamente lírico: ¿a quién pertenece esa voz? ¿Quién finge –y firma– el dolor que de veras siente?

Este problema, entre los tratadistas del Renacimiento, produjo no sólo una crítica abundante sino una notable búsqueda de definiciones teóricas que, sea por las obras consideradas sea por las traducciones y tradiciones recuperadas a la hora de formularlas, solían rápidamente resultar insatisfactorias o no completamente útiles. La obra de Petrarca, en este sentido, fue no sólo muy recurrida críticamente sino motor de movimientos teóricos varios. Entre ellos, cabe mencionar cierta “visión bifocal” (Guerrero, 1998: 145) que expuso Minturno en *L'arte poetica* (1564) y poco después Zoppio en su *Ragionamenti in difesa di Dante e del Petrarca* (1583), visión según la cual se podía escuchar en la poesía lírica del florentino dos “personas” o “voces”: la del poeta que habla y la del amante que se dirige a su amada o, también, la del poeta que representa y la del filósofo representado. En este sentido la poesía al decir “yo” podía hablar en “nombre propio” (situación contraria al precepto aristotélico) y como “personaje” (modo tradicionalmente, o desde Platón, más dramático que lírico). Y si bien esto es sencillamente identificable en los poemas de sor Juana y, en el soneto y el romance inaugurales, bien evidente (pues una voz organiza los cuartetos mientras otra los tercetos / una voz escribe versos y otra comenta con el lector *esos versos*), el asunto naturalmente no se detenía ahí. Pues el problema allí manifiesto era no sólo una distinción palmaria entre cierto sujeto de la enunciación y del enunciado sino que esta distinción no garantizaba la referencialidad del primero, vale decir, que el sujeto de la

enunciación no fuera él también una “ficción” y no coincidiera con la “persona civil” o con el sujeto histórico que decía (o podía) ser. Que Borges, cuando dice “yo” (incluso cuando dice “Borges”), pueda estar diciendo y queriendo decir “él” es –para la lírica tanto como para la narrativa– una de sus propiedades modernas o cervantinamente nóveles; no obstante para la poesía, a diferencia de la narrativa, esa modernidad es también una cuestión muy antigua. Por eso cuando “sor Juana” firma y cuando, enfatizando el gesto, firma sólo el primer poema de la primer edición del primer tomo de sus obras y además, subrayando, firma “Juana Inés de la Cruz” algo pasa, algo pulsa una cuerda clásica que interrumpe su sonido helénico, algo afecta esa permanencia y esa pertenencia, algo hace “nueva propiedad” (¿nuevo mundo?) en la voz.

Cuando poco después aparece *Poemas* y el romance reinaugura el primer tomo, así se lee de entrada: *Prólogo al lector, de la misma autora, que hizo y envió con la prisa que los traslados, obedeciendo al superior mandato de su singular patrona, la excelentísima señora condesa de Paredes, por si viesen la luz pública: a que tenía tan negados sor Juana sus versos, como lo estaba ella a su custodia, pues en su poder apenas se halló borrador alguno*. No va firmado, pero ¿es necesario? ¿Replica al anonimato del “Prólogo al lector” que, en *Inundación* (1689), ocupaba las mismas páginas que ahora, en *Poemas* (1690), llenan esos versos arromanzados? Como en el soneto, aquí nuevamente no sólo el problema es el mismo sino que las notas en el epígrafe indican una misma preocupación, cifrada en “su singular patrona” (la condesa de Paredes), en la singular figura de un poeta (despreocupado de fama y obras) y en los singulares versos (negados, indefensos, dispersos) que escribe. Pero también el retardo, la dilación entre soneto y romance es otra vez sensible y no puede explicarse –como queda dicho– por una mera cuestión editorial o contextual: no hay épocas ni problemas ni proyectos distintos en *Inundación* y *Poemas* que son, ambos, el primer tomo de la obra sorjuanina. Y son, también, la primer evidencia impresa de esa “discrepancia” y esa “monstruosidad” que Luis Felipe Fabre retrató en su poema “Sor Juana y otros monstruos”, discrepancia y monstruosidad que se hallan exactamente ahí donde “sor Juana” y su sorjuanismo hacen, construyen y principian una literatura. Discrepancia y monstruosidad, sobra decirlo, que anteceden y sobreviven tanto su obra como su vida al articularlas en torno de un “aura popular”, de esa figura multitudinaria que efectivamente fue, es y será “sor Juana”, una figura que –además de polémica, o justamente por eso– no puede ni pudo concebirse (y practicarse) sin cierta “opinión pública” ni allende una “cultura popular” que es exactamente –como “sor Juana” y el sorjuanismo– “el sector cultural en el que todos los participantes tienen la autoridad de emitir juicios” (Frith, 2014: 37), es decir, el sector cultural donde se alternan lógicamente la experticia y erudición con la telenovela (*Juana Inés*), la historieta (*Engaños descoloridos*) y la leyenda (Wissmer, 2016).

Y no obstante esos “apenas” –infraleves, diría Duchamp– siete meses entre soneto y romance, entre *Inundación* (1689) y *Poemas* (1690), permanecen ahí, están ahí: siempre sumergidos pero emergiendo, siempre deslucidos pero titilando. Por ejemplo, nada menos, en la idea de “autora”, en la imagen de “la misma autora”, como afirma el epígrafe, en esa mismidad tan lábil como las figuras que busca hacer coincidir: ¿se refiere a la misma que firmaba el soneto con un nombre distinto o a la “criada” que ahora, “obedeciendo al superior mandato”, a/firma y envía *esos* versos “que tenía tan negados sor Juana”? Y si titila esa diferencia infraleve, ese apenas siete meses después, su brillo emerge y es evidencia –y otra vez: nada menos– en *la luz pública*: si algo hace efectivo el sorjuanismo y plasma el personaje lírico “sor Juana” es, innegable, el carácter público de la figura de un poeta, la *res publica* como territorio primero de toda política de la literatura americana. Si con Dante y Petrarca la figura del poeta se

desplaza, deliberadamente, entre lo biográfico, lo dramático y lo lírico o –sugiere Agamben– se emplaza en “una zona de indiferencia entre lo vivido y lo poetizado” (2016: 145), es decir, ni sobre un fundamento teológico (la palabra funda la vida) ni sobre uno biográfico (la vida funda la palabra), con sor Juana esa “zona” no sólo pierde indiferencia –porque es americana, porque es colonial y porque allí un poeta no puede ser mujer indiferentemente– sino que encuentra por eso un fundamento público (la cosa pública funda la palabra poética) y un público para su fundamento (la palabra poética funda la cosa pública).

Y si bien esto podría explicar el “género” del soneto (dedicatoria a la mecenas), la “función” del romance (prólogo al lector) y mucha de la poesía sorjuanina conocida – y no siempre apreciada– como “de circunstancia”, pues género, función y circunstancia son, en tanto *res publica*, la *razó* o fundamento de la poesía de “sor Juana”, cabe apuntar que si en el soneto la mujer (virreina y criada) forzaba a razonar su participación poética y política como cuestión de Estado, en el romance esa actividad surge bajo figuras singulares y públicas (patrona y autora), delineando una zona donde queda en evidencia aquello que hace “nueva propiedad” (y nuevo mundo) en la voz poética: la *res publica*. Así el problema de a quién pertenece la voz (que firma, a-firma o confirma el poema) destaca no sólo la importancia literaria que la construcción de la figura del poeta tiene para la lectura de su poesía y, por esta vía, difícilmente pueda ser percibida (editada y estudiada) la obra de sor Juana prescindiendo de esa figura –femenina y desafiante, erudita y elusiva– que, como todo lugar común, predispone el sentido de su literatura; sino la importancia política que la construcción de la figura pública del literato o la letrada tiene para la literatura latinoamericana y sus “propiedades”, de donde difícilmente pueda percibirse (vincularse y proyectarse) la obra de sor Juana sin esa figura pública –tan secular como religiosa, tan religiosa como política y tan política como literaria– que en 1689, en el primer poema de la primer edición del primer tomo, ella decidió llamar *Juana Inés de la Cruz*, un nombre que nunca –ni siquiera hoy– señala a la poeta “sor Juana” ni a “la misma autora” del romance que, en 1690, prologa anónimamente sus *Poemas*.

Sea el público, la publicación o la publicidad, sea su participación poética y política, sean sus textos, sus pretextos o contextos, lo que constituye a “sor Juana” como personaje lírico y al sorjuanismo como movimiento poético y a ambos como articulación fundacional de la literatura americana se juega siempre en ese terreno que – como la obra impresa de la mexicana– presenta una doble entrada, donde palabra poética y cosa pública no dejan de distinguirse sin separarse y, según sus frágiles lindes, vuelve infatigable la pregunta: ¿a quién pertenece lo producido?

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio (2016). *El final del poema* [trad. Edgardo Dobry]. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Alatorre, Antonio (1980). “Para leer la *Fama y obras pósthumas* de Sor Juana de la Cruz”. En *Nueva Revista de Filología Hispánica* n°2, pp.428-508.
- Ciordia, Martín José (2004). *Amar en el Renacimiento*. Buenos Aires, Miño y Dávila.
- Cortés, Hernán (2010). *Segunda Carta de Relación y otros textos*. Buenos Aires, Corregidor (edición, prólogo y notas Valeria Añón).
- De la Cruz, sor Juana Inés (2014). *Nocturna, mas no funesta. Poesía y cartas*. Buenos Aires, Corregidor (edición, prólogo y notas Facundo Ruiz).
- Deleuze, Gilles (1989). *El pliegue* [trad. José Vázquez y Umbelina Larraceleta], Barcelona, Paidós.
- Eguía-Lis Ponce, Gabriela (2002). *La prisa de los traslados*, UNAM [mimeo].
- Espinosa Medrano, Juan de (1982). *Apologético*. Caracas, Ayacucho.
- Frith, Simon (2014). *Ritos de la interpretación* [trad. Fermín A. Rodríguez], Buenos Aires, Paidós.
- Fumagalli, Carla (2017). “*Inundación Castálida*: aproximaciones a una portada”. En *Perífrasis* n°16, pp.29-47.
- (2018). “Sor Juana Inés de la Cruz: articulaciones entre *obra* y *archivo* en los preliminares de sus ediciones originales”. En *Anclajes* n°22, pp.37-53.
- Glantz, Margo (2006). “El elogio más calificado” [1995], *Ensayos sobre Literatura Colonial. Obra reunida I*, México, Fondo de Cultura Económica, pp.485-533.
- Glissant, Édouard (2017). *Poética de la relación*, Buenos Aires, UNQUI.
- Góngora, Luis de (1943). “Carta de don Luis de Góngora en respuesta de la que le escribieron”. *Obras completas*. Recopilación, prólogo y notas de Juan e Isabel Millé y Giménez. Madrid, Aguilar, pp. 794-798.
- Guerrero, Gustavo (1998). *Teorías de la lírica*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Henríquez Ureña, Pedro (2000). “La cultura de las humanidades”. En: *Ensayos*. Madrid, ALLCA XX-Sudamericana, pp. 18-28.
- Jaeger, Werner (2005). *Cristianismo primitivo y paideia griega* [trad. Elsa Cecilia Frost], México, Fondo de Cultura Económica.
- Lezama Lima, José (2014). *La expresión americana*, en *Ensayos Barrocos*, Buenos Aires, Colihue.
- Luciani, Frederick (1985). “Sor Juana Inés de la Cruz: epígrafe, epíteto, epígono”. En *Letras femeninas* n°11, pp.84-90.
- Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América Latina*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Navarrete, Ignacio (1997). *Los huérfanos de Petrarca*, Madrid, Gredos.

- Palti, Elías J. (2018). *Una arqueología de lo político*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Rama, Ángel (2007). *Transculturación narrativa en América Latina*, Buenos Aires, El Andariego.
- Reyes, Alfonso (1983). *El deslinde*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Sánchez Prado, Ignacio (2012). *Intermitencias americanistas (2004-2010)*, México, UNAM.
- Tiniánov, Iuri (2010). *El problema de la lengua poética* [trad. Eugenio López Arriazu], Buenos Aires, Dedalus.
- Wissmer, Jean-Michel (2016). *Las leyendas de sor Juana o cómo construir un icono*, México, FOEM.
- Zanetti, Susana (1987). “La lectura en la literatura latinoamericana”. En *Filología*, n°2, pp.175-189.

Lo Barroco y Neobarroco en los poemas: *Las huríes blancas* (1886) y *Ecos del siglo* (1892) de José de Jesús Domínguez (1843-1898)

Luis Valenzuela Ríos*

Resumen

Este ensayo propone que, en Puerto Rico, durante los orígenes del Movimiento Modernista Hispanoamericano de finales del siglo XIX, se dio el segundo afloramiento de la estética barroca en la literatura latinoamericana. Este período histórico se distinguió por la acentuación de las desigualdades sociales en la Isla y el resto del Caribe, obligando a los escritores a utilizar recursos estructurales y lingüísticos, propios de la estética barroca del siglo XVII, tales como el uso de un lenguaje preciosista, hermético, alegórico y simbólico con el fin de evitar la censura. Como evidencia de este fenómeno, esta investigación analiza dos poemas del escritor puertorriqueño José de Jesús Domínguez, *Las huríes blancas* (1886) y *Ecos de siglo* (1889), con la finalidad de identificar elementos neobarrocos presentes en los mismos.

Palabras Clave: Barroco, Neobarroco, Rizoma, *Ethos* Barroco y Modernismo.

THE BAROQUE AND NEO-BAROQUE IN THE POEMS: LAS HURÍES BLANCAS (1886) AND ECOS DEL SIGLO (1892) BY JOSÉ DE JESÚS DOMÍNGUEZ (1843-1898)

Abstract

This essay proposes that during the beginning of the Hispanic American Modernist Movement at the end of the 19th c. the second emergence of the Baroque esthetic took place in Latin American literature, in Puerto Rico. This historical period was distinguished by the accentuation of social inequalities on the island and the rest of the Caribbean, obligating the writers of the time to utilize structural and linguistic resources typical of the Baroque esthetic of the 17th c. They used language that was precious, hermetic, allegorical, and symbolic, in order to avoid censorship. As evidence of this phenomena, this investigation analyzes two poems by the Puerto Rican writer Jose de Jesus Dominguez, *Las huries*

* Doctor en Filosofía y Letras con especialización en Literatura del Caribe – Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe. *Faculty and Video Education Department Manager at Northeastern Illinois University, Chicago, IL.* [l-valenzuela1@neiu.edu]

Recibido: 28/07/2018. Aceptado 10/11/2018

blancas (1886) and *Ecos de siglo* (1889), in order to identify Neo Baroque elements within them.

Key words: Baroque, Neo-Baroque, Rhizome. Baroque *ethos* and Modernismo.

Con la publicación de *Renacimiento y Barroco* de Heinrich Wölfflin en 1888 y la revalorización de la poesía culterana de Luis de Góngora por la generación del 27 española, se comienza a generar, con gran entusiasmo, la discusión sobre el concepto barroco presente en las artes en todo el mundo, especialmente en Alemania, España y Francia. Intelectuales como Eugenio D'Ors, Werner Weisbach, José Antonio Maravall y Alejo Carpentier, sentaron las bases para la discusión sobre el concepto barroco hasta nuestros días. Este debate osciló entre las visiones que defendían la existencia de un barroco histórico, inmutable (Maravall), y un *ethos* barroco, es decir, el barroco como una constante humana (D'Ors y Carpentier). Por otro lado, investigadores como Weisbach hicieron una aproximación a los estudios de este movimiento artístico teniendo defendiendo su origen en el Movimiento de la Contrarreforma.

En América Latina, los estudios sobre el Barroco se han desarrollado en años recientes. La discusión sobre la importancia de este movimiento artístico en la cultura latinoamericana se inicia cuando Mariano Picón Salas publica su ensayo *De la conquista a la independencia* (1944), en el cual propone el término Barroco de Indias, acuñándolo con la intención de establecer las marcadas diferencias entre el Barroco Peninsular y el Barroco Novomundista. Desde entonces, se han realizado diferentes estudios, algunos de ellos de gran relevancia, que apuntan, no sólo a la revalorización del Barroco en las letras hispanoamericanas, sino a la construcción de nuevas bases epistemológicas para su estudio y su relación con la construcción de la identidad latinoamericana.

Para tener una mejor comprensión sobre la capacidad de la estética barroca de renacer en las artes literarias, es importante visitar los planteamientos hechos por algunos investigadores sobre este tema, como Alejo Carpentier, quién en la conferencia realizada en el Ateneo de Caracas en 1975, defendió, apasionadamente, el carácter barroco de la cultura latinoamericana. Carpentier plantea: "Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices, hasta la mejor novelística actual de América..." (Carpentier, 1975:141-142).

De extrema importancia, también, son los estudios realizados por el antropólogo alemán Paul Westheim, contenidos en *Ideas fundamentales del arte prehispánico* (1957) y Lois Parkinson Zamora y Aura Levy en *La mirada exuberante: Barroco novomundista y literatura latinoamericana* (2011). Ambos estudios sugieren la existencia de una cultura barroca presente en las artes de los pueblos originarios de América, antes de la Conquista española. Según estos investigadores, las diferencias y similitudes entre las cosmogonías de los pueblos originarios de América y los españoles, contribuirían de manera definitiva a la construcción de un Barroco Americano. Posteriormente, este fenómeno se vería reflejado en la producción literaria de algunos de los principales exponentes del Barroco en las Américas, como lo fueron Luis Sigüenza y Góngora (1645-1700) y Juana de Asbaje (1651-1695). Sin lugar a dudas, el Barroco de Indias jugaría un papel importante en la producción artística en los siglos venideros en América Latina. Este fenómeno se haría visible en la

producción literaria latinoamericana de finales de los años cincuenta.

El rescate de la importancia del barroco americano se reinicia con los planteamientos de José Lezama Lima, quien en su ensayo *La expresión americana* (1957), sostiene que el Arte Barroco latinoamericano es producto de la tensión y el plutonismo entre la cultura invasora y la de los pueblos originarios de América, generando así una identidad cultural propia. Según Lezama, a través de la resistencia cultural de los pueblos de América ante la imposición de los valores del poder colonial invasor, se generó el reconocimiento de las raíces indígenas, negras y europeas, presentes en la cultura latinoamericana.

Esta investigación sostiene que el segundo afloramiento de la estética barroca (neobarroca) se dio durante los orígenes del Modernismo Hispanoamericano, específicamente en Puerto Rico, especialmente en la producción poética de José de Jesús Domínguez a través de sus poemas *Las huríes blancas* y *Ecos del Siglo*.

El Modernismo Hispanoamericano fue mucho más que un movimiento esteticista. Este movimiento artístico revolucionó los cimientos donde se asentaban las bases políticas y culturales del proyecto de modernidad burguesa, el cual se basaba en una economía de acumulación que promovía una sociedad injusta y excluyente.

Existen evidencias claras de la presencia de elementos barrocos en la poesía modernista, los cuales podremos apreciar más adelante a través de la obra poética de José de Jesús Domínguez. Para entender el fenómeno del resurgimiento de la estética neobarroca en las artes latinoamericanas, es necesario recurrir a la teoría del “rizoma” desarrollada por Gilles Deleuze y Félix Guattari. Este concepto nace por la necesidad de estudiar fenómenos relacionados a la biología, pero también para explicar el fenómeno del resurgimiento de la estética barroca presente en la producción literaria modernista.

Deleuze y Félix Guattari plantean lo siguiente:

En el terreno de la Biología, rizoma es un tipo de tallo subterráneo y ramificado de ciertas plantas, que generalmente crece en forma horizontal emitiendo raíces y brotes herbáceos, donde se almacenan las sustancias de reserva, como es el caso del lirio que posee un rizoma. Los rizomas crecen indefinidamente y en el transcurso de los años mueren las partes más viejas, pero cada año producen nuevos brotes, cubriendo de este modo grandes áreas de terreno. (Deleuze-Guattari, 2009:9).

El concepto rizoma como metáfora, explica la capacidad de la estética barroca de renacer parcialmente y regenerarse en la producción literaria modernista de América Latina. Sin lugar a dudas, otro de los planteamientos claros en este sentido, fue hecho por Irleamar Chiampi, quien propone el resurgimiento del barroco en la obra modernista. Refiriéndose a la obra de Darío sostiene lo siguiente:

Como la Galatea gongorina/ me encantó la marquesa verleniana”; estos versos de Rubén Darío registran la primera re-apropiación, incipiente aún, del barroco. Ciertamente preciosismo

verbal y cierta verificación excesiva del mundo externo (al gongorino modo) podrían constituir, en la poesía de Darío el primer avatar de la legibilidad estética del barroco, pero la mezcla (y pugna) de americanismo, galofilia e hispanismo en el poeta nicaragüense resultó en una versión del poeta coherente con el proyecto modernista de alinear nuestra literatura con el parnasianismo y el simbolismo (Chiampi, 2000:19).

De igual manera, el crítico colombiano Cristo Rafael Figueroa Sánchez, estudioso del neobarroco latinoamericano, sostiene:

(...) dentro de algunos aspectos del romanticismo criollo y, sobre todo, del modernismo, se hizo patente la expresión de un espíritu barroco que constituyó una visión a través del lenguaje. Basta evocar la frondosidad, el colorido o el cultismo de la poesía y de la prosa modernistas, para percibir la oleada de sensualidad, dinamismo y fuga, hijos del barroco (Sánchez, 2008:81).

El arribo del modernismo a Puerto Rico estuvo acompañado de una gran efervescencia política. Lo que en la época no pasaba de ser una corriente literaria esteticista de origen europeo, se convirtió, después de la invasión norteamericana a la Isla en 1898, en un movimiento que fue un pilar importante en la defensa de la cultura puertorriqueña. Los habitantes de la Isla comienzan a desarrollar conciencia sobre la necesidad de crear una identidad nacional. Esto se refleja en las artes, especialmente en la literatura.

José de Jesús Domínguez nace en Añasco, Puerto Rico, el 23 de julio de 1843. Realizó sus estudios de bachillerato en el Seminario Conciliar San Ildefonso. Posteriormente, se traslada a París, Francia, a cursar estudios de medicina en la Sorbona, donde termina sus estudios en 1870. Durante la guerra franco-prusiana, Domínguez sirve como cirujano en un hospital de París. Regresa definitivamente a Puerto Rico en 1872 (*cf.* Masdeu, 92). El escritor no sólo se interesó en la medicina, también fue muy activo en la vida cultural y política de su tiempo. Fue alcalde de Mayagüez, diputado provincial y presidente de los partidos Autonomista y Liberal (*cf.* Masdeu, 92-93).

Es importante señalar, que hasta hace algunos años, la vida y la obra de José de Jesús Domínguez era casi desconocida. Fue gracias a Francisco Matos Paoli, destacado intelectual puertorriqueño, quién en su cátedra de literatura puertorriqueña comenzó a reconocer los méritos de José de Jesús Domínguez en la historia de la literatura de la Isla. Martínez Masdeu) lo describe de la siguiente manera: “Desde entonces comienza a dársele alguna atención a Domínguez por cuanto se le había señalado como el precursor del modernismo en Puerto Rico y como uno de los precursores del movimiento en Hispanoamérica” (Masdeu, 1977: 91). Por otro lado, Rubén Moreira Vidal en su tesis doctoral, le otorga al escritor puertorriqueño el lugar de fundador del modernismo hispanoamericano (Moreira Vidal, *cf.* 271).

Durante el siglo XIX, en Puerto Rico, se hizo necesario la reapropiación de elementos formales del barroco histórico con la finalidad de cuestionar el *estatus quo*, es decir, relativizar los valores de la clase hegemónica. En Puerto Rico se dio el primer afloramiento de la estética barroca en la literatura latinoamericana. Este periodo histórico se distinguió por la acentuación de las desigualdades sociales en Puerto Rico y el Caribe, obligando a los escritores a utilizar recursos estructurales y lingüísticos, que acentuaran el desvío, con el fin de evitar la censura. En el caso de José de Jesús Domínguez el uso de recursos propios de la estética barroca del siglo XVII, tales como el uso de un lenguaje preciosista, hermético, alegórico y simbólico, presentes en la obra de escritores emblemáticos, como Luis de Góngora y Argote (1561-1627), representante de la poética culterana y Francisco de Quevedo (1580-1645) por la conceptista.

Ambas escuelas literarias están presentes en la obra de José de Jesús Domínguez. En *Las huríes blancas* existe una fuerte presencia culterana debido al énfasis que puso su autor en la forma, y de manera contraria en *Ecos del siglo* (1889), Domínguez prioriza el contenido, es decir, un discurso abierto que expresó su decepción con la implementación de la modernidad burguesa.

***Las huríes Blancas* (1886)**

***Las huríes blancas* (Fragmento)**

Osmalín, el Poeta de Bizancio
cuyas rimas de oro se han perdido,
no pudieron luchar con el cansancio,
arrojaba la pluma, ya rendido.

La sala donde, libre de cuidados,
cincelaba un altar á la Poesía,
con sus arcos, dibujos y calados,
albergue da las hadas parecía

Es un ancho, magnífico aposento,
cercado por abiertos miradores,
donde llegan, traídas por el viento,
las almas invisibles de las flores.

Entre mirtos, claveles y violetas,
como timbre del huerto venturoso,
entreabría la flor de los poetas
su corola de nácar oloroso:

¡La pálida azucena! ¡La que tiene
con el alma del niño semejanza:
la que espera un amante que no viene:
la que siente marchita la esperanza!

Á sus hojas purísimas de armiño,
que el beso de los ángeles perfuma,
consolaba Osmalín con su cariño
y un trono les forjaba con la pluma (Domínguez, 1886: 9-10).

Las huríes blancas, está compuesto por ochocientos dieciséis versos, repartidos en doscientas dos estrofas, de cuatro y cinco versos. Las mismas, según lo determina su autor, están divididas en tres secciones: la primera, de la estrofa 1 a 109, la segunda, de la 110 a la 200, y la tercera, las dos estrofas restantes, es decir la 201 y 202 (cf. Quiñones, 30). El poema se divide en tres partes, con una parte central extensa, un prólogo y epílogo. El prólogo describe al poeta y su mundo antes del sueño. La parte central del poema se compone del sueño de Osmalín y su viaje al paraíso. Finalmente, el epílogo describe la experiencia del poeta después del sueño, regreso a la realidad, noticia de su muerte.

Para Domínguez, Osmalín es el poeta musulmán que vive en universo espiritual puro y pleno, es decir, es la antítesis del proyecto de modernidad occidental, en el cual el poeta vivía relegado. Como bien señala Miguel Ángel Náter, cuando Domínguez habla del sueño trascendente de Osmalín: “El sueño del poeta y el poema juntamente elevan su humanidad sobre el tedio y lo intrascendente para acceder al paraíso de la trascendencia” (Náter, 2015: 29).

En términos métricos, en *Las huríes blancas*, Domínguez utiliza la rima consonante. A nivel estrófico, las combinaciones utilizadas por el poeta son, en su gran mayoría, las más usadas durante el barroco español: el cuarteto, la cuarteta, la redondilla y la quintilla, aunque son estrofas que ya se habían utilizado en la Edad Media y el Renacimiento.

El metro dominante en *Las huríes blancas* es el serventesio endecasílabo. Estas estrofas son de arte mayor con rima consonante de tipo ABAB. Sin embargo, en determinados momentos se rompe el metro, dando paso a la polimetría. La métrica presente en *Las huríes blancas* es fundamentalmente tradicional, la cual, en algunos aspectos, coincide con la poesía barroca.

Son innumerables los recursos literarios utilizados por Domínguez en este poema. Entre ellos, se pueden mencionar el hipérbaton, la metáfora, el símil, la sinestesia y la anáfora, cuya profusión es característica del Barroco.

Lo neobarroco en *Las huríes blancas*

Entre las características barrocas en la poesía de Domínguez se pueden mencionar algunos aspectos formales, como la utilización de un lenguaje exuberante a partir de la proliferación de significantes del significado; el uso de un lenguaje alegórico e irónico; un discurso político que incrementa el desvío, el cual busca cuestionar las posturas políticas de los sectores hegemónicos; la desconfianza en el sistema político imperante, produciendo una literatura que expresó, en gran medida, la frustración de los sectores vinculados a la producción cultural, y finalmente, una literatura que frecuentemente abordaba temas vinculados al exotismo y lo fantástico, típicos de la literatura barroca española del siglo XVII.

Entre los recursos formales del barroco se pueden mencionar el cuidado de los aspectos estructurales y formales. Esta característica de la obra poética modernista, se le atribuyó al parnasianismo y al simbolismo francés, con justa razón, pero no se debe olvidar que ambas corrientes artísticas tenían fuertes influencias provenientes del Barroco Europeo, y que el cuidado de la forma fue básico en este estilo.

El orientalismo

Una de las características sobresalientes de este poema, es la presencia de elementos característicos del orientalismo. El mismo, es un concepto estrechamente vinculado al barroco español del siglo XVII. Oriente, para los escritores barrocos significaba la posibilidad de escapar de un contexto adverso, materialista y banal, para adentrarse en universos trascendentes, mágicos, donde el poeta no solamente se rebelaría ante una sociedad en decadencia, sino que encontraría su realización plena. Un buen ejemplo del vínculo entre orientalismo y barroco fueron los espectáculos populares llamados “moriscas”, las cuales encontramos enraizadas en las fiestas de Moros y Cristianos del Levante o en las Pastorales del País Vasco durante ese período. Estas fiestas se inspiraban, entre otras cosas, en las cruzadas, es decir entre el conflicto de Oriente contra Occidente. Es interesante observar que estas tradiciones fueron difundidas en Occidente por el Imperio Otomano, el cual conquistó gran parte de Europa Oriental y el norte de África. Uno de los componentes principales en la celebración de estas fiestas, fueron las destrezas artísticas de sus tropas, especialmente a través de los talentos del regimiento de los Jenízaros. Este grupo de soldados tenía como una de sus responsabilidades principales, además de formar parte de la guardia personal del Sultán, la ejecución de piezas musicales que tenían como objetivo resaltar el poder del soberano.

La Mehterhané incluía tambores, chirimías (zurnás), clarinetes, triángulos, platillos (zil), crócalos (campana de bola), timbales de guerra (kös y naqqara) —que se colocaban sobre los lomos de los camellos—, sombrero chino (chogun) y bombo (davul). Con el tiempo, cada cuerpo del ejército otomano pudo disponer de por lo menos una mehterhané. Los otomanos fueron también los primeros en utilizar la banda militar en medio de las batallas con un doble fin: estimular el espíritu de combate y al mismo tiempo amedrentar al enemigo con su ruido ensordecedor. Tenemos constancia de que, a finales del siglo XV, había más de dos mil trescientos cuarenta «Mehters» solamente en Estambul (*Orientalismo y exotismo en Europa*. 25 oct. 2013).

Observamos que el orientalismo en la obra de José de Jesús Domínguez tiene profundas diferencias con el concepto del orientalismo europeo, el cual estaba basado en una construcción del “otro” a partir de una visión colonial, caracterizándose por la distorsión de la imagen de “los vencidos”. Sin embargo, el orientalismo de Domínguez es diferente. En la obra poética de Domínguez no existe la tensión producida por la relación conquistador-

conquistado. El poeta puertorriqueño, en *Las huríes blancas*, invoca la imagen de Oriente como un paradigma de bienestar y desarrollo espiritual.

Hasta principios de los años setenta, algunos críticos enfatizaron que los miembros del movimiento modernista fundaron una escritura escapista y “extranjizante”. Desde los años ochenta el movimiento ha sido objeto de revisiones que subrayan su carácter universal, ecléctico y original. En el modernismo hubo una búsqueda de nuevos senderos temáticos, siendo uno de éstos, la aproximación modernista al Lejano Oriente. Tanto en la prosa como en la poesía modernistas, figuran múltiples temas orientales que fundan una relación específica entre el valor estético de artefactos orientales y el lugar de su estimación en discursos sobre las artes plásticas, la literatura, la religión y la historia del Oriente de aquel fin de siglo (cf. Tinajero, 2003:6). Como bien señala Tinajero, durante esa década, lo poco que se escribió sobre el modernismo hispanoamericano fueron generalizaciones que vinculaban al modernismo con expresiones literarias “afrancesadas” o, en el mejor de los casos “europeizantes”. Por otro lado, se planteaba que el orientalismo modernista era de índole “escapista” y “exótico” (cf. Tinajero, 2003: 6-7).

Uno de los grandes problemas que ha tenido que enfrentar el modernismo, son las críticas que sostienen que la presencia del orientalismo en la obra modernista se debió a la imitación de la sensibilidad artística francesa (cf. Tinajero, 2003: 7-8). Para tener una comprensión más profunda sobre este fenómeno, es necesario no limitarse “a inquirir en sus fuentes, sino a cuestionar la complejidad que entreteje la representación textual de acuerdo con el contexto específico” (Tinajero, 2003:8). En opinión de Tinajero, el hecho de que los escritores de esta época escribieran sobre el mismo tema, independientemente de su origen nacional: hispanoamericanos, asiáticos, europeos o africanos, “no significa que se les pueda juzgar de acuerdo a un contexto que nos sea propio” (Tinajero, 2003:9). Esto lo elucidó (...) Aníbal González en *La crónica modernista hispanoamericana* [1893] donde señala que los modernistas utilizaron genuinamente la metodología filológica como herramienta para desmontar la literatura francesa y tomaron de ésta únicamente los recursos útiles para establecer una nueva literatura. Y añade que la aproximación de los modernistas a la literatura europea finisecular era lo suficiente crítica para ser “una simple imitación de los modelos franceses” (González, 1893:38).

Por lo tanto, analizar el orientalismo modernista a través de un filtro, o sea de acuerdo a un modelo y contexto eurocéntrico significa suprimir precisamente el intento del movimiento el cual era extender sus horizontes para poder comprender mejor el encuentro cultural entre Hispanoamérica y el Oriente (Tinajero, 2003:9).

Tinajero plantea, además, que a pesar que escritores como Henríquez Ureña vieron “que la expresión “más exótica” de la época modernista fue la de buscar inspiración en Japón y China”, es necesario plantearse la siguiente pregunta: “qué y quién es lo exótico a partir de la mirada modernista” (Tinajero, 2003:9). ¿Es el orientalismo un fenómeno exclusivamente europeo? Esta investigación sostiene que no. El orientalismo literario presente en la literatura modernista, sin lugar a dudas, tiene diferentes vertientes. La primera, como se mencionó anteriormente, tiene que ver con imitar, a nivel temático, las corrientes parnasia-

nas y simbolistas francesas, y la segunda, un orientalismo hispanoamericano, carente de la relación Conquistador-Conquistado, es decir, “sin tensión”.

A la luz del análisis sobre el orientalismo que hace Edward Said en *Orientalismo* (1978), este concepto, como instrumento político, presupone la existencia del “otro”, quien es diferente a la cultura invasora o cultura hegemónica. También presupone la construcción de la imagen del “otro” desde una perspectiva metropolitana de clase y de origen. En estos dos aspectos radican las grandes diferencias entre el orientalismo colonialista europeo y el orientalismo del modernismo hispanoamericano. El orientalismo en la literatura modernista responde a contextos políticos y culturales muchos más complejos que el simple acto de imitar el orientalismo europeo, es decir la construcción del “otro” a partir de la relación de discursos entre la metrópoli y la periferia. El orientalismo modernista ante una “modernidad amenazante con su ciencia, su progreso, su rapidez, su ruido, creaba un sentimiento de alienación, de pérdida, mientras que al mismo tiempo generaba una lucha entre las aspiraciones materiales de unos y los anhelos espirituales de otros” (Tinajero, 2003:13). El orientalismo modernista, además, en contraposición a la relación de ignorancia de Europa con respecto a Oriente, se propuso un conocimiento mucho más profundo de estas culturas para construir nuevos paradigmas que ayudaran a la construcción de relaciones humanas trascendentes.

Un buen ejemplo del orientalismo europeo lo podemos apreciar con la expansión colonialista de los países europeos, especialmente en España. Miguel Ángel de Bunes Ibarra, respecto a este tema sostiene lo siguiente:

La expansión de los habitantes de la Península Ibérica por el Atlántico Mediterráneo Magrebí es el factor que propicia el nacimiento de un nuevo tipo de relatos que van a intentar establecer los caracteres musulmanes. Es un grupo de textos muy variados que podríamos definir como textos “norteafricanos”. En ellos se mezclan las visiones de viajeros y navegantes de los siglos XV al XVII, crónicas de los monarcas españoles y portugueses que pasan al otro lado del Estrecho para encabezar empresas de conquista, autobiografías de soldados, crónicas de redentores y los relatos de cautivos y militares que narran sus avatares en este espacio o intentan escribir historias generales de este territorio. Es un conglomerado de obras impresas y manuscritas, a las que también habría que añadir un gran número de comedias y textos literarios que tienen todas ellas un denominador común: la preocupación y la narración de las personas y las situaciones que viven en el norte de África. Aunque los musulmanes, tanto como enemigos religiosos como antagonistas militares, eran sobradamente conocidos por los habitantes de la península, ahora hay que describirlos sobre un sistema nuevo como es el que deriva de tener que referir sus maneras y formas en un espacio que les resulta ignoto y según unas estructuras políticas diferentes a las conocidas en los decenios pasados (González, 2006: 38-39).

La “nueva” construcción del mundo musulmán, por parte de los españoles en esa época, se dio a partir de las relaciones colonialistas y de opresión militar y política, esto se ve reflejado en su literatura. Por otro lado, en América Latina el género “crónica” fue el primero en construir la imagen del “otro” a través de la visión del opresor. Sin embargo, a pesar que este género suponía, implícitamente, la permanencia de la visión del Conquistador y, por ende, una visión excluyente y distorsionada del “otro”, en América Latina durante el siglo XIX, el elemento de tensión de “clase” había desaparecido a partir del control que ejercía la clase dominante del discurso político de la época.

El orientalismo permea *Las huríes blancas*, desde su personaje principal, el poeta Osmalín hasta la atmósfera que va acompañando el poema, los objetos los espacios y el paisaje.

Existen continuas alusiones al Oriente, por ejemplo: “Como lirios del Eufrates;” “la sábana del Bósforo rizado;” “como lirios de Judea;” “como rosa de Bengala;” “el sol de la Libia reverbera;” “las núbiles princesas de la China, con sus mantos de púrpura sangrienta” –descripción que equivale a la vestimenta oriental-; “las reinas de Fenicia y Babilonia;” y nuevamente. “con los velos que quitan la aurora;” – costumbre de la mujer oriental de llevar velo que le cubre el rostro-; “las púberes doncellas de Oriente.” Las flores que con más frecuencia señala son las orientales; las lilas, el jazmín, la gardenia, la diamela, la reseda, la margarita de la China, el loto, el nenúbio, el nenúfar, la ninfa.

El palacio de la gloria también lo presenta de tipo oriental: hecho todo de piedras preciosas, columnas que despiden fulgores de amatista, gradería de topacio, pórtico de oro con arcos de zafiro y cornecinas, vestíbulos llenos de regias esculturas, jardines de lindos surtidores. Por adentro, el palacio está constituido por salones adornados con suntuosas colgaduras, mullidas alfombras y cojines, sillas de púrpura y de oro (Padilla, 1961:58-59).

En *Las huríes blancas*, Domínguez hace referencia directa a un mundo musulmán ambientado en el Imperio Otomano o también conocido como Imperio Turco (1299-1923). Este fue un imperio de carácter multinacional que surgió de uno de los estados turcos en Asia Menor, durante la decadencia del Imperio Seljúcida, producto de constante ataque de los mongoles. Uno de sus principales líderes fue Osmán I, nombre que probablemente Domínguez se inspiraría para nombrar al protagonista de *Las huríes blancas*, el poeta de Bizancio Osmalín. La expansión del Imperio Otomano fue significativa durante los siglos XV, XVI y XVII, dominando Asia Menor, el Golfo Pérsico, Mar Caspio, Egipto, El norte de África, Grecia, parte de Hungría, los Balcanes y Serbia. El Imperio Otomano puso fin al Imperio Romano de Oriente con la toma de Constantinopla, actual Estambul en 1453 (*El Imperio Otomano 1300-1650*. N.p., n.d. Web. 03 Apr. 2017).

A pesar que una de las instituciones más importantes del Imperio Otomano fue su ejército, el cual fue clave en la expansión territorial a través de las guerras, existía en esa

sociedad un nivel de tolerancia religiosa muy pocas veces experimentadas en la historia de países de Europa. En ese sentido, Domínguez al escribir *Las huríes blancas*, construye una visión positiva de Oriente, la cual se antepone a una cultura cristiana europea que se caracterizaba por ser utilitarista, materialista y mercantilista. Para Domínguez, Osmalín es el poeta musulmán que vive en universo espiritual puro y pleno, es decir, es la antítesis del proyecto de modernidad burguesa occidental en el cual el poeta vivía relegado.

El viaje imaginario realizado por Osmalín hacia la perfección y la felicidad, en el universo ideológico de su autor, significaba el paradigma que se antepone a una espiritualidad perdida. En otras palabras, fue una utopía que, en su momento histórico, se presentó como un elemento desestabilizador frente a la ideología de la clase dominante en el Puerto Rico del siglo XIX. En ese sentido, *Las huríes blancas*, no es un texto inocente: es una crítica directa a un proyecto de modernidad que tuvo como objetivo la acumulación y la propagación de una mentalidad materialista que ignoró el desarrollo humano y el de las artes, y por consecuencia, su necesidad de trascendencia.

El contexto histórico mundial que le tocó vivir a José de Jesús Domínguez se destacaba por la incertidumbre. El autor, deja clara esta preocupación a mitad del poema. Haciendo una comparación con el paraíso musulmán y su realidad histórica. El poeta sostiene:

Ese mundo rumoroso
que de magia se reviste
con hechizo prestigioso,
tú lo sabes: es hermoso;
pero en él se vive triste.

Ves allá la turba humana,
que buscando se complace
la ilusión de filigrana,
cómo, viéndola cercana.
si la toca, se deshace.

Las huríes blancas es un extenso poema que describe el viaje del poeta Osmalín, quien, a través del sueño, se dirige al encuentro con la perfección y la belleza. Este poema encierra una serie de significaciones explícitas, implícitas y subyacentes.

En primer lugar, cabe señalar que Domínguez, consciente de la complejidad del poema, consideró necesario hacer algunas recomendaciones para una mejor aproximación del lector al texto. Éstas las hace a través de un texto corto que sirve de introducción a la obra:

DOS PALABRAS

Este pequeño poema necesitaría de algunas notas explicativas. Su acción se desenvuelve en un campo que no es de todos conocido: el islamismo.

Pero en obsequio á la brevedad, condensaré en cuatro palabras las advertencias más urgentes.

Con el nombre de Osmalín, no ha existido ningún poeta mahometano. Es, por lo tanto, una creación imaginaria.

Aunque la forma del poema se adapta, —ó pretende adaptarse— al gusto arábigo, el poeta que en él aparece, es el Poeta universal, y no el de una comarca ó país determinados.

Porque si bien es verdad que sólo en la fe mahometana existe un Paraíso por el estilo del que en este poema se describe, aquí, ese Paraíso representa la Gloria. Ahora bien, siendo la Gloria un *nombre*, un *ideal*, puede cada uno imaginársela á su capricho. Mahoma, gran poeta, inventó la del Corán.

En aquel venturoso sitio, el bueno recibe su recompensa. Un licor sabroso y puro le será ofrecido por las huríes, en premio de su abstención de vino, durante su existencia. Yo he creído que podía darle á ese licor una virtud más alta: la de producir la inmortalidad.

Por eso, en cuanto Osmalín lo bebe, cambia de ser, se siente divinizado y en comunicación con Alah.

Por lo que hace al encantamiento de las huríes blancas, es asimismo obra de imaginación. La huríes del Corán no tienen esas transformaciones: son, en efecto, de cuatro clases: blancas, verdes, amarillas y encarnadas; pero no abandonan jamás el Paraíso, donde, eternamente los jóvenes y eternamente hermosas, pasan esa eternidad haciendo venturosos á los elegidos (Domínguez, 1886: 5-7).

Para Domínguez era importante establecer el carácter ficticio de la temática del poema y sus personajes debido al carácter alegórico del poema. *Las huríes blancas*, en su sentido explícito, plantea el rompimiento del poeta con el mundo real, transportándose a un mundo ideal, en este caso el “Paraíso” musulmán. “En ese trasmundo soñado cobra conciencia de sí mismo y de su destino como hacedor poético. Al final, muere, quedando inmerso en aquel sueño, eternizándolo” (Masdeu, 1977:97).

Las huríes blancas es un poema extenso que se inserta en la tradición de los sueños de anábasis o las travesías hacia las esferas celestes, así como un viaje tras el conocimiento que solamente la poesía es capaz de otorgar al ser humano, en línea directa de la idea romántica que definía a la poesía como una religión.

Osmalín, el poeta árabe ya consagrado, siente la necesidad de encontrar el ideal representado por la blanca azucena. No es fortuito el uso del color. Diríase en línea directa de la “Sinfonía en blanco mayor”, de Théophile Gautier, como ha señalado la crítica. En su jardín donde reina la azucena, la razón de su inspiración, comienza sus poemas perdidos, pero el sueño lo vence y el poeta es llevado al viaje que inicialmente baja a un prado para luego ascender al Paraíso que Mahoma describe en el Corán (Náter, 2005:34).

Sin lugar a dudas, el poeta Osmalín en *Las huríes blancas*, se convirtió en la metáfora del sacrificio; el símbolo de un amor frustrado, que a través de la abstinencia sería capaz de ser recompensado. La fuga de Osmalín hacia mundos desconocidos, representa la antítesis de una realidad histórica y política que se caracterizó por relaciones de dominación y sufrimiento. Domínguez, propone la libertad plena de la creación poética, utilizando como metáfora al poeta que escapa al tiempo y al espacio opresor, para, posteriormente, transportarse a un contexto idílico y exótico, el cual le otorgaría libertad absoluta. Resulta, en este sentido, muy significativo que Domínguez proponga como utopía de la belleza y la espiritualidad al paraíso musulmán.

Para Carmen Vargas Padilla, este poema muestra cierto nivel de inconformismo:

El tema principal de la obra cumbre de José de Jesús Domínguez, *Las huríes blancas*, está expuesto por el poeta al final de ésta” “soñar es el destino del hombre”. Por eso Domínguez utiliza el sueño como medio para trasladarnos al trasmundo. En todo el poema de Domínguez se nota el tono de tristeza nostálgica por conseguir lo soñado, lo deseado. Al final nos muestra que sólo desprendiéndonos de todo lo físico logramos un mundo real, y se representa un paraíso donde se pueda, libre de cuidado, soñar y unirse con la belleza soñada (Padilla, 1961:97).

Como bien señala Edgar Martínez Masdeu, el título del poema, *Las huríes blancas*, consta de un artículo, sustantivo y adjetivo, los cuales transportan al lector al mundo musulmán. Las huríes nos anticipan un posible tema oriental y posibles notas exóticas. Preveamos un clima poético nuevo, alejado del romanticismo. “Nos sugiere la primera intención que lo escribe, basado en algo que es fruto de la fantasía oriental, debe tener un propósito fundamentalmente esteticista” (Masdeu, 1977:97).

La palabra “hurí”, según el diccionario de Oxford, se refiere a “Mujer de gran belleza que, según el Corán, habita en el Paraíso y acompaña a los creyentes cuando mueren y llegan a él” (www.oxforddictionaries.com) El adjetivo “blanco” se refiere al color distintivo de la poesía modernista, como es el caso de la poesía de Gauthier en *Symphonie en blanc majeur* (1852), Gutiérrez Nájera en *Musa Blanca* (1886) y Rubén Darío en *La página blanca*, parte del poemario *Prosas profanas y otros poemas* (1896) (cf. Masdeu, 97).

Uno de los temas subyacentes, presentes en este poema, es la muerte. Para el poeta, la muerte es la culminación de un largo proceso en la búsqueda de la felicidad, la belleza y la perfección. Para Ana María Losada:

El tema de la muerte dentro de la concepción islámica cobra en el poema un tono simbolista. El “ángel hermoso radioso de fulgor” es la luz prometidora de un mundo mejor. Empeño tenaz del poeta Domínguez de querer sobrepasar los linderos de una filosofía escéptica, encubriéndola en un decir preciosista y parnasiano (Losada, 1963:10).

Ana María Losada, destaca el tema de la “patria”, que se ve reflejado a través de la descripción de la luminosidad y la belleza del paisaje puertorriqueño, especialmente “en la aves, arroyuelos, flores y plantas con que recrea el paraíso y que en mágica sinfonía de sonido, color y perfume, brindan al espíritu del poeta un recinto de ensueño propicio para lograr su ideal” (Losada, 1963:10-11).

Varios han sido los investigadores que han reconocido el lugar que ocupa *Las huríes blancas* en la historia de la literatura hispanoamericana y puertorriqueña. Francisco Manrique Cabrera sostiene que José de Jesús Domínguez “es uno de nuestros más finos obreros de la palabra lírica” (Cabrera, 1956:2015), quien ha sido una figura injustamente olvidada. Manrique Cabrera, enfatiza la importancia de la última época de la obra de Domínguez, ya que “efectivamente plasma sorprendentes anticipos del modernismo hispanoamericano. Su obra clave en este sentido es *Las huríes blancas*, extenso poema de fondo oriental en el cual su autor se anticipa a la atmósfera del modernismo con sus vislumbres estéticos” (Cabrera, 1956:216).

Por otro lado, Luis Hernández Aquino sostiene que cuesta trabajo pensar que una obra como *Las huríes blancas* (1886), haya sido escrita antes que *Azul* (1888) de Rubén Darío. Aquino, destaca la extensión del poema y reconoce el esfuerzo del poeta por purificar la palabra y darle plasticidad, colorido y “un afán por elevarse hasta las más altas y nobles regiones del hecho artístico como tal en búsqueda interminable de serenidades” (Aquino, 1968:217). El autor, en *El modernismo en Puerto Rico: poesía y prosa* (1972), afirma que José de Jesús Domínguez fue influenciado por el simbolismo francés, y que a pesar de su relación con el romanticismo “su obra desde el principio da muestras de orientación renovadora” y que sus obras: *Poesías de Geraldo Alcides*, *Odas elegíacas* y *Las huríes blancas*, a pesar de que evidencian la influencia francesa, sitúan a Domínguez “entre los poetas premodernistas de América”. Aquino agrega, además, que *Las huríes blancas* reúne los elementos estéticos que predominarían en la poesía del modernismo: “belleza plástica, musicalidad, color, sensorialismo, sentido cosmopolita, exotismo y evasión” (Aquino, 1972:V).

El crítico puertorriqueño Edgar Martínez Masdeu coincide con Luis Hernández Aquino sobre la influencia francesa en la poesía de José de Jesús Domínguez, y reconoce, también, que el poeta “representa con su poema *Las huríes blancas* el despertar del modernismo en las letras puertorriqueñas”, y que su aporte al movimiento modernista es equiparable a “los iniciadores del movimiento en el continente: José Martí, Julián del Casal, Manuel Gutiérrez Nájera, José Asunción Silva” (Masdeu, 1977:133).

De gran importancia, también, es el aporte de Ramón Luis Acevedo, quien reconoce que *Las huríes blancas* posee rasgos modernistas: “exotismo oriental, descripciones preciosistas, vocabulario culto, exquisito; sensualidad y sensorialidad”. El autor señala, además, que el poema muestra una “evasión hacia un mundo fantástico e ideal”, “profusión de imágenes y la exaltación del poeta como espíritu superior, visionario en busca de la belleza ideal y absoluta, que penetra los misterios de la creación” (Acevedo, 205:352).

Por otro lado, Miguel Ángel Fera Vázquez, en *La poesía parnasiana y su recepción en la literatura hispánica* (2014), sostiene que “Con el pretexto de narrar la historia de Osmalín, Domínguez ensaya toda una serie de mecanismos compositivos propios del canon

parnasiano”, y que la rima y el léxico se alternan con modelos métricos tradicionales, como el uso del soneto octosilábico. El crítico sostiene, que “Esto, sumado a la pura recreación plástica de una ambientación idealizada y exótica convierte a esta pieza en un brillante antecedente del primer modernismo parnasiano” (Feria, web. Marzo:2014).

Por su parte, Miguel Ángel Náter afirma:

José de Jesús Domínguez no tuvo que esperar a la propagación de la modalidad rubendariana del modernismo para nutrirse de todas las transformaciones del parnasianismo y del simbolismo.

En *Las huríes blancas*, se observa una señal de cambio hacia una poesía preciosista y evasiva, que continúa la tradición orientalista del romanticismo. (Nater, 2015:28-29)

Si se pudiera establecer un vínculo claro entre el barroco y el modernismo, sin lugar a dudas, se tendría que decir que ambos movimientos artísticos optaron por el refinamiento de la estética, siendo el barroco el pionero en este aspecto. El vocabulario utilizado por Domínguez en este poema, apunta a la exacerbación de los sentidos del lector, a través del uso de “vocablos e imágenes que llenan de color, sonido y perfume su poema, o de símbolos que vayan dando la tónica del alma de las cosas, armonizándolo todo en una sinfonía dentro de su sentir emotivo” (Losada, 1963:11).

Ramón Luis Acevedo, reconoce que *Las huríes blancas* posee rasgos modernistas: “exotismo oriental, descripciones preciosistas, vocabulario culto, exquisito; sensualidad y sensorialidad”. El autor señala, además, que el poema muestra una “evasión hacia un mundo fantástico e ideal”, “profusión de imágenes y la exaltación del poeta como espíritu superior, visionario en busca de la belleza ideal y absoluta, que penetra los misterios de la creación” (Acevedo, 2005: 352).

Ecos del Siglo (1892)

Ecos del siglo o *Treinta sonetos*, hasta años recientes fue un poemario desconocido. Gracias a los esfuerzos de investigadores como Carmen Vargas Padilla, Ana María Losada, Otto Olivera y, especialmente, Ramón Luis Acevedo, esta obra ha podido salir a la luz.

Ecos del siglo consta de treinta sonetos que fueron publicados en 1892 por la *Revista Puertorriqueña*, Vol. VI, de la página 621 a la 636 con el título *Treinta sonetos*. Como bien señala Ramón Luis Acevedo, este poemario, en su conjunto, posee unidad. Prueba de ello es que el primer soneto de este poemario cumple la función de introducción, y el último de conclusión: “Entre ambos —optimista de tono ligero el primero, desencantado, serio y grave el último—; se ubican los demás que constituyen un diagnóstico del siglo que explica el cambio de actitud y las causas del desencanto del poeta” (Acevedo, 2007:19).

Acevedo sostiene *Ecos del siglo* no responde al esteticismo de *Las huríes blancas*, poema claramente modernista, sino que el mismo representa “a esa otra cara del modernismo que cuestiona abiertamente la modernidad” (Acevedo, 2007:15). Entre los temas que trató Domínguez en esta obra se pueden destacar la desacralización del amor, la ciencia, el arte y los valores heroicos, todo minado por el materialismo burgués (cf. Acevedo, 26).

Lo neobarroco en este poema reside, más que en los rasgos formales, en su contenido. *Ecos del Siglo* es una obra con un alto contenido político. La misma cuestionó de forma directa la sociedad occidental y la puertorriqueña de finales del siglo XIX, la cual, en opinión de Domínguez, estaba sacrificando valores fundamentales; como el desarrollo humano a través de la espiritualidad, el amor verdadero y la solidaridad con el prójimo, para dar paso a una sociedad materialista y vacía. El “sentimiento del desengaño”, típico del Barroco Peninsular, expresado por Domínguez, permea toda la obra. Al igual que muchos escritores barrocos del Siglo de Oro, Domínguez asumió como estrategia discursiva mostrar abiertamente su frustración y desengaño frente a un proyecto de sociedad materialista. Un buen ejemplo del desengaño en la poesía barroca lo encontramos en la obra de Francisco de Quevedo (1580-1645), la cual se caracteriza por el sarcasmo, las imágenes grotescas y una profunda crítica social. El poeta, cansado de la falsedad del mundo, expresa su desengaño frente a un mundo banal y decadente.

Según el crítico Luis Rosales, la poesía del siglo XVI estaba al servicio de la convivencia social y sentó las bases de la ejemplaridad en la enseñanza de las costumbres y las actitudes que deberían prevalecer en el ambiente social. Es decir, la poesía clásica planteó la creación de una conciencia comunitaria, suprimiendo, de alguna manera, la expresión individual. Para Rosales, la poesía clásica fue el privilegio de los pueblos que no habían perdido sentido de unidad nacional, y cuya conciencia social respondía armónicamente a un ideal colectivo (cf. Rosales, 1966:25). El “equilibrio” en la obra poética renacentista, garantizaba la convivencia social, y por lo tanto una armonía social, aunque fuese aparente. En cambio, la poesía barroca, aunque mantuvo sus raíces clásicas, priorizó el desequilibrio ante el equilibrio; la intuición ante el sentimiento, y lo individual ante lo colectivo. En palabras de Rosales “la poesía barroca es una continuación de la poesía clásica, que la conduce al agotamiento de sus temas y de sus medios expresivos” (Rosales, 1966: 11).

El “desengaño barroco” en *Ecos del siglo*

En el siglo XIX, en *Ecos del Siglo* se vuelve a manifestar el sentimiento de desengaño frente a la crisis social y moral que atravesaba el mundo occidental, sobre todo europeo. Esta crisis también se manifiesta en Puerto Rico. Carmen Vargas Padilla fue la primera investigadora que destacó el idealismo de Domínguez: “José de Jesús Domínguez compuso varios sonetos en que se advierte la protesta del hombre idealista que es él, contra la tiranía de la riqueza, de lo práctico” (Padilla, 1961:162).

En el soneto I, Domínguez expresa su deseo de soñar en un contexto adverso, como lo fue el advenimiento de la modernidad. Para ilustrar esta contradicción, el poeta compara los sueños a un “díctamo” y el sufrimiento a un “abrojo”. Como ejemplo de la decepción en el poema la voz lírica se deja seducir por esta figura femenina, de extraordinaria belleza, pero que no pasa de ser una quimera.

En el sueño de la vida,
como díctamo entre abrojos,
me seduce con los ojos
una ilusión sonreída.

Su virtud desconocida
pone fin a mis enojos,
y me vuelve con antojos
otra vez la fe perdida.

Tiene larga cabellera;
lleva casco que fulgura,
con un cisne por cimera.

Como el alma reverbera
su preciosa vestidura.
¡Qué bellísima quimera! (Acevedo, 2007:47)

La ilusión, la belleza, es una quimera; la vida es un sueño. En el sonetino II, la voz poética expresa el desengaño cuestionando la visión positivista de la historia defendida por muchos intelectuales de la época.

De la prístina creencia
que fue brújula segura,
lo poquísimo que dura
será pasto de la ciencia.

Ya se tiene por demencia
lo que antes fue cordura,
y es un signo de cultura
no mentar la Providencia.

Bien está; pero presumo
que este nuevo catecismo
nos va a dar un chasco sumo.

Por de pronto, del abismo
no ha salido más que un humo,
nada más: el pesimismo. (Acevedo, 2007:47)

Este sonetino tiene la misma estructura que el soneto anterior. En él, Domínguez expresa preocupación por el avance de las ideas positivistas que pregonaba la supremacía de la ciencia y el progreso, postura a la cual Domínguez se oponía. Eric Samuel Quiñones plantea que, en Puerto Rico a finales del siglo XIX, todavía existía la tensión a partir de la resistencia de reconciliar “el dogma religioso con el método científico” (Quiñones, 2014:331). El investigador sostiene que “Al idealismo del primer soneto se opone la desilusión que se refleja en este, relación que prefigura la transición de idealismo a decepción que plasma esta colección de sonetos” (Quiñones, 2014:331).

En el siguiente soneto, el número IV, el poeta expresa su desengaño cuestionando las figuras de la mitología y lo que ellas representan. Es la desmitificación de lo noble y lo grandioso.

Privilegio divino, ya lo creo
por Júpiter el fuego fue guardado;
con él, del universo recostado,
no tuvo más razón que su deseo.

Robóselo un titán, y cual trofeo,
se lo trajo al mortal desheredado:
¡ay! encima del Cáucaso elevado,
pagó su negro crimen Prometeo.

Los hombres, con espíritu sencillo,
creyendo ver un dios en aquel brillo,
fundáronle santuarios y capillas...

Hoy, que todo es un puro baratillo,
aquel dios que adoraban de rodillas,
¡por un cuarto se tiene en el bolsillo! (Acevedo, 2007:50)

En este soneto, Domínguez nuevamente acude a la mitología grecorromana que representan el bien y el mal, para ilustrar la degradación de los dioses en su relación con los mortales. También este poema ilustra la banalidad y la corrupción de los hombres a cambio del vil metal. Ramón Luis Acevedo, sostiene que:

Para Domínguez el mundo moderno es un mundo desacralizado en que los antiguos mitos han sido desvalorizados y hasta lo sagrado se ha degradado a vulgar mercancía; el valor de cambio predomina totalmente sobre el valor de uso (Acevedo, 2017:26).

La desacralización del mundo ha sido resultado de la mentalidad positivista y del auge de la ciencia. Domínguez, a pesar de ser científico, cuestiona la ciencia como instrumento privilegiado de conocimiento, que destruye las antiguas creencias dejando al ser humano en el desamparo y la intemperie espiritual (Acevedo, 2007:27)

En el soneto V, Domínguez expone claramente su visión en cuanto al “Espíritu del siglo”.

La estatua de Molok está caldeada
con el fuego que dentro han encendido,
murmurando famélico rugido
que reclama la víctima sagrada.

Un anciano de barba dilatada,
con fatídica túnica vestido,
en los brazos del dios enfurecido
coloca una criatura delicada.

Sujeto por el ídolo tremendo
que parece diabólico vestiglo,
¡el niño se va pronto consumiendo...!

¡En vano pasó tiempo tan horrendo...!
Con el nombre de Espíritu de siglo,
aun el viejo Molok está rugiendo. (Acevedo, 2007:51)

Este soneto narra el sacrificio de un niño para saciar el hambre de Molok. Estos versos expresan la degradación de la sociedad “moderna” a partir de idolatría a falsos dioses, el poder y la riqueza, los cuales rigen el ansia del consumo. Esto es lo que Domínguez llama el “Espíritu del siglo”.

Como se ha podido apreciar en este breve ensayo, el poema *Las huríes blancas* (1886), posee características neobarrocas, las cuales descansan, fundamentalmente, en lo estético, característico de la obra culterana gongorina. Uno de las características sobresalientes en este poema es el orientalismo presente en *Las huríes blancas*, representa el viaje imaginario realizado por Osmalín hacia la perfección y la felicidad. En el universo ideológico de su autor, significaba el paradigma que se antepone a una espiritualidad perdida. En otras palabras, fue una utopía que, en su momento histórico, se presentó como un elemento desestabilizador frente a la ideología de la clase dominante en Europa y en el Puerto Rico del siglo XIX. En ese sentido, *Las huríes blancas* es una crítica a un proyecto de modernidad que tuvo como objetivo la acumulación y la propagación de una mentalidad materialista que ignoró el desarrollo humano, y por consecuencia, su necesidad de trascendencia y de belleza.

Por otro lado, lo neobarroco en *Ecos del siglo* (1892), descansa, fundamentalmente, en el sentimiento de desengaño, típico de la obra conceptista barroca de Francisco de Quevedo. Lo neobarroco en *Ecos del siglo* (1892) aflora en el “sentimiento de desengaño” presente en toda la obra. Se concluye, que en *Ecos del siglo* está presente, como característica principal de sus rasgos neobarrocos, el “sentimiento de desengaño” característico del barroco del siglo XVII. El barroco priorizó el sentimiento individual para poder manifestar su incredulidad y decepción frente al sistema político y económico imperante, José de Jesús Domínguez en *Ecos del siglo*, se manifiesta de forma pesimista frente a la crisis social y ética que atraviesa Puerto Rico y el mundo occidental.

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo, Ramón L. *Antología crítica de la literatura puertorriqueña: Desde los mitos taínos hasta Zeno Gandía (siglos XVI, XVII, XVIII Y XIX)*. San Juan, P.R.: Editorial Cultural, 2005. Impreso.
- . *Ecós del siglo o la otra cara del modernismo*. San Juan, P. R.: Editorial Lea, 2007. Impreso.
- . *El discurso de la Ambigüedad: La narrativa modernista hispanoamericana*. San Juan, P.R.: Isla Negra Editores, 2002. Impreso.
- Cabrera, Francisco Manrique. *Historia de la literatura puertorriqueña*, Río Piedras: Editorial Cultural, 1971. Impreso.
- Carpentier Alejo. “Problemática actual de la novela hispanoamericana” en Norma Klhan y Wilfredo H. Corral (compiladores). *Los novelistas como críticos*. Fondo de Cultura Económica. México, 1991. (Tierra firme). Vol. I. Impreso.
- Chiampi, Irlemar. *Barroco y modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000. Impreso.
- Deleuze, Gilles, Félix Guatari y David A. Rincón. *Rizoma*. México, D. F.: Fontamara, 2010. Impreso.
- Domínguez, José de Jesús. *Las huríes blancas*. Mayagüez, P. R.: Tipografía Comercial. Marina, 1886. 59. Impreso.
- . “Treinta sonetos”. *Revista Puertorriqueña*, Vol. VI, 1892. Impreso.
- Feria Vásquez, Miguel Ángel. *La poesía parnasiana y su recepción en la literatura Hispánica*. Thesis. Universidad Complutense De Madrid, 214. N.p.: n.p., n.d. Web. 8 Mar. 2014. <<http://eprints.ucm.es/24389/1/T35066.pdf>>. Impreso.
- Figueroa, Cristo Rafael. *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana: Cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2008. Impreso.
- González Alcantud, José Antonio y Bunes Ibarra, Miguel Ángel de. *El orientalismo desde el sur*. Sevilla: Junta De Andalucía, Consejería de Cultura, 2006, pp. 38-39. Impreso.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1978. Impreso.
- Hernández Aquino, Luis. *El Modernismo en Puerto Rico, poesía y prosa*. Barcelona: Editorial Manuel Pareja, 1972. Impreso.
- . “Nuevas reflexiones sobre el modernismo puertorriqueño”. *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*. Año XI, 1968, Núm. 38, enero-marzo. Impreso.
- Lezama Lima, José. *La expresión americana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. Impreso.
- Losada, Ana María. “Prólogo” *Antología de José de Jesús Domínguez*. San Juan, P. R.: Ateneo Puertorriqueño, 1963. Impreso.
- Martínez Masdeu, Edgar. *La crítica puertorriqueña y el modernismo en Puerto Rico*. San Juan P. Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1977. Impreso.
- Moreira-Vidal, Rubén A. *José de Jesús Domínguez: primer modernista de Hispanoamérica*. Tesis inédita doctoral. Temple University, 1997. Impreso.
- Náter, Miguel Ángel. *Las huríes blancas y El Rey de Samos*. San Juan, P. R.: Editorial Tiempo Nuevo, 2015. Impreso.

- Rosales, Luis. *El Sentimiento del desengaño en la poesía barroca*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1966. Impreso.
- Schulman, Iván A. y Evelyn Picón Garfield. *Poesía modernista hispanoamericana y española: antología*. La Editorial, UPR, 1999. Impreso.
- Quiñones S. Eric. *La obra poética de José de Jesús Domínguez, estudio preliminar, texto y notas*. Tesis inédita doctoral. The City University of New York, 2014. Impreso.
- Vargas Padilla, Sor Carmen. *José de Jesús Domínguez: vida y obra*. Tesis inédita de Maestría, Departamento de Estudios Hispánicos, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1961. Impreso.
- Tinajero, Araceli. *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*. Indiana, IN: Purdue UP, 2003. Impreso.
- Ureña, Pedro Enríquez, *Historia de la cultura en la América Hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1964. Impreso.
- Westheim, Paul. *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1957. Impreso.
- Zamora, Lois Parkinson y Aura Levy. *La mirada exuberante: Barroco novomundista y literatura latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana, 2011. Impreso.

La barroca opacidad del *Diario de campaña* de José Martí

Nancy Calomarde*

Resumen

El artículo se propone indagar la huella borrada de “lo barroco” en la literatura cubana haciendo pie principalmente en dos textos, *Antología de la literatura cubana* de José Lezama y *Lo cubano en la poesía* de Cintio Vitier, con el propósito de advertir esos trazos por debajo de las operaciones críticas que muchas veces procuraron invisibilizarlos. En un segundo momento, el trabajo se centra en la escritura de José Martí. A través de la lectura del *Diario de campaña*, se intenta revisar esa la marca de esa tradición atendiendo a ciertos elementos textuales que lo configuran como un texto “opaco” entre los que sobresalen el fragmentarismo, el *sensorium* y la hipertelia.

Palabras clave: Barroco-Canon-Diario- Fragmentarismo- Sensorium

Abstract

The article proposes to investigate the erased trace of "the baroque" in Cuban literature, mainly in two texts, *Antología de la literatura cubana* by José Lezama and *Lo cubano en la poesía* of Cintio Vitier, with the purpose of warning those strokes by under the critical operations that often tried to make them invisible. In a second moment, the work focuses on the writing of José Martí. Through the reading of the *Diario de campaña*, we try to revise that the mark of that tradition taking into account certain textual elements that make it an "opaque" text among those that stand out fragmentation, sensorium and hypertelia

Keywords: Barroque-Canon-Diary- Fragmentation- Sensorium

*Doctora en letras. Profesora Titular de Literatura Latinoamericana I. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba. nancycalomarde@yahoo.com.ar
Recibido 24/07/2018. Aceptado 12/11/2018

“Tomará nueva carne cuando llegue el día de la desesperación y de la justa pobreza”.

Lezama Lima, *Secularidad de José Martí*.

1. El archivo arde

En 1957 Lezama publica uno de sus principales libros de ensayos, *La expresión americana*. Allí, en uno de los párrafos finales de “La curiosidad barroca”, afirmaba que Martí representa el último eslabón de una genealogía barroca americana y por ello, una de sus Eras Imaginarias:

El barroco como estilo ha logrado ya en la América del siglo XVIII, el pacto de familia del indio Kondori y el triunfo prodigioso del Alejaidinho, que prepara ya la rebelión del próximo siglo, es la prueba de que se está maduro ya para una ruptura. 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 el símbolo de que ese país ha alcanzado su forma en el arte de la ciudad. Es la gesta que en el siglo siguiente del Alejaidinho, va a realizar José Martí. (Lezama, 1969:40)

Lezama se dedicó en numerosas ocasiones a pensar la inscripción de la herencia martiana en la tradición literaria de Cuba¹. No solamente consideró a Martí una lectura clave² sino que su célebre *Antología de la literatura cubana* culmina precisamente en Martí prefigurando así la familia de *Orígenes* (1944-1956). Por lo demás, dedica en 1953³ un número de la revista para celebrar su centenario, donde publica el ensayo “Secularidad de José Martí”. Pese a ello, como ha recordado Fina García Marruz, el poeta difirió de modo constante un “ensayo definitivo” sobre el autor de los *Versos Libres*

El, que se atrevió con todos los temas, cuando le preguntábamos: ¿Cuándo nos va a dar fin su ensayo definitivo sobre Martí?, contestaba invariablemente, avergonzando a los que hemos nutrido la ya copiosa bibliografía martiana: “Todavía, todavía debo esperar”. (1969: 274)

Ese diferimiento expone, a mi juicio, el síntoma de un malestar irresuelto dentro del canon cubano. Se trata de un malestar configurado como excedente del proyecto insular decimonónico que se torna cuerpo-forma en la opacidad de la escritura martiana. Revela, asimismo, su carácter inaprehensible respecto de los modelos de conformación del canon y su difícil sujeción al pensamiento teleológico de la formación de Nación cubana. Considero que Lezama percibe con claridad ese rasgo de la escritura martiana, lee su dificultad (recordemos la primera frase del texto de 1957 “sólo lo difícil es estimulante”), e intuye su desborde. La conjunción de ambos registros es lo que denomino aquí, su opacidad. Este exceso y dificultad vuelven al archivo martiano en Lezama, su huella barroca, vale decir el ardor de un legado que no puede ser disciplinado y que, al exhumarlo, exuda su extrañeza.

En este trabajo me propongo, entonces, indagar en la huella de esa opacidad de la escritura barroca de Martí, a partir de los señuelos lanzados por el poeta José Lezama Lima- “como la flecha de su propia estela”- cuando forja la genealogía de la poesía cubana que es la suya propia, al interior del panteón cubano; una operación que el autor de *Tratados en la Habana* designó como “tradición por futuridad”. El mismo Cintio Vitier por otra parte, y principal responsable de la instauración canónica del paradigma de la teleología insular, percibió su rareza en *Diario de Campaña*:

Pero leer el Diario de Cabo Haitiano a Dos Ríos es como leer un texto sagrado. El estilo resulta mucho más rápido, a puro apunte y cifra. Mundos del alma se acumulan en palabras sueltas, en pausas hondas. La despedida en tres trazos: “Lola Jolongo, llorando en el balcón”. La llegada (la inmensa llegada) en dos: “Salto. Dicha. Grande” (Vitier, 1970: 268)

2. La casa del alibi

“José Martí fue para todos nosotros el único que logró penetrar la casa del alibi. El estado místico, el alibi donde la imaginación puede engendrar el sucedido y cada hecho se transfigura en el espejo de los enigmas”
Lezama, *Secularidad de José Martí*,

“Nuestra isla comienza su historia dentro la poesía” afirma Lezama en el prólogo a su *Antología de la poesía cubana*, publicada en 1965. Ya es para entonces un escritor con una trayectoria fructífera, luego de sus proyectos editoriales especialmente la revista *Orígenes*, de la publicación de *Muerte de Narciso* y *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1937) y a punto de realizar la edición completa de su novela-poema *Paradiso* (1966). El texto, integrado por tres tomos que recorren los siglos XVII a inicios del XX y se detiene en su contemporaneidad, antes del advenimiento del grupo originista que él mismo lidera. Esa operación de retirada se explica por el criterio determinado por el propio poeta, aunque de declarada factura martiana: la necesidad de una distancia histórica. De este modo, la antología se propone construir una tradición a partir de la búsqueda de la estela de lo cubano en la poesía. Curiosamente, ni *Espejo de paciencia* ni los textos de Martí ni los poemas de Zequeiro son presentados en esa clave, aunque sí se marca cierta extrañeza que los hace difícil de ser sujetos a la teleología nacionalista criolla. Sin embargo, otros poetas, como Ventura Pascua Ferrer (1772-1851), José Rodríguez Ucre Plácido (1809-1844) y Manuel del Socorro Rodríguez (1758-1819) son ubicados dentro de lo que denomina “culteranismo elemental y genuino” o “cultismo inculto”. Puede pensarse que tanto en el caso de estos poetas donde la marca de la lectura barroca de Lezama es más evidente, en el proceso de organización de la antología, el poeta está construyendo sus precursores, su propia tradición de poeta barroco y marcando su disidencia con lo instituido.

Si retomamos la operación de Lezama acerca de lo barroco en Martí, aparece de modo evidente en su ensayo sobre la curiosidad barroca, en el gesto de construirlo como un exceso cubano. Por un lado, ubica a la escritura de Martí en el corazón mismo de la serie barroca americana y, por otro, lo hace dentro de una genealogía inventada y desplazada tanto de la serie de la cubanidad institucionalizada (Vitier, 1970) como del barroco histórico. Dicha operación actualiza una concepción peculiar de lo barroco, en tanto episteme poética y dispositivo estético no solamente antimimético, antihistoricista

(se desplaza su noción de legado colonial) y transhistórico (atraviesa la temporalidad americana como una matriz compleja y tensa), sino, en particular, contradiscursivo, en tanto “arte de la contraconquista”. Vale decir que, aunque este dispositivo disponga su montaje sobre la materialidad densa y conflictiva de la historia colonial americana, emerge como contradiscurso cultural en la medida en que se subleva frente a la historia de la conquista, y asume su condición colonizada para construir un proceso de subjetivación y desubjetivación en cuya base funciona la rebeldía como gesto de reconstrucción del “sujeto rebelde americano”.

Como señala el epígrafe, Martí, cuerpo y escritura, es el único que logra penetrar la casa del alibi; vale decir, ese espacio donde se reúnen todas las dimensiones de la experiencia humana y que designa como *estado místico*; allí “donde la imaginación puede engendrar el sucedido” (Lezama, 1953:4). A través de estas formulaciones, Lezama pone en juego su lectura martiana y la concibe desde la noción de *imago* como encarnación de la imagen en la historia. Se trata, sin embargo, no de la Historia sino de una historia *otra*; vale precisar, no regida por causalidades ni cronologías, sino por la lógica dislocada del azar concurrente, de la causalidad tangencial y de la vivencia oblicua (Calomarde, 2010:155). Esa genealogía *espiralada* remite a los reyes incas, a la catedral de Puno o de Puebla, al indio a las imágenes del indio Kondori, a los escritos de Sor Juana o al trabajo Alejaidinho en la catedral de Ouro Preto, y da forma a cada Era. Esa Era imaginaria, el registro de otra serie, es el momento en que la imagen encarna en su tiempo para darle nueva forma. En *La expresión americana*, Lezama vincula *imago* a la creación del sujeto imaginario al cual denomina “sujeto rebelde americano”. Su especificidad se define por su asunción plena de la historia colonial, de su condición de sujeto colonizado para transformar el peso de la subalternización en condición de posibilidad.

Ahora bien, resulta interesante observar de qué modo el mismo legado de Lezama ha sido procesado por la maquinaria canonizadora de la teleología insular, dejando por fuera los sistemas heterodoxos de su poética (Calomarde, 2010: 170). De modo complementario a la operación realizada sobre la obra de Martí, en Lezama también se clausura su perspectiva hipertélica y se pone en valor las visiones concurrentes con el pensamiento teleológico de la nación revolucionaria. El registro cancelado, la dimensión que Lezama exalta en el otro poeta cubano, es su dimensión hipertélica entendida como discontinuidad y punto de fuga. Como señala Bernabé, “Por un lado, lo teleológico propone una moral de la historia y de la literatura que cumple con el continuum de la tradición y, por otro, lo hipertélico supone sus discontinuidades, los puntos de fuga inscriptos en los fragmentos de una escritura emplazada como cuerpo resistente” (2001: 61). Y es además aquello que lee en Martí cuando hace atravesar en su escritura de *Influencias* al remoto personaje del motín de Zaragoza, Antonio Pérez. Perseguido, como el mismo Martí, el personaje configura el imaginario de lucha y escritura, no como el héroe sino como el amotinado. Es su clandestinidad, su relación con “el pueblo” y su encierro, lo que lo hace síntoma del barroquismo americano de Martí y cercano al sujeto rebelde americano de *La expresión americana*:

“Y entonces llegó a lo que Antonio Pérez⁴ había dejado con caballos voladores y el peso de sus secretos, para apoderarse de la herencia del motín popular, José Martí” (119).

Esa pulsión iconoclasta vuelve a la escritura de Pérez (como a la de Martí y Lezama, podríamos proponer), una corriente atravesada por las voces del motín, para poner la visualidad y la letra en otro registro:

“No recoge la lengua escrita de Baltazar Gracián, sino las órdenes y avisos que Antonio Pérez transparentaba a través de los tabiques carcelarios para avivar la espera de los amotinados afuera” (119)...

La lengua- de la literatura- para Martí como para el propio Lezama es la huella de las voces de la gente en el motín, es el ritmo de las escuchas callejeras, del pregón y la conversación cotidiana:

“El idioma conversa, con las interrupciones que le cuentan los escuchas en personas o en sombra, traza nudillos por el aliento varonil y sentencias extraídos con la yesca de la averiguación inmediata y presente” (120)

El amotinado (y su torsión al barroco carcelario), la clandestinidad como hilo invisible que conecta al sujeto con el *pathos* comunitario y los murmullos de la calle se entraman en la relectura que ofrece Lezama de la *Secularidad de José Martí* para insertar su escritura (y también la propia) en una versión barroca de la literatura cubana, y en especial, en una epistemología poética que desplaza al barroco de la lógica eurocéntrica e instrumentalizadora del poder imperial para reconectarlo con la gran tradición americana en tanto disrupción (Moraña, 2010:51), monstruosidad (anamorfismo) (González Echeverría, 1999: 197) y diferencia (Deleuze: 2002).

Existe, sin embargo, un elemento relevante de la escritura de Martí, según el maestro Lezama, su insularismo vinculado según el autor de *La expresión ...* al doble movimiento de la tradición: la de fijeza trascendentalista (la isla distinta en el cosmos o la isla indistinta en el cosmos) y la de movimiento en el tránsito del destierro. Desde este entre lugar, la isla de Martí elude el pintoresquismo antillano y el estereotipo de la ínsula para escribir lo cubano desde dispositivos que desterritorializan y reterritorializan al sujeto. Vale decir, lo arrancan de la fijeza insular para relocalizarlo en otro escenario como comunidad transnacional articulada en la poesía. En el texto aludido, los palacios de Aragón funcionan como dispositivos de la relocalización: “El fino henchimiento tropical y la elegancia estoica del habanero, llevaría a Martí al recuerdo del palacio de Lastanosa en Huesca por los fríos del Alto Aragón, donde Gracián hacía tertulias para aligerar el estío” (120). El destierro es leído por Lezama como el dispositivo central de la escritura de Pérez y de Martí porque habilita una construcción territorial hecha en el itinerario, en la incertidumbre y en la escritura. Es precisamente esa zona de tránsito, la que forja una experiencia de la territorialidad literaria en el oxímoron (del frío trópico), la fraternidad (la juntura del destierro) y la desterritorialización:

“En Zaragoza Martí siente las vivencias del destierro de Antonio Pérez. La obsequiosidad principal y la tierna despedida en las cartas del secretario, deben de haber sido leídas por Martí, avivadas las junturas de ambos destierros”

Entre el amurallamiento- el registro carcelario de la insularidad- y el itinerario del destierro, el diario martiano, leído por el otro poeta, inscribe una experiencia de la territorialidad en la tensión entre clausura y apertura, entre fijeza y provisoriedad anómala, propia del recorrido. De este modo, el texto de campaña estaría relejendo el archivo de las metáforas insulares para dislocar sus contenidos, para colocar a

territorios, cuerpos y subjetividades en el registro material de la experiencia americana, que fagocita el archivo europeo para devolverlo en “una nueva flor”:

”En esa ley de la gravedad de la lejanía que es el amurallamiento resistente de José Martí, tendría que tropezar con esas citas que un montón de palabras del mejor linaje volvían a pasear por Aragón. De donde parece que Martí las toma, las aposenta y les presta tierra americana para su nueva flor” (Lezama, 1969:123)

En esta línea, denomino *formas de la emergencia de lo barroco* a las operaciones discursivas disruptoras de la lógica hegemónica colonial, cuyo sistema está articulado a una forma barroca transhistórica y transversal que excede la forma del movimiento (histórico) barroco en tanto que producto estético colonial europeo. Como lo ha concebido Lezama Lima, Carpentier y Sarduy, lo barroco (cubano) latinoamericano puede pensarse, antes que como una estética o escuela fechada y predeterminada, como una operación estético- ideológica a partir de la invención de una episteme poética de contraconquista (Lezama) y pulsión antioccidentalista (Sarduy), en cuyo dinamismo interno se configuran modos de la economía formal (tensión y plutonismo de Lezama, retombee sarduyana y ritmo carpenteriano). Esas formas de la emergencia barroca se pueden detectar en el plano discursivo no solo como excedente y desvío de la norma poética y lingüística sino, principalmente, en el plano de las huellas de los imaginarios (territoriales) insulares que construyen los textos. Excepcionalidad, interrupción, descentramiento son algunas de las estrategias desde las cuales se configura un discurso sobre la identidad cultural, la territorialidad cubana y la “expresión americana” (Lezama Lima).

3. “Escribo con todo el sol sobre el papel”

Me pregunto, a partir de lo expuesto, cómo la escritura de campaña de Martí construye esa economía barroca en el ajuste del pensamiento a la forma que reclamaba el poeta. En la crítica a la novela de Ramón Meza, *Mi tío el empleado*, dejó inscripta la clave de su escritura "...El que ajuste su pensamiento a su forma, como una hoja de espada a la vaina, ese tiene estilo..." (Martí, 1975: 224).

*El diario de campaña*⁵ se inicia el 9 de abril de 1895 y culmina el 17 de mayo, el día del fallecimiento del poeta. Configura una sucesión de notas precarias y poéticas escritas en Cuba durante la Guerra de Independencia. En el texto, se mezclan-como una monstruosidad- las inconexas reflexiones sobre el destino de una nación con el impresionismo de una escritura que se sostiene en las descripciones del paisaje, de las comidas o los personajes que rodean a su autor. En su arquitectura discursiva las oraciones muestran-yuxtaponen los elementos de un modo casi cinematográfico para conferir a la prosa una forma descentrada (de los modelos), vale decir, un efecto excéntrico que ha hecho que se la vinculara a algunas formas de la vanguardia. Tanto a nivel discursivo como en el planteo de la relación entre territorialidad y subjetividad, los diarios proponen un giro en su excentricidad y en su exceso: algo que no puede ser asimilado a los modelos retóricos dominantes ni del modernismo ni del romanticismo. Lo que Vitier designa como “ternura de desterrado” reúne el paso del caminante construyendo territorialidad de manera precaria, a la manera de un itinerario provisorio y abierto y a partir de un dispositivo afectivo que reúne la materialidad heterogénea del

mundo desde la potencia e imantación de la afecta(ción) del destierro (“Vengo de todas partes y a todas partes voy”). Se pone en escena un nuevo *sensorium*⁶ (Ramos, 2012) que transforma la relación del sujeto con el mundo y que ya no responde un esquema antropocéntrico. En el juego dinámico entre afecto-desafecto de la escritura se construye una subjetividad dislocada de la teleología heroica y del *pathos* nacional.

La crítica ha llamado la atención acerca del hecho de que en esos cuatro meses de 1985 en los cuales prepara y actúa en la guerra de la independencia, no registrara en sus diarios el proyecto político que preparaba para su patria. Recordemos que en ese período también Martí prepara el *Manifiesto de Montecristi* donde sí expone ese programa:

“ese mismo proyecto político cubano e hispanoamericano, que los Diarios no nos permiten conocer en sus principios e implicaciones teóricas, sólo se hace realidad viva y vivida precisamente en los Diarios. Es aquí donde su ideal político-social se hace pura mimesis o representación vital compartible por todos los lectores. Es aquí donde la literatura es sólo literatura, en su más alto y noble sentido”. (Vitier, 2005:40)

Si bien es cierto que Martí escribió los veintidós cuadernos que se guardan en el Centro de Estudios Martianos de La Habana, y solamente dos diarios⁷, el segundo, que aquí nos ocupa, subtulado De Cabo Haitiano a Dos Ríos, está localizado íntegramente en Cuba y quedó inconcluso. La potencia del segundo probablemente radique en el costado no programático y más literario que celebran tanto Vitier como Lezama. Particularmente, porque en el diario podemos leer al otro Martí, al que no se deja sujetar a la economía nacionalista que convoca al héroe de la Independencia y la escritura de la Patria.

El doble movimiento al que alude Vitier concita al punto máximo del efecto literario al tiempo que a la intensificación de la experiencia efectivamente “vivida”. La frase “La literatura es solo literatura” alude a un exceso y, sin embargo, es allí donde se hace “realidad viva y vívida” porque la literatura martiana juega su definitiva partida. “Solo literatura” implica, a mi juicio, literatura no institucionalizada, escritura-otra que postula una relación nueva con lo real, desplazada de los modelos de ficción y verdad, por una parte. Por otra, es útil recordar que el texto propone una construcción del territorio insular cubano a contrapelo de los cánones del registro historiográfico y ensayístico del discurso cultural. La versión de la isla paradisíaca, espiritualizada, donde “nacer aquí es una fiesta innombrable”⁸ da paso a otro modo de relación entre sujeto y paisaje, un dato nada menor por tratarse del diario de guerra de la principal figura de la Independencia cubana y del proceso de construcción de la Nación.

La experiencia de la territorialidad que construye el texto se inscribe como huella de un itinerario, como un agenciamiento de la subjetividad que elude la visión del paisaje como configuración espacial. Plantea la relación entre cuerpos y suelo desde la mera materialidad, la inmediatez y desprovisto de las metáforas del archivo nacionalista. El territorio no es signo ni metáfora:

24. Por el cañadón, por el Monte de Acosta, por el muracal de piedra roída con sus pozos de agua limpia en que bebe el sinsonte, y su cama de hojas secas, halamos, de sol a sol, el cano fatigoso, se siempre el peligro. Desde el palenque nos van siguiendo de cerca las huellas (Martí, 1975, 216)⁹

Como puede observarse, la retórica del fragmentarismo¹⁰ del texto no proviene únicamente de la condición precaria de la escritura de campaña, de la inmediatez y la prisa ante la inminencia del combate, sino, de modo relevante, de otro ritmo en la relación del hombre con el mundo. La puesta en marcha del *sensorium* abre para el sujeto una relación no mediada con su entorno. De este modo, el espacio-mundo atraviesa y configura al sujeto y al mismo tiempo él lo forja desde sus agenciamientos (Guattari, 2013) afectivos y sensoriales. No es ya la mirada la vía relevante de acceso al paisaje sino la interpenetración de dispositivos sensoriales diversos, donde la escucha desplaza a la hegemonía visual. El fragmento es el corte, la lógica interrumpida del diálogo con el mundo, lógica territorializada y no causalista ni mediada por la representación. Esa territorialidad está construida a partir de un ritmo díscolo (la escucha barroca de la que habla Julio Ramos¹¹, el ritmo hesicástico al que alude Lezama) que promueve otro modo de conocimiento del mundo.

El diario abre además del *sensorium* –barroco– en la construcción de territorialidad, una experiencia del tiempo no teleológico sino hipertélico porque habilita la experiencia del sujeto a una dimensión de la discontinuidad, de un impuro presente atravesado por el anacronismo y la inminencia de la muerte. Esa fuga cancela el pensamiento teleológico, porque plantea una relación vida-muerte trastocada. Allí, los personajes son cuerpos, puro cuerpo-materia, en un entre-lugar que modifica tajantemente el dualismo vida-muerte. Esos cuerpos (amotinados) han venido de la muerte (Giorgi, 2016), están heridos, mutilados, salvados. Son sobrevivientes o caminan hacia ella. En cualquier caso, sobreviven en un espacio excedente entre la vida y la no-vida, en una inminencia (de vida- muerte). El sobreviviente o el condenado habitan de diferente modo ese tiempo-espacio como un resto porque configuran el exceso que no puede ser asimilado y que fuerza a la rotura del pensamiento binario. De modo que la vida como inminencia de muerte transforma el pensamiento finalista y la diacronía del texto. Si proyectamos al sujeto Martí, escribiendo (desarticuladamente) su diario instantes previos a su final, nos encontramos con la falta (y la falla) de palabra y la cancelación del relato. Entonces, es posible advertir de qué modo estalla el pensamiento teleológico y heroico y el ordenamiento dualista para resituarse en un lugar de paso que es, siempre, excesivo. Los heridos son el registro de un “además” de vida y también de un excedente de la muerte que aún no puede darles lugar. Por su parte, Martí escribe en el presente resistente de su muerte y en el vacío de trascendencia. De este modo teleología e hipertelia se tensan.

En esta línea, la experiencia territorial se juega también en una dimensión temporal porque toda existencia es una sobrevida, un espacio temporal a punto de estallar. Esos cuerpos de la guerra, asesinados, mutilados o casi muertos dibujan un umbral en el que las nociones - vida / muerte- dejan de ser pertinentes. Esa extraña temporalidad forja un impuro presente, saturado de pasado y futuro, cuya contigüidad no solamente astilla las oposiciones sino que también produce el efecto de laxitud en las nociones. Como señalé, es posible leer en el texto esos entre- lugares en el resto de vida de los heridos, los sobrevivientes, los salvados, entendiendo el resto como el desborde donde funciona un *sensorium* expandido que intensifica la experiencia: “No amigo, yo no estoy muerto: y con la bala en el hombro sigue andando (...) Se oye algún ay, y qué más risa” (Martí, 215). Allí la muerte es más muerte y la vida, más vida. La comida, los olores, los colores, los ruidos, el ritmo vertiginoso de la existencia y toda la inmediatez cobran- paradójicamente- intensidad y brillo por la proximidad de la muerte: “El tiroteo se espesa. Qué bonito es un tiroteo de lejos! Almorzamos huevos crudos” (214). Esa intensidad incomoda y disloca por afectar la dimensión heroica del

enunciador, quien con estas frases disloca el discurso programático y se inscribe como el poeta que cuenta: “Ojos resplandecientes. Todos traen rifle, machete, revolver” (sic) (217)

Las escenas de dramatismo narradas con el desafecto de la prisa y la inminencia son interrumpidas con frases de una poderosa poeticidad que aluden a experiencias de raro hedonismo y bordean el límite de lo políticamente correcto

[...] entre los nidos estridentes, oigo la música de la selva, compuesta y suave, como de finísimos violines; la música ondea, se enlaza y desata, abre el ala y se posa, titila y se eleva, siempre sutil y mínima—es la miríada del son fluido: ¿qué alas rozan las hojas? ¿qué violín diminuto, y oleadas de violines, sacan son, y alma, a las hojas? ¿qué danza de almas de hojas? Se nos olvidó la comida; comimos salchichón y chocolate y una lonja de chopo asado.—La ropa se secó a la fogata (218).

Por último, la escritura que es la huella del exceso barroco y del excedente de vida, vuelve a salirse de los márgenes para situarse en el entre-lugar de la vida y la muerte. En tal sentido, la escritura exhibe- como “hoja de espada a la vaina” - el estilo que reclamaba el poeta, el perfecto (des)ajuste entre la forma y el pensamiento.

Escribe el poeta tres días antes de su muerte, prefigurándola,

Escribo, poco y mal, porque estoy pensando con zozobra y amargura. ¿Hasta qué punto será útil a mi país mi desistimiento? Y debo desistir, en cuanto llegase la hora propia, para tener libertad de aconsejar, y poder moral para resistir el peligro que de años atrás preveo, y de la soledad en que voy, impere acaso, por la desorganización e incomunicación que en mi aislamiento no puedo vencer, aunque a campo libre, la revolución entraña naturalmente, por su unidad de alma, en las formas que asegurarían y acelerarían su triunfo (14 de mayo de 1895).

Escribe (como mostración) su diferencia, su barroquismo, en el texto de su propia muerte. Escribe y muestra su estilo: los fragmentos monstruosos de su poesía y de su vida

“Almorzamos. Se va S. a la cueva. Llueve. Alarma. Apuntamos. Vienen Abr. Y Blas. Nos manda a buscar Ruen. Cojo hojas secas para mi cama. Asamos boniato.

14. salimos a las 5. A la cintura cruzamos el rio-bagá al lado. Luego altísima loma, yaya, cupey, majagua” (240)

Notas

¹ Pese a ello, existen relativamente pocos estudios sobre el tema. Destaco los, a mi juicio, más relevantes: Gustavo Pellon (1991), y los trabajos de Cintio Vitier consignados en la bibliografía. Además, pueden consultarse los siguientes estudios: Pedro Barreda, "El criollo arco largo de Paradiso: Lezama y la reescritura de la oralidad", *Texto Crítico* 12, 34-35: 262-289; Fina García Marruz, "La poesía es un caracol nocturno (En torno a Imagen y posibilidad)", en Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima, Madrid: Fundamentos, 1984: 243-275; Eloísa Lezama Lima, "Introducción" a *Paradiso* Madrid: Catedra, 1980: págs. 19, 45, 57; Alessandra Riccio, "El diario de Martí en José Lezama Lima", *Union* 2 (1985): 96-100; Cintio Vitier, "Introducción a la obra de Jose Lezama Lima", en Jose Lezama Lima, *Obras completas* 1 (Mexico: Aguilar, 1975) XXVII-XXVIII, XLIXLIV, LXIII-LXIV.

² Entrevista realizada para el suplemento *Lunes* de *Revolución* (1960)

³ Un lúcido ensayo de César Salgado (2013) se dedica a indagar en este número para relacionarlo con las condiciones político-culturales de la isla, en el momento clave de la preparación de la revolución

⁴ "Entre los mayores enemigos de Felipe II se cuenta uno de sus secretarios más eficientes: Antonio Pérez, promotor de la Leyenda Negra que corre en torno al rey perjuro. Pérez fue legitimado por Carlos I en 1542 como hijo de Gonzalo Pérez ya que el origen de su nacimiento queda bastante oscuro (...) Tras la legitimación, el pequeño Antonio fue llevado a las tierras de Ruy Gómez de Silva, príncipe de Eboli, donde se crió hasta iniciar su formación cuando contaba los doce años. Esa formación se cuidó especialmente ya que estudió en las más prestigiosas universidades europeas: Alcalá, Salamanca, Lovaina y Padua. La cultura italiana le influyó considerablemente debido a que pasó largo tiempo en el país transalpino. Su mentor, Eboli, le requirió para su traslado a la corte donde inició su formación política de mano de su padre, quien en ese momento ocupaba el cargo de secretario del Consejo de Estado.

Cuando murió Gonzalo, en abril de 1566, Antonio asumió los asuntos italianos (...) Tal fue la confianza que don Antonio consiguió del rey que colocó a un hombre de su entorno para controlar a don Juan de Austria. (...) El enfrentamiento con Escobedo provocará la rápida caída de Pérez ya que, con motivo de una visita oficial de Escobedo a Madrid enviado por don Juan para recabar mayores apoyos en su política flamenca, Pérez consideró peligroso al recién llegado, temeroso de que descubriera su doble juego. Por lo tanto, don Antonio convenció al rey de que Escobedo era el instigador de una posible traición de don Juan, por lo que se decidió su eliminación". <http://www.aragonesasi.com/personajes/perez.php>

⁵ Fue publicado por primera vez el 18 de noviembre de 1940 en el Diario de Campaña del Mayor General Máximo Gómez, editado con motivo del aniversario 104 del nacimiento del autor. Al año siguiente, se publicó por separado en edición extraordinaria con una introducción, notas bibliográficas y pensamientos martianos. Esta publicación estuvo a cargo de Gerardo Castellanos, cuyo padre fue hombre de confianza de Martí y su primer comisionado en la isla después de fundado el Partido Revolucionario Cubano.

⁶ Julio Ramos propone leer la descarga acústica como la irrupción de un orden del acontecer que pone en juicio el fundamento sensorial y el cuerpo "instituido" (la ley). En este sentido hablamos de *sensorium* como una puesta en texto de otro registro de la sensorialidad que altera las categorías de aprehensión del mundo y las formas de habitarlo. Señala el crítico: "sabemos que la intensidad de estos desbordes es capaz de trastornar la designada economía de los órganos, el ordenamiento jerárquico de los sentidos en el cuadro anatómico del saber. Más acá de la música, cuando la fuente del exceso proviene de una proliferación radical de voces, pone en riesgo la integridad psicosensorial del sujeto, su principio de realidad. El exceso conduce a la alucinación auditiva o al delirio" (2012:2).

⁷ El primero de estos diarios es el De Montecristi a Cabo Haitiano, escrito entre el 14 de febrero y el 8 de abril de 1895. Martí se encuentra en Santo Domingo con intención de pasar a Cuba para sumarse a la guerra de independencia que él mismo había contribuido a programar.

⁸ Este verso corresponde al segundo poemario de Lezama, *Enemigo rumor*, de 1941.

⁹ En adelante, utilizaré en todas las citas esta versión.

¹⁰ Algunos estudios leen el fragmentarismo del texto estrictamente enclavado en la condición de precariedad y riesgo propios de la guerra, en la que se da de escritura de este diario. Sin desconocer este dato, la escritura registra -en mi lectura- un tipo de fragmentarismo que excede ampliamente la omisión de nexos y el acortamiento de la frase. Se produce a nivel de la economía profunda del proceso de escritura y, en este sentido, se encabalga a una concepción poética del mundo. En tal sentido, señala uno de los estudiosos: "La prisa a de su escritura le impone una dicción mucho más concisa que la del diario anterior, así como un ritmo narrativo mucho más rápido. Todo ello origina un estilo también más fragmentario, donde faltan palabras conectoras y se omiten transiciones lógicas esperables; pero, a la vez,

el texto resulta mucho más sugerente, pues manifiesta lo reacia que es esa inmensa realidad para dejarse nombrar por una palabra y un tiempo siempre limitados” (Morales, 2012: 5)

¹¹ Dos trabajos, en especial, dedica Julio Ramos a pensar la escucha como inscripción en otro modo de conocimiento del mundo. “Escucha barroca”, una conferencia que aún no ha visto su forma escrita, vincula este tipo de intelección – barroca-con la interrupción de la temporalidad teleológica, como puede ser la catástrofe, que vincula al dinamismo, y la escucha otro modo de la percepción y construcción subjetividades, menos visual e inscripta en otra lógica. El “descarga acústica” conceptualiza con mayor precisión: “Las zonas de excepción constituyen el límite necesario para la consolidación (diacrítica) de la ley. De ahí que en Marsella, donde hasta las más pequeñas mercancías condensan la “fuerza sísmica” de los espacios y tiempos violentamente conjugados por el imperialismo y el mercado, Benjamin reconozca una dimensión clave de la modernidad

Bibliografía citada

AAVV (1960) Entrevista a Lezama Lima, en *Lunes, Revolución N° 5*, 20 jun, La Habana.

BERNABÉ, Mónica, Antonio José Ponte y Marcela Zanín (2001) *El abrigo de aire. Ensayos sobre literatura cubana*, Rosario, Beatriz Viterbo.

BONIN, LEAH (2012) “El último silencio. Diarios de campaña de José Martí”, en: *Otro Lunes. Revista Hispanoamericana de cultura*, N° 21. Año 6, pp. 22-34.

CALOMARDE, Nancy (2010) "Heterodoxia y heterogeneidad en la poética de *Orígenes*", en Breyse-Chanet, Laurence y Zalaras, Ina (dir) *Gravitaciones en torno a la poética de Lezama Lima*, Paris, Le manuscrit.

DELEUZE, Gilles (2002) *Diferencia y repetición* (trad. M. S. Delpy y H. Beccaecce), Buenos Aires, Amorrortu.

GARCÍA MARRUZ, Fina, y Cintio VITIER (1969), «La prosa poemática de José Martí», en *Temas martianos*, La Habana, Biblioteca Nacional José Martí.

GIORGI, Gabriel (2016) “Paisajes de sobrevida”, *Catedral Tomada. Revista de crítica literaria latinoamericana*, Vol 4, N°7. Disponible en: <http://catedraltomada.pitt.edu>
Fecha de consulta: 15-04-2016.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R. (1999) *La prole de la "Celestina": continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana*. Madrid, Colibrí.

GUATTARI, Felix y Rolnik, Suely (2013) *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Buenos Aires, Tinta Limón Ediciones.

LEZAMA LIMA, José (1953) “Secularidad de José Martí”, en *Orígenes* N° 33, 3-5.

-----(1969) "La curiosidad barroca" en *La expresión americana*, Madrid, Alianza, 43-81.

---- (1969) *Tratados en La Habana*, Buenos Aires, Ediciones la Flor.

---- (2002) *Antología de la poesía cubana. Tomo I a III*, Madrid, Verbum.

--- (2010) *Analecta de reloj. Obras Completas*, La Habana, Ed Letras Cubanas.

MARTI, José (1975) *Diario de campaña*, en *Obras completas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.

MORALES, Carlos J (2012) “Los diarios de Martí como fragmentos de un todo inabarcable”. En: [http:// ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/30/68/15morales.pdf](http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/30/68/15morales.pdf). Fecha de consulta: 20-2-2017

MORAÑA, Mabel (2010) “Barroco/ Neobarroco/ Ultrabarroco: De la colonización de los imaginarios a la era postaurática: la disrupción barroca”, en *La escritura del límite*, Madrid- Frankfurt, Iberoamericana, Vervuert.

OCHANDO Aymerich, Karmen (2011) “El ultimo silencio (el *Diario de campaña* de José Martí)”, en Revista *Guaragua*, Año 4, No. 11, Winter, 2000, 46-59. Published by: Asociacion Centro de Estudios y Cooperacion para American Latina. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/i2559616>. Fecha de consulta: 12-12- 2017

PELLON, Gustavo (1991) “Martí, Lezama y el uso figurativo de la historia”, en *Revista Iberoamericana* 154, enero-mayo, pp. 77-89.

RAMOS, Julio (1989) *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México, F.C.E.

----- (2012) “Descarga acústica”. Disponible en: <http://live.v1.udesa.edu.ar/files/UAHumanidades/EVENTOS/Ramos.pdf>. Fecha de consulta: 18-04-2017.

---- (2012) “La escucha barroca: música, literatura y transculturación”. Centro de Estudios de literatura chilena. Conferencia. Santiago de Chile

<https://www.youtube.com/watch?v=YZTQmKeP82>. Fecha de consulta: 2-2-2017.

SALGADO, Cesar (2013) “Lezama Lima y el Moncada: figuraciones de la insurgencia en Oppiano Licario y la exégesis viteriana”. En BASILE, Teresa y Nancy Calomarde, *Lezama Lima: orígenes, revolución y después*, Buenos Aires, Corregidor.

SARDUY, Severo (1999) “Barroco y Neobarroco”, en *Obras completas*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y Francois Wahl. Nanterre et al. ALCCA XX, Colección Archivos.

VITIER, Cintio (1970) *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Instituto cubano del libro.

---- (2005) “Martí, Lezama, Zambrano”(2005). En http://www.josemarti.cu/cintio_hart/marti-lezama-zambrano/ Fecha de consulta: 3-3-2018

GOMBROWICZ-PIÑERA: ¿DIALOGO DESDE EL BARROCO, VANGUARDIA Y EXPERIMENTALISMO?

Cristian Cardozo*

Resumen

De acuerdo con José Bianco —escritor ligado al grupo *Sur*— la literatura de Piñera, autor de *Cuentos Fríos*, guarda relación con el barroquismo cubano de Lezama Lima o de Carpentier. Curiosamente, *Trans-Atlántico* de Gombrowicz (1953) está formulada a partir de la estética barroca y esta filiación constituye una manera de volver legible una escritura heterodoxa como la gombrowicziana dado que se trata de un rasgo universal que resulta importante en esas décadas a nivel continental. En tal sentido, pensamos que las participaciones irregulares de Piñera en la revista *Orígenes* es la vía de acceso que, ya en Buenos Aires coloca a Gombrowicz en sintonía con la relevancia del barroco durante este período. Recordemos que Piñera preside el grupo que lleva adelante la empresa colectiva de traducción de *Ferdydurke*, publicado en Argentina en 1947. Así, en el trabajo proponemos abordar ese punto de “encuentro” o de “diálogo” entre Piñera y Gombrowicz a partir de examinar, en ambos autores, los préstamos y apropiaciones mutuas, la presencia del barroco, los gestos vanguardistas y la excentricidad, el absurdo y el humor.

Palabras clave: Barroco – Experimentalismo – Gombrowicz – Piñera – Vanguardia

Summary:

According to José Bianco, a writer linked to the *Sur* group, the literature of Piñera, author of *Cuentos Fríos*, is related to the Cuban baroque of Lezama Lima or Carpentier. Interestingly, *Trans-Atlantic* Gombrowicz (1953) is formulated from the baroque aesthetic and this affiliation is a way to render readable a heterodox writing as the gombrowicziana since it is a universal feature that is important in those decades at continental level. In this sense, we think that the irregular participation of Piñera in the *Orígenes* magazine is the access road that, already in Buenos Aires, places Gombrowicz in tune with the relevance of the Baroque during this period. Remember that Piñera

* Profesor y licenciado en Letras Modernas; Mgr. en Sociosemiótica (CEA); Prof. Auxiliar por concurso en la cátedra de Semiótica y Prof. Auxiliar (designación interina) en la cátedra de Literatura Latinoamericana I de la carrera de Letras Modernas e Investigador en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Mail: cristicardozo75@hotmail.com. Enviado 16/08/2018. Aceptado 31/10/2018.

presides over the group that carries out the *Ferdydurke* collective translation company, published in Argentina in 1947. Thus, in the work we propose to address that point of “meeting” or “dialogue” between Piñera and Gombrowicz from examining, in both authors, mutual loans and appropriations, the presence of baroque, avant-garde gestures and eccentricity, absurdity and humor.

Keywords: Baroque – Experimentalism – Gombrowicz – Piñera – Vanguard

Introducción

Según anota, Eduardo Berti (2001), para el escritor José Bianco —ligado al mítico grupo *Sur*— Piñera no es menos barroco que Carpentier o Lezama Lima dado que su barroquismo no proviene del estilo sino de la acción misma de sus ficciones. Esta afirmación no es un dato menor dado que en el contexto de los años cuarenta y cincuenta se produce una literatura escrita por autores latinoamericanos, principalmente cubanos, que tiene alcance universal a partir del uso de recursos/procedimientos tomados del Barroco español de siglo XVII. Aquí la artificiosidad en el lenguaje y la desmesura se destacan como notas características de esta producción literaria.

Curiosamente, *Trans-Atlántico* —escrita en Argentina por el polaco Witold Gombrowicz y publicada en 1953— está formulada a partir de la estética barroca. La novela, está atravesada por procedimientos formales y tropos que se traducen en la irrupción constante del absurdo, las metáforas inusitadas, el oxímoron, las repeticiones *ad infinitum*, los giros caprichosos del lenguaje, en un afán por colmar una sensación de soledad, angustia y vacío extremos.

En tal sentido, consideramos que la estética barroca presente en *Trans-Atlántico* podría entenderse como una manera de volver legible una escritura heterodoxa como la gombrowicziana habida cuenta de que se trata de un rasgo universal que resulta importante en esas décadas a nivel continental. Sabemos que la literatura del autor de *Cuentos Fríos* (1956) está construida conforme a una poética alejada tanto del “realismo socialista como del modelo ‘barroco cubano’ al estilo de Lezama Lima o Carpentier” (Berti, 2001). No obstante, puede pensarse que las participaciones irregulares de Piñera en la revista *Orígenes* —junto a su vínculo con estos escritores insulares— constituyen la vía de acceso que, ya en Buenos Aires, coloca a Gombrowicz en sintonía con la relevancia de la estética barroca durante este período. Recordemos que Piñera preside el comité que lleva adelante la empresa colectiva de traducción de *Ferdydurke*, novela publicada inicialmente en Polonia en 1937 y en Argentina en 1947.

Así, en el trabajo proponemos abordar ese punto de “encuentro” o de “diálogo” entre Piñera y Gombrowicz a partir de examinar, en ambos autores, los préstamos y apropiaciones mutuas, la presencia del barroco, los gestos vanguardistas y la excentricidad, el absurdo y el humor.

Sobre la estética barroca en *Trans-Atlántico*: primera aproximación

De acuerdo con Alejandro Rússovich, una de las señas que distingue a *Trans-Atlántico* (1953) -la primera novela del llamado “Período argentino” de Gombrowicz en nuestro país- es su condición de obra más “patriótica y valiente” en relación con las otras que completan su novelística (2000: 368)¹. No obstante, la nota particular que la

diferencia de ese conjunto pasa más bien por la forma visible de la novela como enunciado ya que es la resultante de una multiplicidad de recursos retóricos que terminan por plasmarse en un texto barroco. Así, la dinámica de los mecanismos formales y retóricos tales como la irrupción constante del absurdo, las metáforas inusitadas, el oxímoron, las repeticiones ad infinitum, entre otros recursos, junto a los giros caprichosos del lenguaje contribuyen —por medio de una secreta correspondencia que fusiona en un todo los elementos más dispares y heterogéneos— a “crear una imagen total de pesadilla contenida por un humor sin desfallecimiento” (Rússovich, 2000: 369) en un afán por colmar una sensación de soledad, angustia y vacío extremos². Más aún, frente a la inestabilidad genérica que atraviesa la novela dado su carácter experimental, la estética barroca deviene, curiosamente, en la clave que asegura la legibilidad del relato. En tal sentido, anota Rússovich:

[...] aquí la forma visible [de la novela como enunciado] resulta de una multiplicidad de recursos retóricos [...] una obra se configura ante él, y para él, a través de mecanismos formales, de tensiones y fuerzas generadoras, [...] [que] [...] termina por plasmarse en un texto barroco, en un despliegue de ‘Grand Guignol’ (Rússovich, 2000: 368-369).

Ahora bien, ¿en qué sentido hablaremos del barroco? En principio, junto a Laplantine, puede afirmarse que esta estética es, al mismo tiempo, “un estilo, una época y un estado de ánimo que va más allá del siglo XVII” y cuya nota particular es su “miedo al vacío” (2007: 120). Por esta razón, continúa el autor, llena todos los espacios que deben estar íntegramente decorados y multiplicados *ad infinitum*. Podría agregarse también que el barroco es una de las formas que asume la multiplicidad. Por eso se despliega en

la ornamentación, la acumulación [...], el suplemento, la sobreabundancia [...] [habida cuenta de que es] una estética de la tensión y el desequilibrio, un arte del movimiento, de la pulsión, de la expansión fuera de sí mismo, del derroche y la desmesura, que ignora la línea recta, la inmovilidad, el reposo (Laplantine, 2007: 120).

Junto a la multiplicidad, aparece la ostentación de la estética barroca que no apunta a la profundidad ni a la transparencia, “sino que intenta mostrar las apariencias, multiplicando las ilusiones [...], los efectos [...], los reflejos [...], los juegos [...], los artificios y los fuegos artificiales” (Laplantine, 2007: 121).

El barroco es, entonces, un movimiento artístico de la exuberancia que trabaja sobre las deformaciones, las distorsiones y las superposiciones. Es una concepción del mundo abierto al infinito en donde el hombre ha dejado de ser el centro. Una vez más, Laplantine señala:

[El texto barroco] está hecho de paréntesis, de subordinadas, de frases en el interior de la frase, de paráfrasis, de hipérbolas, de inversiones y encabalgamientos sintácticos. Es una composición en laberinto constituida por desvíos y metáforas y que somete a la escritura a un movimiento de

torsiones interminables [...] El barroco, que hace volar en pedazos la unidad del sujeto, da vértigo. Deja estupefacto (2007: 122).

La estética barroca y, principalmente, la emoción ligada a ella, deja “transparentar algo de atormentado: una inquietud, una ausencia de certezas, una decepción respecto de la realidad que se colma recurriendo a la estética, hasta el desborde del esteticismo” (Laplantine, 2007: 122). Nada más cercano que esta última cita a la situación recreada por Gombrowicz en *Trans-Atlántico*³.

Igualmente, nada más esclarecedor si unimos estos conceptos propuestos por Laplantine con los temores plasmados por el mismo Gombrowicz en el “Prólogo” de la novela. Estos temores, confesados al lector, deben entenderse como una suerte de aviso o “prevención” sobre la forma experimental —propia de la vanguardia— que atraviesa este universo de ficción pero, sobre todo, en relación con la estética barroca. Aquí, no debe perderse de vista que se trata de una estética erudita que inunda, que desborda, que colma, que distorsiona, que deforma, en fin, que pone en jaque la novela —atravesada por la inestabilidad— a punto tal que el “yo” Gombrowicz que enuncia llega a hablar de *Trans-Atlántico* como si fuera una sátira, una crítica, un tratado, un absurdo o un drama, que, en conjunto y gracias a la lógica de la desmesura, gira en torno a la presencia de un sujeto atravesado por la soledad y el vacío extremos.

Así, en medio de la historia de base, es decir, del relato de las peripecias del “yo” protagonista tras su llegada a Buenos Aires⁴, la estética barroca aparece funcionando como procedimiento de escritura/lectura.

Entre los ecos del barroco que se hacen visibles en la novela, debe señalarse la ironía presente en la mirada y en las críticas del “yo” protagonista hacia la comunidad polaca y la ostentación de lo nacional en tiempos de guerra. De igual modo, el sustrato barroco se manifiesta en la irrupción del absurdo, en las repeticiones *ad infinitum*, en las contradicciones, en el oxímoron, en los reenvíos intratextuales o en las metáforas inusitadas que atraviesan el relato⁵. No obstante la estética barroca —como relación interdiscursiva que garantiza las condiciones de legibilidad de la novela— aflora con toda su fuerza a través del sistema de reenvíos internos o de referencias orientados a estabilizar la dinámica de desvíos, pliegues y repliegues; orientados a poner freno al juego de acumulaciones, distorsiones, multiplicaciones que atraviesan el mundo de Witoldo en *Trans-Atlántico*. Y aquí, como botón de muestra de lo que acabamos de señalar, aparece la referencia al “travestimiento” de Gonzalo:

[En medios de los festejos para ostentar lo propio] Y yo seguía Caminando, Caminando, y el otro a mi lado caminaba, Caminaba. ¡Diablos, ay, Diablos! Entonces pensé: ‘¿Qué es esto? ¿Por qué y cómo se mete conmigo ese Hombre...’ [...] Sin embargo, sus labios eran rojos. Tenía, repito, los labios Rojos, pintados de Rojo [...] Aquel que a mi lado Caminaba y a cuyo lado yo Caminaba no era Toro, sino Vaca [...] el destino me había unido con un Puto. Y con él había yo Caminado (*T*: págs. 49).

O bien:

[En medio de un brindis entre el “yo”, Tomasz, Ignacy y el Gonzalo-a] ahora al Beber volvía a dirigirse al Hijo [...] y así aquella Pícara (léase, Gonzalo-a) estaba de pie y bebía y brindaba con su muchachito, Hmmm,

Hmmm [...] Gonzalo contemplaba al Viejo y bebía y bebía, y aunque ya se había bebido todo seguía bebiendo... De cualquier modo no podía ya caber duda de que bebía con el Muchachito, y al beber en esa forma [Gonzalo] se transformaba en Mujer, y encontraba en ella, en la Mujer, el refugio contra la cólera de Tomasz. ¡Porque ya no era un hombre! ¡Sino una mujer! [...] Pero, ¿qué Señor? ¡Ya no había señor, sino Señora (T: págs. 67)⁶.

Junto a lo anterior, y ya para concluir esta primera aproximación a la estética barroca del siglo XVII en tanto clave de lectura de la novela examinada, cabe detenerse en dos aspectos más, muy caros a ella:

Por un lado, la referencia explícita a la nada, a la vacuidad, es decir, el “*miedo al vacío*” que, de acuerdo a François Laplantine (2007: 120), es la nota particular de la estética barroca. Este miedo se traduce en un afán por llenar la hoja en blanco a través de la sobreabundancia, el sinsentido, de las deformaciones, de la mixturación, de la exuberancia, de la acumulación, de la conjura por medio de las palabras:

[Acerca de la sobreabundancia y la mixturación] el conjunto de tantos detalles irritantes me producía un fuerte dolor de cabeza [...] De pronto, Gonzalo regresó, pero vestido con una Falda. Nos quedamos atónitos ante aquel espectáculo [...] sólo que la Falda no era una Falda [...] Aunque se trataba de una Falda blanca de encajes, el corte recordaba a una Bata; la Blusa verdeamarillenta, pistache [sic.], parecía una Blusa, pero era una camisa [...] Tan pronto como apareció, exclamó: [...] ¡Al país que fueras haz lo que vieras! [...] nos abrazó y besó, y tomándonos de las manos, corrió hacia el comedor [...] Allí, una mesa redonda se doblaba bajo el peso de las Copas, Cristales, Jarrones, Filigranas... Y en seguida aparecieron Lacayos con bandejas, Platos y Fuentes, pero pudimos advertir que se trataba de Camareros [...] Me sirvió Cerveza Caliente; pero era cerveza y no era cerveza, porque aunque Cerveza parecía condimentada con vino; y el Queso no era Queso (T: pág. 104-105).

En el mismo sentido, más adelante, se lee:

¡Ah, qué Burdel! ¡Y qué chillidos, qué gñidos! Se oía el rumor de animales que se perseguían por los rincones, detrás de las cortinas, debajo de los sofás, y en vez de que el Perro se acoplara con una Perra lo hacía con una Gata, o con una Loba, una Oca, una Gallina y hasta tal vez con una Rata, Caliente, enardecido, y la perra lo hacía con un Hámster, el Gato con la Marmota, el Ratón con la Vaca, ¡Vivan los novios! ¡Qué Burdel, qué Burdel y qué Bodas! Nada de eso importaba, ¡Jesús, María! ¡Cristo, Misericordia! ¡Mater dolorosa! Y, ante mí, por un lado el Filicidio; por el otro, el Parricidio! (T: pág. 114)⁷.

Por otro lado, y ligados a los recursos mencionados hasta aquí, aparecen los juegos de lenguaje, visibles sobre todo en la exagerada presencia de diminutivos, en la transgresión deliberada de las normas ortográficas, en los quiebres sintácticos pero, fundamentalmente, en el trabajo operado sobre el nivel de la forma, que adquiere su

punto culminante sobre el cierre de la novela, a través de un universo de onomatopeyas que, de acuerdo a Rússovich, sólo pueden entenderse en clave de ruptura (Rússovich, 2000: 369)⁸:

[Acerca de Ignacy y Horacio] ¡Todas las parejas bailaban! También bailaba Ignacy [...] Pero cada vez que Ignacy daba un taconazo, alguien le contestaba taconeando, [...] Y no podía ser sino Horacio, que había sacado a bailar a la señorita Muszka [...] Ahora ambos daban taconazos [...] qué saltos, bum y bam bum, y ¡bam bam bam bam! ¡Bumbam, Bumbam, Bumbam, bam, bum, bum, bum! ¡Bailaban al ritmo del Bumbam! ¡Bumbameaban! [...] En medio de la corrupción, no existía otra cosa que el llamado del Bum-Bam y el Galope de la Caballería archiinfernal, y el trueno del Asesinato [...] en vez de Bamearlo [a su padre Tomasz] con un Bam, lo Bameó con un estallido de Risa, Bumeaba y Bumeaba de puro reír. Se agarró la Panza el Ministro y explotó en un estallido de risa [...] Fue un Bamido de Risa en todo el Salón [...] ¡Cómo Bumeaban! [...] Explotaban, caían, se abrazaban unos a otros, se Tambaleaban [...] Y entonces de risa en risa, riendo, Bum; riendo; bam, bum, Bumbameaban (T: pág. 147 a 149).

***Trans-Atlántico*: ¿Barroco, vanguardia y experimentalismo? Segunda aproximación**

Como ya hemos señalado en otro momento, la actitud provocativa de Gombrowicz constituye una forma de auto-construcción en tanto escritor que parece resultarle eficaz, al menos, frente a algunos de sus interlocutores en el escenario argentino del período 1939-1963. Esta predisposición al escándalo, la polémica y la provocación —en sintonía con los gestos vanguardistas— “puede ser identificada en su práctica de la escritura —donde tiende a construirse en los términos de un escritor heterodoxo y polemista, formado en la vanguardia más exquisita y en los grandes clásicos de la literatura occidental y de la filosofía moderna— como así también en sus intervenciones públicas” (Cardozo: 2016), en la “excentricidad” que cultiva como valor y en aquellas acciones que, al igual que sucede en la anécdota narrada en *Trans-Atlántico*, a veces llevan a Gombrowicz a presentarse, ya sea en reuniones, ya sea en tertulias, como conde o aristócrata conectado con la nobleza polaca de su país.

No obstante, los rasgos vanguardistas del autor de *Ferdydurke* (1937) van mucho más allá de las intervenciones públicas que refieren quienes lo conocieron y trataron durante su estadía en Argentina. En otras palabras, las notas características que hacen que su escritura sea no convencional y heterodoxa, devienen no sólo de lo ya señalado sobre el trabajo operado en el nivel de la forma, sino también lo que el propio “yo” Gombrowicz designa “su método de intensificación”. Este método, se manifiesta en mayor o en menor medida en los textos que componen su novelística y, sin duda, es deudor de la estética barroca. Como ejemplo del “método de intensificación”, basta recuperar ahora lo señalado en *Trans-Atlántico*, a propósito de la lógica de la sobreabundancia, la mixturación, las deformaciones, la exuberancia, la acumulación de elementos completamente disímiles en un todo heterogéneo, orientado a una finalidad: llenar la hoja en blanco para mitigar el miedo al vacío.

Y es precisamente el barroco lo que permite que se desarrollen en *Trans-Atlántico*, algunos de los tópicos de la filosofía existencialista con los cuales se dialoga desde la novela, principalmente, los referidos al absurdo; la angustia y la vacuidad. Así, se lee:

[Acerca del sentimiento de angustia] Para decir la verdad, no tenía ganas de reír [...] un País Desconocido, una ciudad extraña, la carencia de amigos y compañeros en quien confiar, la rareza de mi Trabajo... me llenaban de temor; y además, y sobre todas las cosas, la terrible Batalla allá, en Ultramar, la sangre derramada, sin saber qué hacían o dónde estaban muchas personas, amigos o familiares (*T*: pág. 38).

O bien:

¡Oh, Bosque oscuro, oh foresta inmensa y secular! ¡Espacio selvático! [...] Y yo también caminaba, caminaba, y mi Marcha proseguía a lo largo del camino de mi vida, en mi duro y fatigoso penar Cuesta Arriba, en medio de una inmensa maraña. Así, pues, caminaba, caminaba hacia mi Meta, sin saber qué debía hacer, sabiendo sólo que algo debía hacer [...] eran vanos los proyectos, vanas las decisiones cuando el Hombre se ve forzado por la voluntad ajena, cuando se halla perdido entre los hombres como en una Selva oscura (*T*: pág. 89).

[Sobre el absurdo] –Tal vez podamos borrar...

–¡Cómo vas a borrar si es el Libro de Actas! –respondió el Ministro. [...]

[...] finalmente dijo el Coronel: [...] se podría precisamente organizar una Cacería con galgos e invitar a los Extranjeros... Y así, mientras ocurre el Duelo, nosotros, con el pretexto de perseguir a las Liebres pasaremos cerca [...]

Un momento después el Ministro exclamaba:

–¡Por Dios! ¿Os habéis vuelto locos? ¡Pero si no hay liebres! [...] ¿Cómo salir a cazar liebres aquí, en esta gran ciudad, donde ni con un cirio encontraríamos una liebre?

–Tal es el problema, [...] aquí no hay liebres.

Yo caí de rodillas.

–Cierto es que aquí no se encuentra una liebre ni para uso médico [...] Debemos encontrar una solución, el Acta, el Acta... (*T*: pág. 83-84).

[Sobre la vacuidad] ¡Ah, qué Vacío! Todo era tan Vacío como una Botella Vacía, como una Caña, como un Tonel, como un tronco Vacío. A pesar de que nuestro Martirio era terrible, era absolutamente Vacío, y el Miedo era Vacío y el Dolor, Vacío [...] He ahí por qué nuestro Martirio no tenía fin, podíamos permanecer mil años allí sin conocer jamás ni el por qué ni el cómo. ¿Nunca lograría salir de aquel Ataúd Vacío? (*T*: pág. 131)⁹.

Por último, en relación con el carácter experimental y vanguardista de la escritura gombrowicziana, interesan aquí las consideraciones hechas en el “Prólogo” por el mismo autor acerca de la inestabilidad genérica que recorre *Trans-Atlántico*:

Trans-Atlántico es un poco de todo: una sátira, una crítica, un tratado, un divertimento, un absurdo, un drama..., pero nada de eso en forma exclusiva, porque, en definitiva, no es otra cosa sino yo mismo, mi ‘vibración’, mi desahogo, mi existencia [...] [es] una obra grotesca, tensa entre el pasado y el provenir (T: pág. 9-10).

Ahora bien, ¿Qué decir acerca del diálogo entre Gombrowicz y Piñera? ¿Por dónde pasa el punto de encuentro entre ambos escritores, situados por fuera de sus países de origen?

Sobre las afinidades electivas: el diálogo Gombrowicz-Piñera

Se sabe que Virgilio Piñera llegó a Buenos Aires en Febrero de 1946 y que, junto a otro cubano y compatriota como Humberto Rodríguez Tomeau y un comité de traductores conformado por el propio Gombrowicz, Adolfo de Obieta y el poeta-pintor Luis Centurión, llevaron adelante la empresa de traducción al castellano de *Ferdydurke*. Esta primera novela del escritor polaco fue publicada inicialmente en su país en el año 1937 en el escenario de entreguerras y, luego, en Argentina en el año 1947. Pese al fracaso de la publicación, igualmente puede advertirse una “afinidad electiva” entre Gombrowicz y Piñera que, como señaláramos en otro trabajo, se construye a partir de la experiencia de traducción colectiva y, luego, deviene no sólo en “reuniones, tertulias, conferencias” compartidas por ambos en distintos circuitos y cenáculos de ese momento, sino también “en un proyecto de creación de una revista orientada a provocar el mundo literario de ese contexto organizado en torno al liderazgo de la mítica *Sur* que nunca se concretó” (Cardozo, 2016a: 52).

En consonancia con lo que ya hemos planteado en otra oportunidad y a los fines de no repetirnos, repasaremos lo más relevante del punto de encuentro/diálogo entre Gombrowicz-Piñera¹⁰:

En principio, el primer puente entre ambos radica en el carácter díscolo y provocador de Gombrowicz; carácter que es extensible a propio Piñera ya que lo secunda en distintas acciones orientadas a instalar el universo ficcional gombrowicziano en el escenario argentino de fines de la década del cuarenta.

En segundo lugar, los gestos típicos de ruptura asociados a las vanguardias estéticas se advierten en ambos escritores, tanto en sus textos ficcionales como en sus intervenciones públicas. Dichos gestos están orientados a negar la legalidad de las formas consagradas de hacer literatura que imperan en el campo literario argentino de ese período y, en el caso de Piñera, se alejan de las formas literarias de la Cuba de ese momento. En efecto, en oposición a las dominantes estéticas, ellos promueven una norma propia, nueva y distinta, que consideran como la más valiosa a la hora de escribir literatura.

Finalmente, si se pone el acento en nuestro país, la ponderación de una poética y escritura experimentales (la de Gombrowicz primero, la de Piñera más tarde), se opone también a otros modos considerados valiosos de escribir dominantes en la Europa de ese momento.

Si atendemos una vez más a Piñera, en uno de sus viajes a Buenos Aires como corresponsal de la mítica revista cubana *Orígenes*¹¹, fue cuando conoció a Gombrowicz a través de Adolfo de Obieta, director de la revista *Papeles de Buenos Aires*. Por esa vía, Piñera llegó a constituirse en el presidente del comité de traducción al español de *Ferdyrurke* en nuestro país.

Pero, sin lugar a dudas, es en los relatos reunidos en *Cuentos Fríos* (1956)¹², en donde se manifiesta con mayor claridad la afinidad que une al escritor cubano con Gombrowicz y, al mismo tiempo, se hace visible el marcado carácter experimental de la escritura de Piñera. Se trata de una práctica escrituraria que presenta como rasgos característicos el humor, la naturalización de lo insólito, lo absurdo, la obsesión por el cuerpo, el canibalismo, etc. En tal sentido, Alberto Garrandés (2012) habla de “prosa objetivista” o “impersonal” al referirse a Piñera y sostiene que la misma se logra a través del distanciamiento del narrador frente a los hechos contados. Tal separación u “objetivación” se alcanza precisamente a partir del recurso a la ironía, el humor y el sinsentido. En relación con lo anterior, como señaláramos en otra oportunidad, podemos afirmar que “el absurdo, la mutilación o intervención sobre el cuerpo, lo obsesivo, la naturalización de lo ‘anormal’ y hasta un problema en torno a los modos de conocimiento frente a una realidad plagada de enigmas –aunque banales– constituyen algunos de los tópicos que pueden identificarse en la cuentística del escritor cubano” (Cardozo, 2016a: 57).

Y son, en especial, el absurdo y el humor algunos de los componentes que funcionan como puente entre la poética gombrowicziana y la del escritor cubano. Estos componentes se suman al carácter histriónico, provocativo y agonístico de vincularse entre ellos y de intervenir en reuniones, tertulias o conferencias tal como señalan los testimonios de sus contemporáneos (Cardozo, 2016a: 57).

Por último, al centrar la mirada en el universo compartido por Gombrowicz y Piñera se advierte con claridad que esa opción en clave vanguardista por la negativa, la confrontación y la polémica también está en la base de lo que hemos dado en llamar la “afinidad electiva” entre ambos. Esto, no supone ni significa desconocer la especificidad de la literatura escrita por cada uno de ellos ni la singularidad de sus poéticas. Tan sólo se trata de poner en valor que, en ambos, estamos frente una literatura “otra”, heterodoxa y diferente “a la que se escribía en esa coyuntura, ya sea si se piensa a nivel local (Argentina) o continental (Cuba), ya sea si se pone la lupa en el escenario europeo que sigue a la segunda guerra mundial” (Cardozo, 2016a: 57-58)¹³.

Consideraciones finales

La publicación de *Trans-Atlántico* (1953) en el escenario argentino puede entenderse si atendemos a la posición marginal que Gombrowicz sigue ocupando en el campo literario local pese a las acciones emprendidas, a lo largo de los años cuarenta, para redefinir su identidad social dentro de un sistema de relaciones que progresivamente se ha ido organizando en torno al Grupo *Sur*¹⁴.

Como señalamos al comienzo, la novela está construida a partir de la estética barroca como resultado de la auto-percepción que el escritor polaco tiene de su marginalidad y su fracaso como escritor profesional. De este modo, la dinámica de los procedimientos formales y de los tropos tales como la irrupción constante del absurdo, las metáforas inusitadas, el oxímoron, las repeticiones ad infinitum, junto a los giros

caprichosos del lenguaje contribuían, en palabras de Rússovich, a “crear una imagen total de pesadilla contenida por un humor sin desfallecimiento” (Rússovich, 2000: 369) en un afán por colmar una sensación de soledad, angustia y vacío extremos¹⁵. No obstante, si observamos el sistema de “afinidades electivas” de Gombrowicz sobre fines de los años cuarenta y principios de los cincuenta, más precisamente, el vínculo estrecho establecido con Virgilio Piñera y Humberto Rodríguez Tomeu, *Trans-Atlántico* también podría explicarse en sintonía con la importancia que en este período adquiere lo barroco o el neobarroco como estética propiamente americana puesta en valor a través de la literatura formulada por otros cubanos: Alejo Carpentier, José Lezama Lima y, años más tarde, Severo Sarduy.

En efecto, en este contexto se advierte la presencia de una literatura que es escrita por autores latinoamericanos y que tiene alcance universal a partir del uso de recursos y procedimientos tomados del Barroco español de siglo XVII. Aquí la artificiosidad en el lenguaje y la desmesura se destacan como notas características de esta producción literaria¹⁶ la cual es anterior, contemporánea e incluso posterior a la escritura y publicación de *Trans-Atlántico* (1953).

Según anota Morales Chavarro (2008), el barroco o “neobarroco” en América Latina se da como un fenómeno de contracultura: la permanente tensión social y política a nivel continental, las crisis sociales y las dictaduras, entre otros aspectos, contribuyen a formular esta estética como una modificación manierista del barroco,

en donde lo afeminado, lo exagerado, lo retorcido —como expresión de lo vacío e inconsistente— toman y marcan unas coordenadas propias y absolutas en las búsquedas y propuestas artísticas de muchos creadores; [...] lo anterior se consolida en la implosión-explisión de nuevas literaturas (Morales Chavarro: 2008).

Es el caso, agrega Morales Chavarro, de autores como Lezama Lima, Carpentier o Sarduy quienes —por medio de la ambigüedad expresada en sus textos— dan cuenta de un regreso o una filiación con la literatura barroca de Quevedo o de Góngora, pero desde perspectivas americanas. Aquí, “la prosa se viste de coloraciones y músicas continentales y se llega a la claridad a través de caminos oscuros: la metafísica y el esoterismo” (Morales Chavarro: 2008).

Parafraseando a este crítico, puede sostenerse que la unidad indivisible de estos escritores cubanos denota no sólo una tendencia literaria en común sino la creación de un universo muy personal, un cosmos literario muy americano y, por eso mismo, cosmopolita. En otras palabras, los autores mencionados encuentran en la estética barroca o neo-barroca características de la cultura y de la expresión americana. En tal sentido, no puede dejarse de lado que en su ensayo “Problemática de la actual novela latinoamericana” el mismo Alejo Carpentier sostiene que, para ser universal, este género tiene por fin que inscribirse en el barroco:

Pero resulta que ahora nosotros, novelistas latinoamericanos, tenemos que nombrarlo todo —todo lo que nos define, envuelve y circunda: todo lo que opera con energía de contexto— para situarlo en lo universal. Termináronse los tiempos de las novelas con glosarios adicionales para explicar lo que son curiaras, polleras, arepas o cachazas [...] Nuestra Ceiba, nuestros árboles, vestidos o no de flores, se tienen que hacer universales por la operación de

palabras cabales, pertenecientes al vocabulario universal [...] Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices, hasta la mejor novelística actual de América, pasándose por las catedrales y monasterios coloniales de nuestro continente [...] No temamos el barroquismo, arte nuestro, nacido de árboles, de leños, de retablos y altares, de tallas decadentes y retratos caligráficos y hasta neoclasicismos tardíos; barroquismo creado por la necesidad de nombrar las cosas, aunque con ello nos alejemos de las técnicas en boga [...] El legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco (Carpentier: 1967).

Consecuentemente con lo expresado hasta aquí, la importancia que suele atribuírsele al barroco americano en este período —fundamentalmente a partir de la puesta en valor realizada, entre 1944 y 1956, por los escritores que colaboran en la revista *Orígenes*¹⁷— puede entenderse como un aspecto más que favorece la legibilidad de la primera novela escrita por Gombrowicz durante el “período argentino” (1939-1963).

En otras palabras, la opción por esta estética —caracterizada por la artificiosidad y la desmesura— a la hora de formular *Trans-Atlántico* podría entenderse también como una manera de volver legible una escritura heterodoxa como la gombrowicziana en condiciones distintas habida cuenta de que se trata de un rasgo universal que resulta importante en esas décadas a nivel continental¹⁸.

En este punto, no puede ignorarse que la literatura de Piñera está construida conforme una poética alejada tanto del “realismo socialista como del modelo ‘barroco cubano’ de Lezama Lima o Carpentier” (Berti; 2001). Pese a esto, igualmente, puede pensarse que las participaciones irregulares del autor de *Cuentos Fríos* en la revista *Orígenes* —junto a su vínculo y sistema de relaciones con estos escritores insulares— constituyen la vía de acceso que, ya en Buenos Aires, coloca a Gombrowicz en sintonía con la relevancia del barroco latinoamericano durante este período. De ahí que, como apuntáramos, el *Trans-Atlántico* gombrowicziano no sólo se formula y/o se escribe conforme a esta estética de alcance universal sino que gran parte de las operaciones de sentido que lo recorren únicamente pueden entenderse en clave barroca▪

Bibliografía

- Berti, Eduardo (2001) “El realismo absurdo y barroco de un cubano genial”. En *Suplemento Cultura La Nación*. Buenos Aires, [Http://www.lanacion.com.ar/215586-el-realismo-absurdo-y-barroco-de-un-cubano-genial/](http://www.lanacion.com.ar/215586-el-realismo-absurdo-y-barroco-de-un-cubano-genial/)
- (2006) “La Argentina que adoptó al exiliado” En *Ñ. Revista de Cultura*, N° 124, Buenos Aires, p. 9.
- Cardozo, Cristian (2009a) “Barroco, vacío y travestismo: notas sobre *Trans-Atlántico* de Witold Gombrowicz”, En *Árbol de Jitara. Revista de literatura y cultura*, Año II, N° 3, Córdoba, pp. 11-15.

- (2010a) “Escrituras en el exilio: lenguas errantes, migraciones y el problema de la traducción”. En *Actas del Congreso Internacional de Lengua y Literatura Voces y Letras de América Latina y del Caribe EN EL AÑO DEL BICENTENARIO*. Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba. Formato de Presentación: CD Rom.
- (2016a) “Exilio, viaje y traducción: notas acerca del encuentro Piñera-Gombrowicz en Buenos Aires”. En *Actas del II Congreso Internacional El Caribe en sus literaturas y Culturas*. Nancy Calomarde y Teresa Basile (Coords.) Website: <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/2263> / - *Actas del II Congreso Internacional “El Caribe en sus Literaturas y Culturas” » Centro de Investigaciones “Maria Saleme de Burnichon”* (Licencia Creative Commons Atribución-NoComercialCompartirIgual 4.0 Internacional). Págs. 52-62 (11 páginas).
- (2010b) “Notas acerca de la verosimilización como condición de legibilidad de la novelística de Witold Gombrowicz”. En *REPRESENTACIONES. Revista de Estudios sobre Representación en Arte, Ciencia y Filosofía*. Volumen 6, N° 2. Córdoba: SIRCA Publicaciones Académicas, pp. 29-51.
- (2011) “Sobre la construcción del “yo” en *Diario (1953-1969)* y *Diario Argentino* de Witold Gombrowicz”. En *Actas del II Coloquio Internacional “Escrituras del yo”*, agosto de 2010, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.
- (2007) “Witold Gombrowicz, un escritor en las orillas de las dominantes narrativas”. En *Actas de las V Jornadas de Encuentro Interdisciplinario “Las Ciencias Sociales y Humanas en Córdoba”*. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Formato de Presentación: CD Rom.
- (2009b) “Witoldo y sus otros yo. Consideraciones acerca del sujeto textual y social en la novelística de Witold Gombrowicz”. En *Actas del IV Coloquio de Investigadores del Discurso y de las I Jornadas Internacionales sobre Discurso e Interdisciplina*. Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso (ALEDar).
- (2016b) *Witoldo y sus otros yo. Consideraciones acerca del sujeto textual y social en la novelística de Witold Gombrowicz*. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados, UNC. E-Book-PDF (Tesis) Archivo Digital.
- Carpentier, Alejo (1964) “Problemática actual de la novela latinoamericana”. En: *Tientos y diferencias*. UNAM, México D. F.
- Casas, Fabián (2008) “El (otro) gran diario argentino”. En *Ñ. Revista de Cultura* N° 224, Buenos Aires, p. 8.
- Costa, Ricardo y Mozejko, Teresa (2001) *El discurso como práctica. Lugares desde donde se escribe la historia*. Homo Sapiens, Rosario.
- (2009) *Gestión de las prácticas: opciones discursivas*. Homo Sapiens, Rosario.
- (2002) “Producción discursiva: diversidad de sujetos”. En D. T. Mozejko, R. Costa (Dirs.), *Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas*. Homo Sapiens, Rosario, pp. 13-42.
- David, Guillermo (1998) *Witoldo o la mirada extranjera*. Colihue, Buenos Aires.
- Del Pino, Amado (2012) “La bendita circunstancia de la teatralidad”. En Dossier: “Piñera: diverso y uno”, *La Gaceta de Cuba* 4: pp. 6-9.

- Di Paola, Jorge (2000) “Apéndice: Witoldo el escritor tábano”. *Historia Crítica de la Literatura Argentina* Volumen 11, *La narración gana la partida*. Elsa Drucaroff (Dir.), Emecé, Buenos Aires, 373-375.
- García, Germán (1992) *Gombrowicz. El estilo y la heráldica*. Atuel, Buenos Aires.
- Garrandés, Alberto (2012) “Textos capsulares: el sujeto distópico”, Dossier: “Piñera: diverso y uno”, *La Gaceta de Cuba* 4: 10-12.
- Gasparini, Pablo (2006) *El exilio procaz: Gombrowicz en la Argentina*. Beatriz Viterbo, Rosario.
- Gombrowicz, Rita (2008) [1984] *Gombrowicz en Argentina. 1939-1963*. El Cuenco de Plata, Buenos Aires.
- Gombrowicz, Witold (2005) [1957, 1962 y 2005] *Diario (1953-1969)*. Seix Barral, Barcelona.
- (2001b) [1968] *Diario Argentino*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- (1985) [1937] *Ferdydurke*. Sudamericana, Buenos Aires.
- (2004a) [1937] *Ferdydurke*. Seix Barral, Buenos Aires.
- (1986) [1953] *Transatlántico*. (sic.) Anagrama, Barcelona.
- (2004b) [1953] *Trans-Atlántico*. Seix Barral, Buenos Aires.
- Gómez, Juan Carlos (2004) *Gombrowicz, este hombre me causa problemas*. Interzona, Buenos Aires. Prólogo de César Aira.
- Gramuglio, María Teresa (2004) “Posiciones de *Sur* en el espacio literario. Una política de la cultura”. En Sylvia Saítta (Dir.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina* Volumen 9, *El oficio se afirma*, Emecé, Buenos Aires, pp. 93-122.
- (1983) “*Sur*: constitución del grupo y proyecto cultural”. En Dossier: “La revista *Sur*”, *Revista Punto de Vista* 17.
- (1986) “*Sur* en la década del treinta. Una revista política”, *Revista Punto de Vista* 28.
- Grinberg, Miguel (2004) *Evocando a Gombrowicz*. Galerna, Buenos Aires.
- Gruzinski, Serge (2000) *El pensamiento mestizo*. Paidós, Barcelona.
- Gusmán, Luis (2006) “¿Qué significó Gombrowicz en los 60?”. En *Ñ. Revista de Cultura* N°124, Buenos Aires, p. 8.
- Ísola, Laura (2003). “Escrituras del exilio: Gombrowicz en Buenos Aires”. En F. Bravo, F. Garramuño y S. Sosnowski (Eds), *Sujetos en tránsito: (in)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*, Alianza, Madrid-Buenos Aires, pp. 175-184.
- López, César (2012) “Virgilio Piñera entre locos excéntricos y marginales coloca su poesía de codos en el puente”. En Dossier: “Piñera: diverso y uno”, *La Gaceta de Cuba* 4: pp. 2-5.
- Morales Chavarro, W. (2008) “¿Existe un Neobarroco latinoamericano?”. En: [Http://www.winstonmorales.blogspot.com/](http://www.winstonmorales.blogspot.com/).
- Piglia, Ricardo (1993) *Crítica y Ficción*. Siglo Veinte, Buenos Aires.
- Piñera, Virgilio (1956) *Cuentos Fríos*. Losada, Buenos Aires.
- Premat, Julio (2009) *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. FCE, Buenos Aires.
- Prieto, Martín (2006) *Breve historia de la literatura argentina*. Taurus, Buenos Aires.
- Rússovich, Alejandro (2000) “Gombrowicz en el relato argentino”. En Elsa Drucaroff (Dir.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina* Volumen 11, *La narración gana la partida*, Emecé, Buenos Aires, pp. 361-377.

- Sandauer, Arthur y Cano Gaviria, Ricardo (1972) *Sobre Gombrowicz*. Anagrama, Barcelona.
- Sarduy, Severo (1974) *Barroco*. Sudamericana, Buenos Aires.
- Simic, Charles (2006) “El polaco corrosivo”, *Ñ. Revista de Cultura* 124: 6-8.
- Stratta, Isabel (2004) “Documentos para una poética del relato”. En Silvia Saítta (Dir.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina Volumen 9, El oficio se afirma*, Emecé, Buenos Aires, pp. 39-63.
- Tcherkaski, José (2004) *Las cartas de Gombrowicz*. Catálogos-Siglo XXI, Buenos Aires.
- Wilson, Patricia (2004) *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Siglo XXI, Buenos Aires.

NOTAS:

¹ Aun cuando, el mismo Gombrowicz declara en el prólogo que, en rigor, le interesan sólo los problemas universales y no tanto los locales, como pueden ser las referencias a su Polonia natal. Véase: Gombrowicz (1986: 7-10).

² Según refiere Rita Gombrowicz, *Trans-Atlántico* comienza a ser escrito en febrero de 1949 y es concluido en marzo de 1950. Si bien se publica de forma íntegra en 1953 a través de l' Institut Littéraire de París, ya en 1951 había aparecido durante algunos meses en la revista *Kultura* (Rita Gombrowicz, 2008: 134). No obstante, es la primera novela escrita íntegramente por Gombrowicz en Argentina y forma parte de una serie de acciones —en el marco de la gestión de la competencia— orientadas a redefinir su identidad social en el campo literario argentino de ese momento.

³ Situación que, si bien está situada en el momento de la llegada de Gombrowicz a la Argentina en 1939, hace referencia a su posición como escritor en el escenario literario argentino de comienzos de los años cincuenta cuando —aun después de diez años de residir en el país y luego de varios intentos— continúa sin ser reconocido ni incorporado en ese sistema de relaciones.

⁴ Como núcleos narrativos de las peripecias contadas en la novela podemos establecer: en primera instancia, una vez decidido a no embarcarse de regreso junto a sus compatriotas, la presentación del “yo” Gombrowicz ante la Legación polaca, seguido por el reconocimiento como joven “promesa” de las letras de su país natal; su inserción laboral; la serie de festejos organizados por esta misma Legación para ostentar el valor de lo propio y/o nacional polaco frente a escritores y artistas locales; el encuentro con el “Puto” y todos los eventos posteriores —cacería de por medio— que se desencadenan tras el duelo de Gonzalo (alias, la “vaca”, el “puto”) y Tomasz (el padre de Ignacy).

⁵ A modo de ejemplo de algunos de los recursos barrocos que acabamos de mencionar, como el absurdo y las repeticiones, podemos leer:

[a propósito del episodio de la cacería] —¡Por Dios!¿Os habéis vuelto locos?¿Pero si no hay liebres!¿Quién va a darnos las liebres?¿Os habéis vuelto locos?¿Cómo salir a cazar liebres aquí, en esta gran ciudad, donde ni con un cirio encontraríamos una liebre? [...] Yo caí de rodillas. —Cierto es que aquí no se encuentra una liebre ni para uso médico —dijo el Coronel—, pero Su Excelencia [...] Debemos encontrar una solución, el Acta, el Acta... Volvieron a saltar alrededor del Acta como Locos. Yo caí nuevamente de rodillas. El Ministro exclamaba:

—¡Dios mío, Dios mío, cómo organizar una Cacería de Liebres, y con galgos, mientras estamos en guerra, en guerra! [...] ¿Cómo es eso, cómo cazar liebres sin tener las liebres? (T: pág. 84).

En relación con lo grotesco, leemos en *Trans-Atlántico*: [Episodio del falso duelo entre Tomasz y el Puto] Inmediatamente todos se pusieron a gritar y a aclamar y a abrazarse y a besarse, y Gonzalo [léase, el Puto] abrazó una vez más a Tomasz y a su Hijo. Y de esa manera terminó el Duelo (T: pág. 99).

Finalmente, como manifestaciones de oxímoron, entre otras, encontramos: El Ministro Feliks Kosiubidzki es uno de los hombres más extraños con los que he tropezado en la vida Un Gordito Delgado, un poco grueso; tenía la nariz Delgada y Gordita [...] los dedos Finos y Gorditos y también la pierna Delgada y Gordita y un poco gruesa (T: pág. 21).

⁶ A propósito del travestismo, véase también: (T: págs. 72, 86 y 104).

⁷ Con respecto al procedimiento de acumulación y sobreabundancia, véase: T: pág. 107, 108, 138 y 146.

⁸ Al mismo tiempo, como veremos en lo que sigue, puede pensarse que el trabajo operado en el nivel de la forma, pone en relación la estética barroca —fundamentalmente sus recursos y procedimientos de escritura— con el arte experimental de las vanguardias estéticas de comienzos de siglo XX.

⁹ Para la consulta de algunos otros ejemplos, ténganse en cuenta las referencias que siguen: sobre el absurdo, T: págs. 13, 18, 19, 31, 48, 58, 68, 70, 77, 86, 114 a 117, 142 a 145 y 147 a 149; acerca de la vacuidad págs. 91 a 100, 106, 108 a 112, 121, 128, 132 a 136, 138 a 141 y 147; finalmente, sobre la angustia véase págs. 27, 30, 37, 63 y 69.

¹⁰ Véase, Cardozo (2016a).

¹¹ Como se sabe, cuando Lezama Lima y Rodríguez Feo fundaron la revista *Orígenes* en 1944, Piñera formaba parte del plantel inicial de colaboradores, a pesar de que mantenía importantes discrepancias estéticas con el grupo de poetas de la revista. Asimismo, no debe perderse de vista que, desde su aparición, la revista constituye una de las tribunas literarias más importantes de ese período a nivel continental.

¹² Reseñados por Gombrowicz en *El Hogar* el mismo año de su publicación (Gombrowicz, 2001b: 273).

¹³ Para un panorama de las poéticas escriturarias dominantes en el Viejo Mundo, véase Cardozo (2016b) y las referencias a los autores europeos y al sistema de traducciones realizado por los colaboradores de la Revista *Sur* durante este período.

¹⁴ Piénsese aquí en la traducción colectiva de *Ferdydurke* (1947) como un ejemplo paradigmático dentro de las acciones realizadas por el escritor polaco para redefinir, en el marco de la gestión de la propia competencia, su identidad social.

¹⁵ A propósito de esto último, es decir, de la mirada del mismo Gombrowicz sobre su situación como escritor, véase: *Diario Argentino* (2001b) y *Diario (1953-1969)* (2005).

¹⁶ La artificiosidad se logra por medio del uso permanente de la metáfora, de largas enumeraciones, de perífrasis, de un vocabulario sonoro. La desmesura o sobreabundancia se manifiesta a través de la representación de una realidad latinoamericana “descomunal” que es construida sobre la base de dos operaciones: 1) la descripción detallada/ exhaustiva de actores, tiempo y espacio y 2) la presentación de los acontecimientos narrados en relación con una dimensión mítica y, por lo mismo, universal.

¹⁷ Fundada en Cuba por Lezama Lima y Rodríguez Feo. El primer número de la revista aparece en 1944 y constituye una de las tribunas literarias más importantes de ese período a nivel continental.

¹⁸ En este sentido y en consonancia con lo expuesto hasta ahora, no puede desconocerse que lo neobarroco como rasgo es fuerte en la obra de Lezama Lima, incluso en libros anteriores a la aparición de la revista *Orígenes* en el año 1944. Hablamos de obras como *Muerte de Narciso* (1937) o *Enemigo rumor* (1941). Igualmente, lo neobarroco también se manifiesta en *Aventuras sigilosas* (1945); *La fijeza* (1949) y en los ensayos reunidos en *Analectas del reloj* (1953). No obstante, esta estética cobra relevancia cuando, en 1953, Lezama Lima publica *La expresión americana* (ensayos). En este libro, el escritor cubano postula —en consonancia con Carpentier— al barroco como nota característica de la realidad y la identidad continentales, es decir, como la expresión propia de América. En cuanto a la importancia de *Orígenes* como plataforma institucional a partir de la cual los escritores cubanos llevan a cabo la puesta en valor de la estética barroca, caben las siguientes consideraciones: en la revista dirigida por Lezama Lima se expusieron tendencias literarias relacionadas con el lirismo estetizante y el intelectualismo, el clasicismo inclinado hacia el neoculteranismo y algunas corrientes herméticas. Por lo mismo, esta publicación se caracterizó por la ausencia de todo compromiso social lo cual, a su vez, se tradujo en su carácter altamente elitista y le permitió contar entre sus colaboradores con poetas como el español Juan Ramón Jiménez. Según anota María Vázquez, la “revista agrupa a escritores [cubanos] como Eliseo Diego, Cintio Vitier y Virgilio Piñera. [...] Codirige y financia la revista José Rodríguez Feo, que aprovecha sus estudios en Princeton y sus viajes a Europa, para conseguir colaboraciones de autores de peso como Wallace Stevens, T. S. Eliot, Efraín Huerta, Carlos Fuentes, Juan Ramón Jiménez, Saint-John Perse o Pedro Salinas” (Vázquez, 2006). Para una lectura completa sobre las notas particulares de la revista dirigida por Lezama, véase: Vázquez (2006). En relación con la importancia de la estética barroca en Carpentier pueden consultarse las siguientes obras: *Los pasos perdidos* (1953); *Guerra del tiempo* (1958); *El siglo de las luces* (1962) y *Concierto Barroco* (1974). Asimismo, una vez más, remitimos a los ensayos de Carpentier (1967) y a la lectura crítica hecha por González Echevarría (1993).

El barro no solo trajo al Barroco: un pliegue afroamericano entre el Caribe y el Río de la Plata

Mariano Lanza Lopez *

Resumen:

Es posible leer en Latinoamérica una profusión de textos atravesados por el elemento afro-indo-americano que a su vez dialoga con el tono particular de lo que Severo Sarduy denominara como neobarroco. Desde las obras de Lezama Lima y Alejo Carpentier, hasta la poética de Osvaldo Lamborghini o la prosa de Washington Cucurto, pareciera haberse optado por una estética irreverentemente antioccidental que insta a leer la cultura a contrapelo. Con una marcada influencia entre la región caribeña y la platense indistintamente, encontramos nuevas fugas para resignificar aquello que Néstor Perlongher denominó como <<neobarroso>>.

A partir de aquí, el presente trabajo se propone analizar cómo tal neologismo no sería meramente aplicable a la literatura, sino más bien la marca de una <<sensibilidad>> histórica. Para ello se buscan los puntos de contacto entre el estudio de la historia afro-americana y los textos literarios de Cucurto, con la intención de observar atentamente los rastros de lo que se podría leer como una nueva <<deriva caribeña>> y su respectivo vínculo con el Plata.

Pretendemos ofrecer aquí un modesto aporte para la construcción de una genealogía posible que ligue esa <<sensibilidad>> artística y social, a través del estudio de su carácter ca(r)nivalesco y transplatino.

Palabras clave: Afroamérica; Barroco; Colonialismo; Cucurto; Literatura.

The mud not only brought the Baroque: an african-american fold between the Caribbean and the River of Silver

Abstract:

In Latin America it is possible to encounter a profusion of texts related to Afro-Indo-American elements that dialogue with the particular sense of what Severo Sarduy called

* Estudiante de grado. Letras – Español y Portugués como lenguas extranjeras. Universidade Federal da Integração Latino-Americana – UNILA, lanzaotazu@gmail.com

Recibido 30/10/2018. Aceptado 15/11/2018

“the neo-baroque”. Lezama Lima’s and Alejo Carpentiers’ work, along with the poetry of Osvaldo Lamborghini, and the prose of Washington Cucurto, seemed to have opted for an irreverently anti-Occidental aesthetic that urges reading culture against the established. With a marked influence from the Caribbean and the region of the Rio de la Plata indistinctly, we found new leaks that re-signify what Néstor Perlongher denominates as <<neobarroso>>.

This article analyzes how this neologism is not only applicable to literature, but also as the mark of a historical sensitivity. In order to accomplish this, we trace the linking points between the Afro-american history and the literary work of Cucurto. As a result, we have found the traces of a new <<Caribbean drift>> linked with the Rio de la Plata.

This way, we contribute to the construction of a genealogy that links artistic and social sensibilities through the study of its ca(r)nnibal and transplatinian characteristics.

Key words: Afro-america; Baroque; Colonialismo; Cucurto; Literatura.

El barro

El capitalismo se olvidó de la fiesta. No se sienta frente al fuego para hablarle, tirarle odios, guerras, maíz o chocolate, los nudos del pecado. Prohíbe los caminos de la amargura al dulzor, las desapariciones de la angustia, un sueño brusco entre dos lunas. No cree en el deseo que ve su imperfección. Se ampara en oro ajeno y trabaja eternidades que no existen.

Juan Gelman

En *Fiesta y poder*, antesala a los capítulos del libro *Cuerpo y cultura* (2009) de Quintero Rivera, Aníbal Quijano habla de "todos los caribes de América" (34) y agrega luego: "Caribe, como cumple a todo nombre legendario, es el nombre de la geografía del sonido y del baile, y de las formas de vida que ayuda a crear" (35). Pensemos entonces al Caribe no apenas como un territorio físico, sino como una <<sensibilidad>> nómada que, producto de las migraciones, la historia colonial y la reproductividad del arte en la modernidad (Benjamin, 2003), se ha diseminado por el continente americano.

En este sentido notamos que tal expansión ha transbordado en diferentes puntos de dicho territorio y de cada uno de ellos ha recogido y compuesto sus propias particularidades. A partir de aquí, identificamos expresiones de lo caribeño en diversas esferas de la vida social y cultural que, para esta investigación, se materializan a través de la reflexión sobre la vida y variedad de los ritmos <<cumbiantes>>. Para ello nos proponemos un recorrido que puede imaginarse desde, por ejemplo, la Electro-cumbia de México hasta Perú —con su Chicha Amazónica—, o de la Plena uruguaya hasta la Cumbia Villera argentina, o el folclore colombiano. Por aquí, y en torno a la obra de Washington Cucurto, nos proponemos trazar algunas relaciones de parentesco y márgenes de contacto que, en suma, procuran conformar algo aproximado a una suerte de genealogía de la <<sensibilidad caribeña>>.

Adentrarémonos, pues, en esa narrativa cucurtiana, que es como ingresar

[...] con boleto preferencial al Caribe, a la América mulata, morocha, mestiza, criolla e inca tantas veces ignorada por la Buenos Aires blanca [...] un grano de morochez en el culo de la siempre europea Buenos Aires. Y para colmo [...] una parodia de esos tiempos [...] (Cucurto, 2006: 119)

Desde el rincón sureño del Río de la Plata, una historia común con el resto de los pueblos danzantes de América.

El mapa

En el devenir de la colonia las expresiones culturales africanas, a partir de la trata esclavista, fueron labrando en el continente diversas tradiciones. Debido a los intereses mercantilistas de las metrópolis, dicho tráfico se erigió como elemento constituyente de la economía colonial y destinó los cuerpos a diversos rubros laborales, que van desde la explotación de las plantaciones hasta las tareas domésticas. Esta política económica varió en su planificación según los intereses particulares en relación al territorio de destino del barco negrero. Aún así, una premisa fue constante: la mezcla de <<naciones>> o <<cofradías>>, como tecnología colonial, era necesaria para aplacar cualquier intento de organización y, por lo tanto, de rebelión. Las diferencias lingüísticas y culturales de los diversos pueblos provenientes del continente africano garantizaban su desentendimiento y el orden monárquico.

Aún así, algunos grupos (bantús, yorwas, etc.)¹ preponderaron en ciertas regiones de América debido al reparto y control previo, en relación a África, que las metrópolis establecieron a partir de sus propios intereses de la actividad colonial. Asimismo, la practicidad logística (en relación a las rutas de comercio) y la clasificación que ligaba a algún fenotipo en particular —de una cofradía— a algún tipo de trabajo en concreto, contribuyeron a determinar de dónde a dónde serían llevados los cuerpos cautivos. De este modo se puede constatar en los registros que, en el caso del Río de la Plata, los pueblos bantús llegaron a ser mayoría. Rodríguez Molas (1993) sostiene que Angola y el Congo predominan como región de origen de la trata en los anales contables, y que esto se debe a la cercanía de tales sitios con el territorio sureño de América. Asimismo, el autor sostiene que en tales registros se informa que la <<docilidad>> de los cuerpos bantús era más acorde a las labores domésticas —que constituían la mayor demanda en la cuenca platina— que, en cambio, la <<fortaleza>> de, por ejemplo, los pueblos islamizados —destinados a la explotación de las plantaciones en el Brasil. En consecuencia y como efecto de esta predominancia, prosigue: “la composición étnica de los africanos residentes en Buenos Aires, mayoritariamente bantú, impone las características de las danzas y canciones de los esclavos y sus descendientes en esa ciudad” (Rodríguez Molas, 1993: 148).

Un proceso similar ocurre en la costa caribeña colombiana. Según Germán de Granda (1971), guineanos, sudaneses y bantús fueron esparcidos por dicho territorio. Igualmente afirma, como Rodríguez Molas, que la colonia esclarecía explícitamente qué pueblos eran más adecuados para qué labores, permitiéndonos así establecer algunas diferencias entre tales grupos que, suponemos, fueron constituyentes para el devenir histórico:

Sabemos, sin embargo, que durante largos períodos de tiempo la sociedad colonial hispánica, aún aplicando en general, como medida de precaución ante posibles rebeliones de esclavos, la táctica de mezclar siervos de diferentes tribus africanas, estableció estereotipos bastante bien conocidos para la utilización diferenciada, en las actividades económicas más frecuentes, de los negros importados. Así los sudaneses, inteligentes y de hermosa presencia física, eran preferidos para el servicio de casa, los

guineanos (y ante todo los yorubas y ewes) se empleaban destacadamente en explotaciones mineras y en trabajos que exigían simultáneamente habilidad y fuerza y los bantús, más dóciles y resistentes, solían dedicarse a labores agrícolas. (de Granda, 1971: 488)

Como se puede observar, ambos autores tratan a los bantús como pueblos <<dóciles>>. En una nota al pie de página, de Granda asegura que ellos tenían una menor tendencia al cimarronismo y a la resistencia violenta hacia sus amos, además de una mayor propensión hacia la evangelización católica en relación a los pueblos islamizados o los yorubas y ewes (de Granda, 1971: 488). Asimismo afirma luego que los bantús fueron la nación más numerosa en la región atlántica y que esto se hace notorio, por ejemplo, en la fuerte presencia que tuvieron en San Basilio de Palenque, el primer territorio libre de la época colonial de la historia americana. Por lo tanto debemos abrir aquí una disyuntiva, una interrogante que coloque dos movimientos en contraposición y que, por tanto, deje entrever la complejidad de los procesos políticos y sus resistencias: ¿cómo es posible que la población más <<dócil>> de la esclavitud, haya sido al mismo tiempo el pueblo capaz de organizar y conquistar la primera independencia americana?

También, en consonancia con el autor argentino, de Granda plantea que la relativa predominancia bantú habilita, a priori, a pensar ciertas influencias de estos sobre el resto de los pobladores de la región —tanto esclavos como colonos:

El predominio relativo, no comprobable pero sí probable, de la etnia bantú y, consiguientemente, de las hablas pertenecientes a este grupo lingüístico en los territorios costeros autoriza, pues, a relacionar apriorísticamente, con algunas posibilidades de acierto, la voz *Macondo* con el *stock* léxico del bantú noroccidental, ya que fue esta rama dialectal la que casi con exclusividad hablaban los esclavos importados a Hispanoamérica. (de Granda, 1971: 489)²

Estas asociaciones nos permiten conjeturar que de allí, y en torno también de las experiencias cimarronas y mestizas, una proliferación de <<sensibilidades>> fueron emergiendo para grabar, en la historia del continente, una marca estructurante: "[...] la zanja en continuidad temporal esclavista" (Quintero Rivera, 2009: 42), en clave bantú. Por lo tanto, resulta factible afirmar que las particularidades de la producción musical en América Latina y el Caribe fueron fuertemente influenciadas por dicha identidad sensible, marcando así sus aspectos comunitarios, racializados, clasistas y dionisiacos de las danzas que "continuaron siendo fundamentales para la *elaboración* musical" (Quintero Rivera, 2009: 42).

Dentro del acervo lingüístico bantú <<tangó>> fue la palabra utilizada en el Río de la Plata en los tiempos de la colonia para denominar a las danzas de esclavos africanos:

Precisamente, la palabra *tango* designa en los siglos XVIII y XIX el sitio de reunión de algunos grupos de negros en el Río de la Plata y en otros países de América Latina. Su origen africano (bantú) es indudable, como lo demuestran diccionarios y las más variadas fuentes documentales. Proviene del kiluba, grupo lingüístico del territorio del antiguo Congo Belga, y su traducción aproximada es la de círculo, reunión, sociedad. Es frecuente encontrarla en la documentación folklórica de Cuba, México, el Brasil, Chile y otros sitios. Ahora bien, como ocurre con otras manifestaciones

musicales, la denominación con el tiempo se extiende a las danzas que se realizan allí. Fernando Ortiz la incluye en su vocabulario de afronegrismos de Cuba y aclara que en la isla el tango era un ritmo existente en tiempos de la esclavitud, aproximado en la coreografía a la rumba, de origen africano y escaso arraigo en el folklore criollo. Un diccionario del mismo origen, editado en 1842, incluye el término tango y lo define como sitio de "reunión de negros bozales para bailar al son de sus tambores y otros instrumentos". Los tambores, agrega, los denominan atabales ("que tocan los negros en sus tangos o bailes", escribe). Por su parte, el antropólogo brasileño Nina Rodrigues, al estudiar la música de los negros en su país, observa que en algunos sitios del litoral de África la acción de bailar la llaman *tamgu*, *tüngu* o *tangó tamé*. Montevideo, en la Banda Oriental, tuvo asimismo "sitios" de tango negro. Una disposición de 1809 prohíbe las reuniones —así escriben los funcionarios— de los "candombes y tangos". En Buenos Aires observamos el mismo hecho. Los "sitios" eran los lugares de reunión de las distintas naciones africanas, controladas, insistimos, por el orden político. Allí realizan danzas dionisíacas acompañadas por el ritmo del tambor y otros instrumentos. (Rodríguez Molas, 1993: 151)

Asimismo, es posible suponer que la palabra <<cumbé>>, siguiendo la línea de de Granda, sea también de origen bantú ya que fue registrada, como las expresiones musicales que procura nominar, en la región Atlántica de Colombia. La investigadora Zapata Olivella (1962) afirma que la Academia Española la define como "cierto baile de negros y tañido de este baile", y agrega luego que la misma palabra, pero sin tilde, era utilizada para referirse a los negros habitantes de la Guinea continental española (190). Estableciendo una relación similar, Marcela Trambaioli afirma que:

Puesto que en la época Guinea funcionaba como una metonimia por toda África, «guineo» pasa a ser sinónimo de «baile de negros». Pero, junto a él, encontramos una gran variedad onomástica: Cumbé, Paracumbé, Gurumbé, Guirigay, Zarambeque o Gurujú, entre otros. El *Diccionario de la Academia* nos indica que las dos primeras formas se aplican a un «conocido baile afro-hispano de los siglos XVII y XVIII». (2002: 1773)

Por otro lado, dos sentencias de esta investigadora nos aportan dos prevenciones interesantes. La primera manifiesta que si "En todos los casos recordados, se trata de vocablos que tratan de imitar, o, mejor dicho, evocar de forma onomatopéyica las lenguas africanas, jugando con sus supuestas peculiaridades fonéticas" (Marcela Trambaioli, 2002: 1774), debemos, a priori, de mantener cierta desconfianza sobre las voces de <<cumbé>> y <<tangó>> como significantes estrictamente africanos, desprovistos de hibridismo fonético. La segunda, que se desprende de una nota que figura al pie de la página 1773 donde se afirma que bajo el significante de Guinea (guineanos) la colonia agrupaba a todos los pueblos africanos —así como en la literatura greco/romana se lo hacía bajo la palabra Etfopes—, la noción de África como <<nación continente>>, y a la vez como territorio de una identidad homogénea, es transhistórica. Dicha noción, que denota un reduccionismo de cuño racista intrínseco en la relación que estableció Europa con el continente africano, y que continúa en el presente de forma global, es lo que Washington Cucurto connota en el título de una de sus novelas llamada de *Cosa de negros* (2015)³.

La fiesta

En tales fiestas de antaño —nos referimos a las expresiones musicales y danzantes de los pueblos esclavizados— lo que se ponía, sobre todo, era el cuerpo. A propósito de esto refiere José Pedro Barrán al comentar cómo era concebido, por la aristocracia y la prensa del S. XIX, al estado en que la gente entraba al momento del carnaval en la Banda Oriental, nominándolo bajo la palabra de “locura”:

[...] la “locura” se entiende aquí como libertad del cuerpo y del alma, movimientos absurdos en el primero, afloraciones de todos los deseos y personalidades escondidas en la segunda; “el desorden en el porte” y el aniñamiento “pueril” en la conducta. Uso del cuerpo y de la voz para producir efectos inusuales, gestos raros, contorsiones lúbricas o sin ningún sentido aparente, “griterías infernales”, “ruidos, imprecaciones, risas y barullo”, “chillar en la Casa de Comedias a la hora de la función”, en otras palabras, transgredirlo todo, desde la estampa física habitual hasta el orden jerárquico político y social, desde la sutil trama en que se reconocía la propia personalidad hasta la gruesa careta a que obligaba la convivencia. (2017: 101)

En este sentido es interesante la observación que realiza Néstor Perlongher a propósito de la transgresión carnavalesca:

Al revés de considerar el Carnaval como una mera inversión de lo establecido, es preciso verlo como una manifestación de toda una estrategia diferente de producción de deseo, que trascendiendo la fugacidad de las serpentinas, escande y perturba constantemente el tejido social. (Perlongher, 1996: 60)

Por ello es que, para los intereses productivistas de la expansión colonial, las manifestaciones del deseo eran consideradas contraproducentes para la explotación económica:

El trabajo exige un comportamiento en el cual el cálculo del esfuerzo relacionado con la eficacia productiva es constante. El trabajo exige una conducta razonable, en la que no se admiten los impulsos tumultuosos que se liberan en la fiesta o, más generalmente, en el juego" (Bataille: 29).

Asimismo, asegura que la fiesta supone una suspensión de la moral, por donde se sublima la propia represión que conlleva el mundo del trabajo. La suspensión implica, por definición, un período finito de tiempo. La finitud es esencial para que el orden social no se desestructure y para que pueda canalizar aquellas pulsiones reprimidas; de esta forma, la transgresión que se busca, mediante la fiesta, se permite en cuanto tenga sus propios límites:

La transgresión atenta contra las reglas de la víspera, que mañana volverán a ser inviolables; desorganiza sin destruir al mundo del trabajo, del cual es un perfecto complemento. Y da a la fiesta su aspecto divino, maravilloso. Gracias a ella, la fiesta es cosa de dioses, de soberanos. (Bataille apud Osvaldo Baigorria, 2002: 67)

Es por ello que Rodríguez Molas (1993) asegura que los espacios festivos de las poblaciones africanas eran estimulados y controlados por la corona, como un mecanismo de orden que, según su entendimiento, se establecía mediante la delimitación de las experiencias y expresiones religioso-festivas:

En 1615 el virrey del Perú, Juan de Mendoza, con jurisdicción en el Río de la Plata, sanciona varias ordenanzas donde establece que las danzas y las reuniones de indios y negros tengan lugar a la "vista", con el fin preciso de controlarlas. Establece entonces: "Algo cuida la providencia del Gobierno para estorbar el riesgo, y muchas ordenanzas se enderezan a ese fin: lo más sustancial es traer a la vista sus juntas y bailes, que todo sea en partes públicas, y conservar la separación de las Naciones que ellos guardan entre sí". El propósito es bien claro y se desprende de lo escrito sin necesidad de comentario alguno. (149)

Sin embargo, Barrán (2017) tiene una visión bien distinta sobre el papel de la fiesta en el período de la colonia en el Río de la Plata. A propósito del carnaval, luego del repaso que establece sobre "La fiesta del cuerpo" y "La fiesta del alma", comienza su apartado "La venganza de los oprimidos" —no en vano su título—, con la siguiente reflexión:

Se sublevan las pulsiones de todos, la "carnalidad", pero también se sublevaban temporariamente los oprimidos, los que lo estaban mucho y los que lo estaban poco: negros, criados, sectores populares, marginados, locos, niños, jóvenes, mujeres. Por eso las autoridades de la sociedad, los ancianos, el clero, "los devotos", los políticos, los "ricos", llamaban "bárbaro" al Carnaval y procuraban "civilizarlo".

Todos jugaban, pero algunos estaban alertas y a medida que los años avanzaban hacia 1860 o 1870, los que estaban alertas eran más y tenían más poder y mayor conciencia de la "barbarie" a desterrar. (108)

Esta pulsión contestataria es la que Quintero Rivera coloca para denotar la fuerte presencia de las <<músicas mulatas>>, provenientes del mundo afroamericano. Estas, comenta, "imposibilitaron la hegemonía previamente incuestionada de las prácticas sonoras de la <<alta cultura>> europea" (2009: 70), y aporta luego un glosario de los diferentes géneros musicales que contienen una fuerte presencia de características afroamericanas, y su respectivo impacto mundial:

A finales del siglo XIX, la afrocaribeña habanera (en sus vertientes de danza, maxixe, merengue y danzón); en la primera mitad del siglo XX, el jazz afronorteamericano, la rumba y el bolero afrocaribeños, el tango afroconosureño y la samba afrobrasileña; y en la segunda mitad, los afronorteamericanos rock y *hip-hop* (prontamente internacionalizados, al haberse conformado en el seno del país americano que en los inicios de esa segunda mitad de siglo se convertía en el nuevo centro hegemónico de Occidente); pero también la bossanova brasileña, el pop <<tropical>> del *Miami sound*, el calypso, reggae, reggaetón, beginne, souk, salsa y jazz latino del Caribe, y las músicas <<clásicas>> sincopadas de Gershwin, Villa-Lobos, Lecuona, Piazzola, Leo Brower y Ernesto Cordero, entre muchos otros, han tocado una fibra fundamental en la sensibilidad, no sólo de los <<naturales>> de sus áreas de origen, sino en general de muchas

personas del mundo en este tiempo, arrojando incluso a los propios centros de la cultura occidental. (Quintero Rivera, 2009: 70)

En consonancia, Quijano afirma que “El ritmo <<negro>> que nació en la resistencia contra el sufrimiento de América, es el sonido de la subversión del poder en todo el mundo” (Quijano apud. Quintero Rivera, 2009: 35). Esta sublevación, sin embargo, se erige como algo más que como un movimiento contrahegemónico, como coloca Quintero Rivera. El ritmo <<negro>> ha permeado a las músicas y, sobre todo, a los espacios de la hegemonía eurocentrada. Tanto en los tiempos de la colonia como hoy, estas músicas festivas no solo cautivan a las poblaciones subordinadas, sino a quienes también detentan el poder:

El hecho es conocido: la mayor parte de las danzas enlazadas de salón, de manera especial en los países con influencia de población negra, tienen su origen en ritmos propios de los descendientes de los esclavos. Así lo señala Alejo Carpentier en *La música en Cuba*, destacando un proceso similar al de Buenos Aires en los últimos años del siglo XIX. Las mulatas, por su ángel y sabrosura, eran en la isla del Caribe las reinas de los bailes populares. Mulatas y negras competían entre sí. En Buenos Aires, como en Cuba, los jóvenes de familias pudientes no tenían empacho en asistir a salas de baile, academias, lupanares o piringundines, en búsqueda de diversión. Es que, privados de hallar amante en el estrecho círculo de su grupo social debido a los tabúes de la época, buscaban satisfacción de sus deseos en el ámbito de los descendientes de los esclavos de sus padres y abuelos. "El detalle es muy interesante, pues explica una fase del mestizaje de ciertas danzas salonescas por hábitos traídos de abajo arriba —de la casa de bailes a la residencia señorial—... y es que los jóvenes de calesa, chistera y leontina, que concurrían a las casas de baile, hallaban en el modo de tocar de las orquestas de negros, un carácter, un *pep*, una fuerza rítmica, que no tenían otras de mayores pretensiones. En numerosas crónicas y artículos de periódicos coloniales —prosigue Alejo Carpentier— se nos habla de la creciente preferencia que se tenía por las 'orquestas de color', en cuanto se refiera al baile. Ciertas contradanzas 'gustaban' más, cuando las tocaban pardos. Blancos y negros ejecutaban las mismas composiciones populares. Pero los negros le añadían un acento, una vitalidad, un algo no escrito, que 'levantaba'. (Rodríguez Molas, 1993: 158)

En este sentido, apunta Quintero Rivera (2009), es interesante notar como por ejemplo el tango (junto al bolero y el vals criollo), a principios del S. XX, consiguió tornar hegemónica en la sociedad “la estructura sentimental plebeya de un populacho arrabalero que atravesaba profundos procesos de desarraigo”, a partir de la combinación del ritmo afrocaribeño con el “acompañamiento guitarrero de toda la ruralía latinoamericana” y el “protagonismo de la canción” (123). Asimismo, es posible observar también, en la cita previa de Rodríguez Molas, que en ambas latitudes americanas el ritmo se puede entender como “[...] exactamente, eso: un espacio-tiempo de confrontación entre el poder y la corporeidad” (34).

Música y cuerpo, cuerpo y espíritu, espíritu y poder, poder y trabajo, marcaron las pautas de la relación entre gobierno y esclavitud. Este comportamiento similar de las diferentes direcciones de la corona, frente a las comunidades africanas, nos permiten al

menos suponer una posible genealogía común, con actores comunes y futuros puntos de contacto entre el Caribe y el Río de la Plata: "la integración de los negros esclavos y libres, por intermedio del sincretismo impuesto o inducido, presenta muchos puntos de contacto con los métodos puestos en práctica en Cuba, el Brasil y otros sitios de América Latina" (Rodríguez Molas 1993: 148).

Encontramos entonces al espacio comunal y festivo ya sea como: biosfera de una forma de resistencia, que deriva desde los ritmos afrocaribeños y los tangos y candombes rioplatenses en el S. XVI; como territorio también, de expresión de lo religioso; y claro, como espacio de control desde el poder.

Allí se ha ido construyendo un tejido complejo de tensiones que varían, dentro de la cartografía sincrética, entre la <<negritud>> del "[...] sonido de la subversión del poder en todo el mundo" (Quijano apud. Quintero Rivera, 2009: 35) hasta la posible contribución al "dominio de la mano de obra esclava" (Rodríguez Molas 1993: 148). Cabe entonces la pregunta, todavía vigente, conque Quintero Rivera abre su libro: "¿Diversión enajenada o fiesta libertaria?".

El baile

<<Tangós>> y <<cumbés>> fueron entonces cuna de lo que, a finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX, se llegó a consolidar como representación de gran parte de la cultura latinoamericana, sobre todo, de aquella proveniente de los sectores subalternos: "las luchas sociales subyacentes a la elaboración artística en el terreno movedido de la hegemonía en la expresión sonora se manifestaba inseparable de la expresión corporal bailable" (Quintero Rivera, 2009: 330). En consecuencia, y por las características de estas músicas, no podremos comprender a la historia de los ritmos afroamericanos y su repercusión social sin la presencia preponderante del <<danzante>>: el rey de la cumbia "[...] no canta. Baila [...]" (Cucurto, 2009: 3).

Por ello, dos elementos resultan especialmente destacables en relación a la cuestión rítmica y la cuestión bailable en detrimento de la lírica. Primero, afirma Quintero Rivera (2009: 42), dada la mezcla realizada entre las <<cofradías>> —mencionada previamente—, las diferencias lingüísticas existentes entre los esclavos implicaron tácitamente una privación de la palabra, una falta de entendimiento común a partir de ella. En consecuencia, "la comunicación, más que con palabras, se establece con los ritmos (sean en la sonoridad de la percusión, en los cantos o bailes), con los *toques* de tambor y con las expresiones corporales" (Quintero Rivera, 2009: 42).

Lo segundo, que se desprende (o al contrario, es causa) de lo primero, relaciona a la cualidad rítmica con la expresión danzante. Aarond Copland sostiene que "si la idea del ritmo va unida en nuestra imaginación al movimiento físico, la idea de la melodía va asociada a la emoción intelectual" (apud. Quintero Rivera, 2009: 88). En tal sentido, básicamente, las expresiones melódicas han sido sobrestimadas en relación a las rítmicas, por su logocentrismo y su tradición directa vinculada a la historia musical europea. De este modo, afirma Quintero Rivera, los oídos que ya están adiestrados a estas expresiones eurocéntricas son aptos para captar la polifonía pero no la polirítmia, por lo que enjuician de forma negativa a este último tipo de músicas por considerarlas monótonas. Sin embargo, tales eventos musicales-bailables, defiende, son "[...] rítmicamente riquísimos, no sólo en los desplazamientos danzantes, sino también en los repiqueteos percusivos que elabora un tambor simultáneamente con el toque reiterativo del otro" (Quintero Rivera, 2009: 89).

Desde los tiempos coloniales hasta la contemporaneidad, este vínculo entre las músicas polirítmicas y el baile ha perdurado con una relación similar, familiar. Sobre dicha relación, Quintero Rivera afirma:

No podemos obviar el trasfondo de entrecruce entre lo <<biológico>> y lo espiritual desde donde fue configurándose esta tradición dialógica: la repetición del movimiento pélvico del acto sexual en creciente intensidad hasta alcanzar el éxtasis del orgasmo compartido y la importancia de la repetición *in crescendo* para la <<posesión>> (o cuando la divinidad se <<monta>> o expresa a través del cuerpo feligrés danzante). Como señala el riguroso investigador Gilbert Rouget, analizando uno, entre muy variados tipos de trance (sobre lo cual volveremos más adelante):

*the dancers are not the musicians (or the musicants) of their own entry into trance, whereas their dancing is the principal means of triggering it [...] dance is not the result and expression of trance; rather, trance is the result of dance (1986: 318)*⁴. (Quintero Rivera, 2009: 89)

Por ello, el autor concluye luego que no es comprensible el valor del ritmo en una cultura si se lo escinde de su “función en la intensificación del frenesí corporal, o el éxtasis compartido entre cuerpos <<poseídos>>, amantes y/o danzantes” (Quintero Rivera, 2009: 89).

Estas características son compartidas tanto por el tango como por la cumbia, así como por el resto de los ritmos <<mulatos>> que citamos antes a partir de Quintero Rivera. Sin embargo, una escisión histórica procura distanciar a estos géneros musicales — sobre todo en el Río de la Plata. Tanto allí con el tango, como en Colombia con la cumbia, y en el Caribe con otros géneros musicales, tales expresiones populares pasaron por un proceso histórico de folclorización, asociado al proceso modernizador de las naciones y su pretendida construcción de identidad nacional —un ejemplo curioso es el de Rafael Trujillo, en República Dominicana, y la elevación del merengue, de supuesto <<origen hispánico>>, a música nacional: “máximo impulsor [dedica Flérida de Nolasco, en referencia a Trujillo, en su estudio del merengue] de la cultura patria en su visión anticipada y certera de los orígenes de nuestra tradición *hispánica*⁵” (apud Quijano, 2009: 144). Dicho proceso folclorizador se puede notar, a grandes rasgos, bajo dos fenómenos. El primero de hibridismo musical, que se trata de la incorporación de elementos de la cultura dominante para la composición y futura exposición de las elaboraciones artísticas; y el segundo, mediante la progresiva aceptación de tales expresiones musicales en los sectores dominantes, justificada a partir de las transformaciones de dicho hibridismo, y de su proceso <<civilizatorio>>. Esta <<docilización>> de las músicas danzantes, no se realiza en vano:

Fue la sensibilidad “civilizada” la que solo admitió el carácter sagrado y serio del trabajo y la fiesta religiosa (y negó la posibilidad del juego y de la risa en ambos por ser elementos bastardeadores), y la “bárbara” la que admitió entremezclarlos con el juego y la risa. De este modo, la sensibilidad “civilizada” revelaba, otra vez, una de sus esencias: el rechazo del placer, probablemente porque la construcción del nuevo mundo cultural, económico, social y político exigía un alto grado de ascetismo. (Barrán, 2017: 399)

De este modo —y especialmente en el Río de la Plata—, entre tangos y cumbias los diferentes derroteros, impulsados por intereses productivistas y de mercado sobre la reproducción del arte, llevaron a ambos géneros musicales a presentar diferentes características y evoluciones, siempre pretenciosas de ocultar los orígenes sociales de ambos ritmos para evitar una familiaridad legítima a partir de la condición de sus precursores. A propósito especialmente de la cumbia villera argentina, en relación al resto de los géneros musicales del país, Jorge Eduardo Miceli afirma:

Pensamos que es justamente la invisibilización de este nexo la que de algún modo autoriza la censura moral y hasta legal que este tipo de canciones ha sufrido en la actualidad. Al no presentárselo como un continuador de legados precedentes se lo expulsa del conjunto de las expresiones artísticas dignas de cierto respeto ideológico. (2005: 48)

Esta apreciación nos resulta en suma pertinente. Aún así, notamos el énfasis que realiza el autor sobre la invisibilización de ese nexo —que como contrapartida benéfica tendría su visibilización— resulta un tanto domesticante. El problema con la separación histórica de la cumbia villera con su pasado no pasa por una cuestión genérica (un problema de la forma y el contenido de ella en sus aspectos artísticos) sino histórica. El problema entonces no es entre esta cumbia y su vínculo con el tango, el rock o el folclore (los géneros trabajados de forma comparativa por Miceli), sino entre las poblaciones que han tocado esas músicas y su relación con el trabajo y la historia colonial en América Latina. De esta forma, al tango también se lo separa de su legado histórico, negando su <<africanidad>> y su devenir —que hemos intentado repasar aquí—, como al rock se lo distancia de su relación con las plantaciones de algodón en lo que hoy es Estados Unidos y, en menor medida, al folclore y el cimarronaje imperante en el gauchismo.

Esta escisión histórica, construida a partir de la cultura hegemónica —que lleva, por ejemplo, a Carlos Gardel a ser la cara blanca de aquel tango que sí es admitido dentro de la <<sensibilidad civilizada>>, o que lleva a Márama y Rombai, hoy en día, a ocupar un espacio confortable dentro de las listas de reproducción de la burguesía (sobre todo por no violentar su moral a través de su lírica)— es la misma que Cucurto se encarga de dinamitar. De esta forma recoge sus restos y así rearma el croquis de una historia negra, india, bastarda, prole, bárbara y sobre todo, *sexycumbiantera*.

El barro que trajo el neobarroco

Existen profusos pliegues que, como en la indumentaria, ya sean distantes o cercanos, pertenecen a un mismo telar. Allí se reconoce a Lezama Lima en una misma contingencia que al grupo *Karibe con K⁶*, o a Osvaldo Lamborghini con *Los Diablitos*⁷. Esta pertinencia es acaso una fuga ya pregonada por Néstor Perlongher cuando, a propósito de la influencia de la literatura caribeña en el Río de la Plata, atinó a decir que esa deriva podía ser denominada como Neobarroso. Sin embargo tal neologismo, asegura el escritor, excedería esa manifestación literaria. Consecuentemente Perlongher propone (como nosotros lo venimos haciendo), pensar al neobarroso como un "Estado de sensibilidad, estado de espíritu colectivo que marca el clima" (Perlongher, 1996: 93).

Por otra parte, en su texto *El barroco y el neobarroco* —a propósito de la relación entre los artificios de la estética barroca y su deriva moderna—, Severo Sarduy apunta que el Horror vacui, el desperdicio y la superabundancia (1972), son parte del territorio

barroco, el horror a la ausencia. Y ¿qué debe ser más horripilante que una bailanta vacía?: "Ay, cuántos trillones de pares de tetas saltando, latiendo, giribardeando, sexycumbiendo." (Cucurto 2009: p. 16). La bailanta: metonimia del Caribe, el exceso y el despilfarro en las calles del sur. Proponemos así una lectura brusca con el cruce de dos variantes analíticas, a saber, el cuestionamiento del devenir histórico latinoamericano, y por otra parte sus expresiones culturales; de este modo nos preguntamos, reformulando la icónica pregunta de Alejo Carpentier: ¿pero qué es la historia de América toda (de su sensibilidad) sino una crónica de lo barroquizante?⁸

Héctor Libertella sostuvo que dicha estética se trata de "aquel movimiento común de la lengua española que tiene sus matices en el Caribe" (Perlongher, 1996: 99). No obstante, consideramos que existe la posibilidad de subvertir dicha apreciación, en su vínculo intraamericano, para contemplar que lo común aquí son los <<cuerpos del Caribe>> y que precisamente el matiz lo da la lengua:

[...] todo aquello que es supuestamente profundo sube a la superficie: el efecto de profundidad no es sino un repliegue en el drapeado de la superficie que se estira. Antes que desvendar las máscaras, la lengua parece, en su borboteante salivar, recubrir, envolver, empaquetar lujosamente los objetos en circulación. (Perlongher, 1996: 96)

La lengua borboteante, la voz de los africanismos que trae consigo algo más que una estructura morfológica, lengua partida por la tecnología económica de la disgregación de las <<naciones>> y que aprende a comunicar a partir de su vínculo con la peculiaridad rítmica de las músicas africanas, es esa lengua todavía <<bárbara>> del anticolonialismo del lenguaje. Flujo de la trata, a su vez, los cuerpos en cautiverio han sido la huella del desarrollo americano: "objetos en circulación".

De esta tensión, entre la corporeidad y la lengua, nace una pretensión innovadora del neobarroco en relación a su propia tradición áurea, nos dice Perlongher vía González Echevarría, cuando afirmaba que este "es un arte furiosamente antioccidental, listo para aliarse, a entrar en mixturas 'bastardas' con culturas no occidentales", es decir, cuando se torna un arte "hispano-incaico, hispano-negroide" (Perlongher, 1996: 94). Aquí, lo <<bastardo>> de la mixtura erosiona cualquier visión pasiva acerca del sincretismo. Si ya se encuentra en tensión un territorio de cruce, y si a su vez este territorio se encuentra en continua adulteración, nos deparamos frente a un desorden político generalizado que produce sentido a partir de su heterodoxia. A la deriva entonces, un cuerpo que se torna discurso y que viaja —a diferencia de los barcos mercantes que transportaban la producción que era fruto del trabajo esclavo— de norte a sur y en dinámicas intraamericanas. Lo caribeño imprime su huella.

Cucurto y el neobarroso *cool*, su fuerza y su forma

Como en las fiestas esclavas del período de la colonia lo que Washington Cucurto pone en juego en su literatura, sobre todo, es el cuerpo: objeto que es centro del castigo y el control por parte del orden "porque es al cuerpo al que señalan los <<conceptos>> de *trabajo*, de *género*, de *raza*, desde América las tres vigas del patrón capitalista de poder mundial, colonial/moderno" (Quijano apud. Quintero, 2009: 34). De aquí, notamos la relevancia de la peregrinación constante del protagonista cucurtiano que, como el "flaneur" trabajado por Perlongher, "conoce" a partir de su deriva física:

¿De qué tipo de conocimiento se trata? Falta la clásica distancia/oposición entre el sujeto y el objeto. Quien se pierde, pierde el yo. Si yo me pierdo... Errar es un sumergimiento en los olores y los sabores, en las sensaciones de la ciudad. El cuerpo que yerra “conoce” en/con su desplazamiento. Conoce con el cuerpo, diríamos a la manera de Castañeda. Ese “conocimiento” —la palabra es manifiestamente inadecuada— pasa por lo sensible. Una “cartografía sentimental” (Sueley Rolnik). Ella involucra al cuerpo “invisible”, “vibrátil”, entrando en conexión casi mediúmnica con las vibraciones de lo urbano. Una especie de “vudú urbano” (Edgardo Cozarinsky). (1996: 143)

Si pensamos entonces que el peregrinador conoce a partir de su caminar, cabe remarcar que no todo conocimiento que otorga este desplazamiento es el mismo. Por lo tanto, si se conoce a partir de la deriva, una diferencia en dicho conocimiento es una diferencia en el andar. A propósito del caminar afroamericano (y de su forma de conocer, comprendemos), Brenda Dixon Gottschild aporta algunas consideraciones que bien nos remiten al <<tumbao>> de Pedro Navajas de Ruben Blades, o al compadrito de Borges, o al Cucu de Cucurto:

It is an attitude that combines composure with vitality [...] It is seen in the asymmetrical walk of African American males, which shows an attitude of carelessness cultivated with calculated aesthetical clarity. It resides in the desinterested (as opposed to uninterested) detached, mask-life face of the drummer or dancer whose body and energy may be working fast, hard and hot, but whose face remains cool [...] It is through such oppositions, asymmetries, and radical juxtapositions that the cool aesthetics manifest luminosity or brilliance [...] in contrast to the Europeanist post-Renaissance, <<high>> art perspective that privileges product (the dance) over process (dancing)⁹. (apud Quintero Rivera, 2009: 95)

Esta experiencia transeúnte, a su vez, no es el resultado de un movimiento individual del sujeto, sino, como el baile afroamericano, de un hito comunitario:

Vivir la ciudad es sentirla, y en ese sentimiento inventarla. No es una invención individual subjetiva, sino colectiva, “impersonal” y se transmite, a la manera de un contagio entre cuerpos en contorsión tremolante, a través de un plano de percepción que es el de la intuición sensible. El carácter poético de la intuición que sería, por así decir, la manera de percepción de lo sensible. (Perlongher, 1996: 144)

Sobre esta “percepción de lo sensible” también refiere Quintero Rivera (2009) a propósito de la relación entre el <<público>> de las músicas mulatas y los músicos que la tocan, que bien cabría para ser pensada a partir del vínculo entre la literatura de Cucurto y sus lectores. Según el autor boricua, en dicho <<público>> se manifiesta una concepción distinta de sociabilidad que se expresa en su actitud activa frente a la música, a diferencia del <<público>> de la tradición <<clásica occidental>> que participa de forma pasiva, es decir, tan solo en calidad de oyente. Sobre esta relación activa, Quintero Rivera comenta luego:

Esta comunicación desde <<el público>>, muy frecuentemente corporal-bailable, es importante para el desarrollo espontáneo de la improvisación; no

hay que olvidar que los músicos responden a esas que llaman <<vibraciones>> en torno a lo que están tocando o cantando. En ese sentido, se quiebra la división tajante entre productores y <<consumidores>> en la elaboración musical. Esta práctica pone también en cuestión la concepción de la composición como *universo* predeterminado —infinitamente repetible por la partitura—, ante la incorporación constante de la sorpresa. Combinar el conocimiento de <<secuencias>> tradicionales con la creatividad innovadora sorpresiva es, según el excelente investigador Kenneth Bilby (1985), de los más valorados atributos de instrumentalistas (y bailarines, añadiría yo) en estos eventos sonoro-corporales de comunicación recíproca en el Caribe. (101)

En un artículo de *Punto de vista*, del año 2006, Beatriz Sarlo realiza algunos apuntes sobre la literatura de Washington Cucurto (que retomaremos luego, a propósito de algunas otras cuestiones, en este texto) donde asegura que su gran invención es la del “narrador sumergido”, que sería aquel narrador que es “[...] indistinguible de sus personajes [...]” (5). Resulta interesante observar como esta categoría condice de modo formidable con la cita previamente expuesta por Quintero Rivera. En Cucurto, como en las <<músicas mulatas>>, la división entre público y artista se fulmina, devolviéndonos así al carácter “impersonal” de este tipo de <<expresión sensible>> artística.

Por este motivo podemos considerar al neobarroco (y por transitiva, al neobarroso) como una estética que contiene una fuerte vocación liquidadora del <<yo>> —del ego del artista, del autor, de sus personajes, etc.. Asimismo podemos suponer que tal característica poco se deba a su tradición europea y, en cambio, comulgue mejor con la tradición artística africana. Por otra parte Perlongher afirma que, para Severo Sarduy, el escritor oficia “el arte del tatuaje” (1996: 100), imagen que nos resulta conveniente para pensar el paralelo entre el carácter “impersonal” de la escritura neobarrosa y ciertas cualidades de la sensibilidad artística africana.

Carl Einstein, en su estudio titulado *Negerplastik*, aborda algunos problemas históricos que ha tenido la crítica europea en la apreciación del arte africano, a partir del estudio de su escultura. Por ello, aporta nuevos elementos y otras relaciones para pensar dicho arte, tanto en sus virtudes formales como en el vínculo con la sociedad que la produce. A propósito de esto último, y utilizando como ejemplo al trabajo del tatuaje — en su particularidad artística africana—, el autor alemán nos comenta:

Tatuar-se é converter seu corpo no meio e na finalidade de uma visão. O negro sacrifica seu corpo e lhe oferece nova intensidade; seu corpo de maneira visível entrega-se ao grande Todo, e essa entrega reveste-se de uma forma sensível, caracterizando uma religião despótica que reina sem paralelo e um culto poderoso à humanidade, a ponto de ver homem e mulher transformarem pela tatuagem seus corpos individuais em corpo coletivo; e desse modo intensificar a força do erotismo.[...] Tatuar-se supõe imediata consciência de si e consciência não menos forte da prática objetiva da forma¹⁰. (2011: 57)

De este modo, podemos conjeturar que tanto en el arte del tatuaje africano como en el neobarroco existe una búsqueda por una conjunción entre el sujeto y una otra entidad que le trascienda. Esta <<impersonalidad>>, que se ejecuta a partir del trazo —sea del escritor o del tatuador—, conlleva de modo inevitable un desplazamiento del <<yo>>

(al punto de su posible desaparición) en favor de su conexión con una <<totalidad divina>>, sea esta religiosa o artística —valga recordar, también, el origen del barroco europeo y su vínculo con la iglesia católica.

Este trazo, como toda grafía, deviene con su estética. El esquema de fuerza y forma, que se entre lee de la cita previa y que además sugiere Néstor Perlongher (1996), parecería conveniente para pensarla en relación a las expresiones artísticas de los pueblos africanos en América y sus derivas poscoloniales. Para el crítico argentino, básicamente, la fuerza se caracterizaría por ser la <<experiencia sensible>>, la potencia en el plano de los cuerpos, y la forma su expresión. En su estudio *La religión de la ayahuasca* —acerca del culto afroamericano del Santo Daime en Brasil—, a partir del vínculo que se establece allí entre la corporeidad de los sujetos y la del cuerpo colectivo, Perlongher nos sugiere que en tal <<experiencia>>

[...] tiene lugar una fusión concreta en el plano de los cuerpos, de las vibraciones sensibles, relegando la intervención supuestamente fundante de la conciencia egocentrada. Parece, más bien, que la conciencia, antes que determinar *a priori* el sentido y la dirección de las fuerzas extáticas, viniese *a posteriori* a darles forma. (Perlongher, 1996: 165)

A su vez, Quintero Rivera nos habla de la <<estructura sentimental>>, que parecería emular una perspectiva histórica de la <<experiencia sensible>> de Perlongher. A propósito de ella, nos comenta:

La *estructura sentimental* anticontralista y dialógica se manifestó en —o generó— unas prácticas de elaboración musical donde se otorgó voz propia a la armonía y —sobre todo por la fuerza de su herencia sonora africana y su energética afroespiritualidad— al ritmo, además de la que expresaba la melodía. Es decir, la *elaboración* musical no se supeditó, como en Occidente, a un principio ordenador unidimensional, la melodía o *tonada*; más bien se establecieron prácticas dialogantes entre los diversos elementos sonoros: melodía, armonía, ritmo, timbre, texturas... Cuestionando la pretensión centralizadora, el diálogo descentrado entre tonada, armonía y ritmo representó —frente al universo sistemático newtoniano como conjunto integrado de relaciones recíprocas infinitamente repetibles— una explotación de las complejidades entre el ser y el convertirse [...] (Quintero Rivera, 2009: 84)

Esta “*estructura sentimental*” es lo que Cucurto expone en la aniquilación constante de su <<yo>>. Esto se logra a partir, por ejemplo, de una prosa que coloca al personaje protagonista en situaciones contradictorias o paradójicas —pienso en los hijos de Cucurto, en *El curandero del amor*, que siempre varían en cantidad, o en el encuentro de dos Cucurtos distintos, en tiempos distintos, en *Cosa de negros* (2015)—; o en el trabajo que realiza a partir de la construcción de su heterónimo y el cuestionamiento constante a la identidad de autor —como en el capítulo *Un autor de culto liquida su biblioteca* (2006) (si un autor destruye su biblioteca se destruye), que trataremos más adelante.

El cuestionamiento a esa pretensión centralizadora, con su trabajo acerca de “la complejidad del ser y convertirse”, parecería ser entonces el tenor de la narrativa de Cucurto. Si seguimos el esquema de fuerza/forma, podemos notar que su prosa se desarrolla en continuo modo extático y siempre de forma progresiva —y de esa

progresión adquiere su forma: una fuerza que aparenta ser un desprendimiento brusco del flujo de conciencia, o un vómito interno que no se preocupa por la depuración estilística. Parecería que no caben en ella las artimañas de la espera a la que la literatura clásica (inclusive en su faceta neobarroca) está habituada, ni tampoco su manejo de los tiempos y su expectativa. Todo cabe en la atomización discursiva que es la forma de su expresión. Pero en tal alcance de la casualidad narrativa, en tal estilo que parece un <<sin querer>>, se teje el pliegue que guarda en su profundidad la genealogía de la historia del arte afroamericano.

De este modo, lo que a un ojo acostumbrado a la <<polifonía literaria>> de la tradición europea se le hace repetitivo o vulgar en la literatura cucurtiana, es lo mismo que fascina a un ojo atento a escuchar su <<polirítmia>>. Esta repetición rítmica de la narrativa cucurtiana es menos un accidente o un descuido que una relación histórica con la <<cosa de negros>>. Sobre dicho recurso, Quintero Rivera nos dice:

El manejo de la repetición está indisolublemente vinculado en la música a cómo se lidia con los contrastes, con las oposiciones que conforman cotidianamente la vida: sean éstas en *continuum* (claro-oscuro, frío-caliente...) o tajantes (áspero-suave, reconfortante-amenazante, triste-alegre...), y sean necesariamente antónimos, como los ejemplos anteriores, o sencillamente diferentes; pueden ser, incluso, complementarios, como es claramente el caso de lo femenino-masculino. Pero la importancia del frenesí en la repetición-como-intensificación en el diálogo sonoro-danzante llevó a muchos observadores externos a malinterpretar la música de los afrodescendientes en América como sólo un derroche de exuberancia, como una orgía perpetua, pasando por alto la importante herencia africanista que Robert Farris Thompson ha descrito como <<la estética cool>> (1980: 99—111). (2009: 94)

Aquí habita lo que al <<ojo polifónico>> de Beatriz Sarlo (en su artículo mencionado previamente) le es imposible comprender. Ella consigue vislumbrar el artefacto del autor que “no sabe escribir” pero no detecta la potencia de esta supuesta casualidad. Ella sugiere, de modo poco preciso, que a Cucurto le ineteresa más la “vulgaridad del goce” a la “distinción aristocrática del deseo sin objeto”; lo que ella no percibe, en cambio —y que no es el resultado de una falta de interés, sino de una apuesta estética—, es aquello que trabajamos a partir de Perlongher (1996) cuando propone, acerca de la construcción del sujeto “impersonal” del neobarroso, que allí se pierde el <<yo>> y en consecuencia aparecerá de modo inevitable su objeto de deseo: la vulgaridad no es el resultado de la narrativa cucurtiana, sino la experiencia “mediúmnica” del sujeto colectivo con su goce. Asimismo sostiene que el interés de Cucurto radica en celebrar aquello que celebraría la cumbia, “la alegría de vivir”, desconociendo, no sabremos si de forma ingenua o de propósito —apostamos a que no debe ser una asidua de las manifestaciones <<cumbiantes>>—, que tanto la cumbia como la poética de Cucurto son más una crónica del abandono, la opresión, la desesperanza y la resistencia, que una oda a la fiesta en su concepción más burguesa y opulenta, relacionada al ocio y al “deseo sin objeto” individual. Por último, la crítica argentina afirma:

Por supuesto, hay tedio en la repetición, pero como las palabras que se repiten son tan extrañas a la literatura, nadie lo señala porque la sorpresa del exotismo social se combina con el peligro de incorrección ideológica que amenaza a quienes lean “mal” las voces de Cucurto. (Sarlo, 2006: 5)

Ese tedio, que Sarlo enuncia, es el mismo que manifiestan aquellos que no soportan a la cumbia villera, por ejemplo: tedio que bien puede representarse, sobre todo, a partir del tono jocoso y paródico con que sus detractores se refieren a su güiro y al sonido que realiza. Por ello es interesante atender a lo que Quintero Rivera advierte, a propósito de los observadores de la música afroamericana, sobre la perspectiva eurocentrada de sus análisis. Lo que generalmente, en este tipo de música, es visto como una monotonía rítmica básica y simplista de la expresión artística, también es considerado, en la literatura de Cucurto, igualmente elemental. Para no comulgar con esta perspectiva, el análisis no puede desconsiderar los efectos de dicho recurso artístico por considerarlo, a priori, una vaguedad —y debe tratárselo como cualquier otro tipo de tropos literario.

En este sentido, cabe pensar cómo la lectura de dicho recurso afecta al lector de Cucurto. En el caso de la música afroamericana, por ejemplo, Quintero Rivera sugiere que lo que se ve afectado en el sujeto, antes que nada, es el cuerpo, y que de ahí deviene la repercusión en su logos. En consonancia, podemos observar que en la literatura del autor argentino se produce un efecto similar. No es que cuerpo y logos estén separados —mucho menos considerando las características del propio ejercicio de lectura— pero sí hay algo que se torna evidente: la corporeidad de la narrativa cucurtiana, que pareciera ser ese a priori de su estética, inevitablemente se transformará en un a priori de su lectura. En otras palabras, con Cucurto uno <<sabe>> que ríe o está triste luego de ya <<estarlo>>.

La inconveniencia de la lectura que propone Sarlo, volviendo a su cita previa, no sería entonces meramente ideológica, sino histórica, similar al que apuntamos sobre las observaciones de Miceli, a propósito de sus comentarios sobre la cumbia villera, aunque de otro orden. Mientras que en el segundo el problema, como sugerimos, es metodológico, ya que su análisis parte de una comparación meramente genérico-musical, en la primera el error es genealógico, ya que nace de una lectura histórica de la evolución del arte que no resulta del todo pertinente para el análisis de la literatura que estamos trabajando.

Por otra parte, el peligro de la incorrección ideológica que especula Beatriz Sarlo, del cual ella formaría parte con esta lectura de Cucurto, resulta igualmente simplista como aquella que, en una lectura “buena” de las voces del autor, reconozcan allí tan solo un panfleto del “exotismo social” o de lo políticamente esperable dentro de la literatura contemporánea. Sobre esta superficialidad Carl Einstein nos dice:

[...] é preciso desconfiar de quem continuar fazendo descrição puramente externa que jamais chegará a outro resultado senão dizer que um pente é um pente, que nunca alcançará uma conclusão geral, a saber, a qual conjunto pertencem todos esses pentes e todas essas bocas carnudas [...] ¹¹ (2011: 34)

Aún así, vale destacar, hay una observación de Sarlo que dialoga con la crítica que venimos realizando: “Puro cuerpo y cuerpo de la lengua, el narrador de Cucurto no tiene la fisura de las subjetividades en las que el deseo, el lenguaje y el mundo están escindidos. En su planeta cumbiero no existe esa fractura” (Sarlo, 2006: 5). Sobre esta tríada —a saber: deseo, lenguaje y cumbia—, en su mini novelita distópica, que se encuentra al final de *El curandero del amor*, titulada *El ejército neonazi del amor*, Cucurto traza un mapa de los cuerpos cautivos y de la colonialidad del saber a partir de las relaciones entre Europa —que representaría al logos, la <<polifonía>> y al

avasallamiento— con los continentes de África y América —como espacios hipersexualizados, animalizados y musicalmente <<polirítmicos>>:

Monos del Brasil hay en las jaulas. Africanos en sus jaulas. Un mexicano canta un bolero en su jaula. Una pareja de bailarines de tango en su jaula. Yo me quedo mirando la interminable hilera de jaulas con especímenes de todas partes del mundo. Las jaulas están rodeadas de bellas señoritas, vikingas, gringas liberales que se detienen a elegir el espécimen que se llevarán a su casa. Compran un ticket para llevarlos esta noche a sus apartamentos en el centro de Berlín. Un africano me sonrío y me dice en portugués: ‘Corcho, tu jaula está a 20 metros a la derecha, dejá tu bolso acá.’ Llego a mi jaula, me desnudo, me pongo desodorante y me quedo sonriendo. En ese momento se acerca una señorita. Se presenta como Rike Bottuer, alemana, traductora de poesía latinoamericana, con una sonrisa me cierra la jaula. Pone un cartel: ‘Corcho, el cumbiantero de Sudamérica’. (Cucurto, 2006: 185)

La distopía explaya la parodia con que Cucurto traza una "distancia ácida y crítica" (Perlongher, 1996: 113). Particularmente en esta, aprisiona a las festividades —los <<tangós>>, los <<cumbés>>, las lenguas, los cuerpos y las danzas— para armar una feria de un carnaval cautivo para el público gringo que observa y compra. Es la tecnología esclavista que fue mencionada anteriormente, la política de la <<docilización>>. La fiesta aquí es, como sugeriría Rodríguez Molas (1993), un espacio de control desde el poder y, también, un lugar del goce para el ojo que la contempla desde fuera de la jaula y la domestica, como lo hacían los jóvenes de las clases pudientes que asistían a los piringundines. Este cautiverio, asegura Perlongher, tiene un propósito. La <<experiencia sensible>> de los cuerpos cautivos es formadora de subjetividad y, frente a ella, la potencialidad de la subjetividad “capitalista, colonial/moderna” —volviendo a los conceptos de Quijano— ejerce todo su poder esclavizante:

Rige un tipo de subjetivación que impone el principio de homogeneización: una subjetividad regimentada, “mayoritaria”, es indispensable para el buen funcionamiento del mercado, al garantizar la intercambiabilidad generalizada de los cuerpos y los bienes. Ahora bien, esa modelización procede disociando el cuerpo intenso, vibrátil, de la materia expresiva (los gestos, los signos, las vestimentas, los discursos, etc.). Desintensificados, los territorios existenciales se van a construir apenas a partir de lo que es propuesto al ojo —y no de lo que es sentido en el torbellino de los estremecimientos pasionales. Las sensaciones, lejos de obtener materias de expresión que las mantenga vivas y potentes, quedan sofocadas bajo las modalidades de expresión erigidas como legítimas. (Perlongher, 1996: 60)

En este sentido la jaula adquiere, bajo su particularidad metonímica, múltiples formas: la jaula concreta del relato; la etiqueta de cumbiantero de Sudamérica, asociada a la literatura; la de escritor erudito, escritor marginal o rey del realismo atolondrado (Cucurto, 2006); la del trabajo en Carrefour por ejemplo, en *Hasta quitarle Panamá a los yankis* (Cucurto, 2009); o la del folclore para las músicas de los pueblos subalternos que han pasado por un proceso de colonización. En suma, “modalidades de expresión erigidas como legítimas”.

La cumbia manifiesta entonces la tensión constante entre la cultura y los cuerpos que bailan como única y última alegría, frente al poder colonial/civilizador, y el acto subversivo, de reivindicación territorial e identitaria, que coloca al espacio festivo como irruptor de la lógica hegemónica y la historia colonial/capitalista, capaz de llevar a cabo la "[...] única revolución posible: la de bailar la cumbia..." (Cucurto, 2009: 5).

En la narrativa cucurtiana, entonces, lo que resta es resistir o bailar en ese cautiverio, sobre la esclavitud, a partir de la censura, la coerción y la colonización, con aquello que siempre fue propio y que se relaciona con la cotidianidad de la vida: "¿Diversión enajenada o fiesta libertaria?".

Cartografía

Responder a esta interrogante parecería ser la misión de la presencia <<cumbiante>> en los textos de Cucurto, como si cada canción, cada música y cada letra, pudiera servir de banda sonora para resistir o escapar de la vida misma. Así, la propia festividad y el propio disparate que deviene con la cumbia (con la narrativa cucurtiana), se presenta como la superficie del pliegue que esconde "una vida de hambre" y de "puro realismo mágico al revés" (Cucurto, 2006: 72), donde una "letra vacía y una música monótona" sirven para darle alegría a una "vida que viene del infierno, del robo, de la violación..." (Cucurto, 2009: 16). Aquí cabe la pregunta de si ese lugar de procedencia remite o a los barrios excluidos, enunciados comúnmente como territorios de <<barbarie>>, o hace referencia, precisamente, a la propia historia infernal de la colonización, o en fin, las comprende a ambas.

Valgan, antes de continuar, un par de apuntes sobre la noción de pliegue. El primero, sobre su sentido más bien literal que es útil para cristalizar su propósito, donde proponemos pensar al pliegue como un movimiento básico que un costurero realiza, utilizando una tela que, al doblarla, pone en encuentro a dos puntos distantes por donde costura el hilo, creando un nuevo relieve y dejando oculto el resto de la superficie. El segundo apunte que sugerimos, trata sobre la noción que Perlongher trabaja —a partir, sobre todo, de su lectura de *le pli* de Gilles Deleuze (1989)¹². En ella menciona que dicho pliegue, en el juego del lenguaje neobarroco, se realiza a partir de la multiplicación de significados para un mismo significante, como en "[...] un juego de dobles espejos invertidos [...]", donde cada palabra adquiere una red "[...] asociativa y fónica [...]" a la que llama "polifonía polisémica" (1996: 96). Así, en la disgregación semántica de la palabra, se suspende su sentido original, alterando el orden mecanicista y mercantil (de intercambio) del lenguaje. En resumen, el pliegue es la utilización de una palabra que lleva consigo una perturbación de significados que confunde su sentido original y se abre a la deriva.

De este movimiento nos hemos valido —el pliegue siempre es un desplazamiento— para costurar al Caribe con el Río de la Plata —ese transcurso neobarroso—, asumiendo con dicha operación que otro recorrido por otra superficie queda oculta —así también otra posible investigación. Asimismo, encontramos en el recorte temporal ciertos comportamientos transhistóricos generales, ciertas voces repetidas, transfiguradas o plegadas; voces que van desde la monarquía, por ejemplo, a la lógica neoliberal, o desde los esclavos cautivos traídos a América a los trabajadores que frecuentan hoy en día las bailantas en los fines de semana. También los relatores de la realidad colonial y los pensadores de lo contemporáneo se emparentan: rige una afición etnográfica por la categorización de un comportamiento. Nuestro trabajo no contiene tal pretensión

antropológica, pero sí apuesta por una reflexión que, desde la materia artística, se consiga desdoblar —si se quiere explicar, abrir el pliegue— en el mapeamiento de algunos agentes involucrados en la evolución histórica de las “estructuras del sentir” —siguiendo, como Quintero Rivera, a Raymond Williams (1988) o las ya mencionadas “experiencias sensibles” de Perlongher (1996) .

De este modo observamos que todas estas voces aparecen siempre en tensión en la narrativa cucurtoiana, en constante proliferación. Esta propagación de la voz narrativa trae consigo una multiplicación del sujeto interpelador que invita al análisis resignificativo: es decir, en Cucurto siempre nos habla alguien distinto —una distinción que habita dentro del personaje— que le otorga nuevos significados a sus palabras. La “polifonía polisémica” de la que habla Perlongher, entonces, no radica aquí tanto en el pliegue metafórico, en la multiplicidad de significaciones atribuidas a los significantes —aunque este artificio se encuentra siempre latente—, sino en la proliferación discursiva que en su prosodia coloca al lector en un sitio siempre incómodo para la recepción de las bellezas y desgracias que ocurren en el relato: el lector no consigue lidiar de forma armoniosa con el texto, pasando de la carcajada al llanto, y nuevamente a la carcajada, en cuestión de pocos enunciados.

Esta polifonía prosódica se realiza mediante un trabajo constante de relecturas. En el capítulo *Un escritor de culto liquida su biblioteca*, de la novela *El curandero del amor*, Cucurto enumera ejemplares de la literatura canónica de las más variadas estirpes y valores comerciales: de Perlongher a Borges, de Lezama Lima a Jorge Asís. Esto, lejos de querer ser una muestra vanidosa de su caudal de lectura, es un <<bastardeo>> de la tradición, un ejercicio <<barbarizante>>. Sin embargo, así como la colonización no es la eliminación total de la cultura subalterna (ya sea por tecnología política del opresor o resistencia del oprimido, o ambas) el <<bastardeo>> no es la eliminación de lo cívico, sino una reutilización completamente distinta de su esencia original. Por ello, pese al desprecio que Cucurto pregona por sus libros, en su referencialidad deja claro lo necesarios que le son para formar su propia narrativa. A su vez, en toda la novela, figuran abundantes referencias a conjuntos musicales —sobre todo de aquellos de música tropical—; a figuras, partidos y movimientos políticos de la historia; y a personas de las más variadas nacionalidades, tradiciones y estratos sociales. En este sentido, la literatura de Cucurto presenta tal multiplicidad de voces que el texto se ve continuamente saturado, excedido y (poli)rítmicamente acelerado —recordemos el *in crescendo* de la música africana. Allí los cuerpos son objetos constantes del desenfreno, del temperamento, del erotismo y la fiesta, del baile y el deseo, de la contradicción, de la dualidad, del amor melodramático y la “infinita tristeza” (Cucurto 2006: 68).

Esta polifonía prosódica es fruto del <<cartoneo>> que realiza Cucurto sobre los discursos: si una edición cartonera se caracteriza por la reconversión del objeto descartable, que contenía a la mercancía de la producción capitalista, en un libro —barbarizando la propia noción de novela como producto artístico nacido del ascenso de la burguesía en el siglo XIX—, el <<cartoneo>> sobre los discursos no es su reutilización pasiva, sino un reciclaje de su sentido que lo convierte en otra cosa —así como la caja termina siendo un libro. En consecuencia, el valor semántico del libro —por lo tanto de su espacio ideológico— se ve transformado y deriva así por nuevos rumbos: en cuanto a su concepción histórica y el devenir de su fabricación, así como en su dirección mercadológica —el libro que salía de la caja de comercio, vuelve ahora a ella y la toma como cuerpo.

De este modo habrá que buscar en la prosa de Cucurto —como Atahualpa que quiso escuchar aquella Biblia que le había sido entregada por Pizarro— la prominencia de sus voces. Pero, como la del Inca, esta escucha no ha procurado tan solo una reverberación del sonido sino, como afirma Jean Luc Nancy, “[...] una resonancia fundamental [...]”, una profundidad en el sentido (2007: 6):

Si “entender” es comprender el sentido (ya sea en el sentido llamado figurado, o bien en el sentido llamado propio: escuchar [entendre] una sirena, un pájaro o un tambor, es cada vez ya comprender, al menos, el esbozo de una situación, un contexto, incluso un texto), escuchar es estar tendido hacia un sentido posible, y, por consiguiente, se trata de un sentido no inmediatamente accesible. (Nancy, 2007: 6)

Esa inaccesibilidad es la marca del pliegue que atraviesa la literatura de Cucurto; inaccesibilidad que se desarrolla siempre en función de dos falsos contrastes, por ser contrastes yuxtapuestos, como los que trabaja la música afroamericana. La dualidad está siempre en escena en sus textos, *binomio de oro*¹³ que hemos norteado a partir de la pregunta “¿Diversión enajenada o fiesta libertaria?”:

Golpe del afuera, clamor del adentro, dicho cuerpo sonoro, sonorizado, se pone a la escucha simultánea de su “sí-mismo” y de un “mundo” que están el uno al otro en resonancia. Se angustia por ello (se encierra) y se regocija por ello (se dilata). Se escucha angustiarse y regocijarse, él goza y se angustia de esta escucha en donde lo lejano retumba de más cerca. (Nancy, 2007: 41)

¿Es acaso, la literatura de Cucurto, una literatura de resistencia que se “encierra” o, en cambio, una oda nihilista a la vagancia y la marginalidad que se “dilata”? Nosotros suponemos que ambas: en él habita, como en la escultura africana, la <<totalidad>> en la contradicción —las dos máscaras del teatro griego:

Sua unidade exprime-se na subordinação a uma integração plástica, supondo-se que não haja simplesmente repetição do tema formal seja como efeito de contraste, seja como efeito adicional. O contraste apresenta o interesse de inverter o valor das coordenadas, e por isso mesmo também a justificação da orientação plástica. A justaposição, ao contrário, mostra num só campo visual a variação de um sistema plástico. Os dois procedimentos são percebidos na totalidade, visto que se trata de sistema único¹⁴. (Einstein, 2011: 57)

Basura literaria, literatura resignificada, la doble expresión del objeto artístico cucurtiano, el pliegue del cartón corrugado que esconde algo más que un pastiche o una reconfiguración kitsch. Este recurso, citando un verso de Silvio Rodríguez y actualizando la sensibilidad perlongheriana, “convierte en milagro el barro”¹⁵, haciendo de la ruina fangosa de la sensibilidad civilizada —incluso de aquellos vestigios de erudición que todavía restan al neobarroco— una <<escultura>> ca(r)niabalezca y torrentosa que, como metástasis de lo <<caribeño>>, va <<cartón-grafeando>> las bailantas, sumisiones y resistencias dionisiacas de norte a sur, del Caribe a la selva, y por ella a la pampa.

Son las voces, las músicas y los bailes los que se encuentran constantemente en juego en la prosa de Cucurto, haciendo de la propia novela una fiesta y evocando en ella a

todos los cuerpos <<negros>> de América para refundar, así, su lugar en la historia de la literatura.

Bibliografía

- Baigorria, Osvaldo (2002) *Georges Baraille y el erotismo*. Campo de ideas, Madrid.
- Barrán, José Pedro (2017) *Historia de la sensibilidad en el Uruguay: la cultura "bárbara"; el disciplinamiento*. Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo.
- Benjamin, Walter (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editorial Itaca, México, D. F.
- Cucurto, Washington (2015) *Cosa de negros*. Interzona, Buenos Aires.
- Cucurto, Washington (2006) *El curandero del amor*. Emecé cruz del sur, Buenos Aires.
- Cucurto, Washington (2009) *Hasta quitarle Panamá a los yankis*. Eloísa Cartonera, Buenos Aires.
- de Granda, Germán (1971) *Un afortunado fitómino bantú: Macondo*. En Thesaurus, tomo XXVI, nº 3. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, pp. 485-494.
- Einstein, Carl (2011) *Negerplastik*. Editora UFSC, Florianópolis.
- Miceli, José Eduardo (2005) La cumbia villera argentina: hacia un análisis discursivo de los procesos de construcción identitaria [online]. Disponible en: http://carlosreynoso.com.ar/archivos/jmiceli_la-cumbia-villera-2005.pdf (consultado el 26-10-2018).
- Nancy, Jean-Luc (2008) *A la escucha*. Amorrortu, Madrid.
- Perlongher, Néstor (1996) *Prosa plebeya: ensayos 1980-1992*. Ediciones Colihue, Buenos Aires.
- Quintero Rivera, Ángel G. (2009) *Cuerpo y cultura: las <<músicas mulatas>> y la subversión del baile*. Iberoamericana, Madrid.
- Rodriguez Molas, Ricardo (1993) *Aspectos ocultos de la identidad nacional: los afroamericanos y el origen del tango*. En Ciclos, año III, volumen III, nº 5, Buenos Aires, pp. 147-161.
- Sarduy, Severo (1972) *Obra completa*. ALLCA, Colección Archivos, Madrid.
- Sarlo, Beatriz (2006) *Sujetos y tecnologías: la novela después de la historia*. En Punto de vista, año XXIX, nº 86, Buenos Aires, pp. 1-6.
- Trambaioli, Marcella (2002) *Apuntes sobre el guineo o baile de negros: tipologías y funciones dramáticas*. Aiso, actas VI, Madrid, pp. 1773-1783.
- Williams, Raymond (2000) *Marxismo y literatura*. Ediciones Península, Barcelona.
- Zapata Olivella, Delia (1962) *La cumbia: síntesis musical de la nación colombiana; reseña histórica y coreografía*. Revista colombiana de folclor, vol III, nº 7, pp. 187-204.

Notas

¹ Sobre el estudio de los pueblos africanos en América, valgan las prevenciones expuestas por Daniel Vidart. En este trabajo hemos partido de algunas generalidades que resultan precisas para nuestros objetivos. Aún así, para realizar un trabajo más exhaustivo acerca del aporte de cada <<nación>> africana a la cultura americana, se debería de emprender un abordaje que vise detectar los aportes particulares de cada <<cofradía>>. <http://www.bitacora.com.uy/auc.aspx?4137,7> Bitácora, Montevideo (consultado el 26-10-2018)

-
- ² El trabajo de de Granda es un trabajo filológico que procura encontrar el origen de la palabra Macondo, a propósito del icónico pueblo creado por Gabriel García Márquez.
- ³ En el trabajo de Julieta Kabalin Campos y Marcos Antônio Alexandre en *Literatura negra argentina: reflexões a partir de alguns aspectos da obra de Washington Cucurto* (abehache, 2016), se desarrolla un análisis interesante sobre las complejidades del significante <<negro>> en Argentina, y su uso en relación a algo que excede una cuestión de melanina. Aún así, a partir de esta idea, ellos establecen una escisión entre tal palabra y su herencia africana. Esta distancia es la que nosotros procuramos establecer en el presente trabajo.
- ⁴ Los danzantes no son los músicos (o los musicantes) de su propia entrada en el trance, sino que su danza es el principal medio que lo desencadena [...] la danza no es el resultado y la expresión del trance; por el contrario, el trance es el resultado de la danza. *T. del Autor*.
- ⁵ Énfasis del autor original
- ⁶ Conjunto musical de plena uruguayo.
- ⁷ Conjunto musical de vallenato colombiano.
- ⁸ Carpentier, Alejo (1993) *El reino de este mundo*. Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile.
- ⁹ Es una actitud que combina la compostura con la vitalidad [...] Se ve en el paso asimétrico de los hombres afroamericanos, que denota una actitud de descuido que se combina a una claridad estética calculada. Reside en una separación desinteresada (como oposición a la falta de interés), en la cara como una máscara/vida del baterista o bailarín, cuyos cuerpos y energías pueden estar trabajando de forma rápida, dura y caliente, mientras que su rostro permanece impasible [...] Es a través de tales oposiciones, asimetrías y yuxtaposiciones radicales, que la estética cool manifiesta su luminosidad o brillo [...] en contraste con el post-Renacimiento europeo, que en el arte <<erudito>> privilegia el producto (la danza) sobre el proceso (danza). *T. del Autor*.
- ¹⁰ Tatuarse es convertir su cuerpo en medio y finalidad de una visión. El negro sacrifica su cuerpo y le ofrece una nueva intensidad; su cuerpo se entrega de modo visible al grande Todo, y esa entrega se reviste de una forma sensible, caracterizando una religión despótica que reina sin paralelo y un culto poderoso a la humanidad, al punto de ver al hombre y la mujer transformar por medio del tatuaje sus cuerpos individuales en cuerpo colectivo; y de ese modo intensificar la fuerza del erotismo. [...] Tatuarse supone inmediata conciencia de sí y conciencia no menos fuerte de la práctica objetiva de la forma. *T. del Autor*.
- ¹¹ [...] es preciso desconfiar de quien continúe haciendo una descripción puramente externa que jamás llegará a otro resultado sino el de decir que un peine es un peine, que nunca alcanzará una conclusión general, a saber, a cual conjunto pertenecen todos esos peines y todas esas bocas carnudas [...] *T. del Autor*.
- ¹² Deleuze, Gilles (1989) *El pliegue: Leibniz y el barroco*. Paidós, Barcelona.
- ¹³ Nombre de un conjunto musical de vallenato colombiano.
- ¹⁴ Su unidad se exprime en la subordinación a una integración plástica, suponiendo que no haya simplemente una repetición del tema formal ya sea como efecto de contraste, ya sea como efecto adicional. El contraste presenta el interés por invertir el valor de las coordenadas, y por eso mismo también la justificación de la orientación plástica. La yuxtaposición, al contrario, muestra en un mismo campo visual la variación de un sistema plástico. Los dos procedimientos son percibidos en la totalidad, visto que se trata de un sistema único. *T. del Autor*.
- ¹⁵ Rodríguez, Silvio (1986) *Sólo el amor*. Estudios Sonolando, Madrid.

El Barroco anacrónico de Severo Sarduy

Ignacio Iriarte*

Resumen

El punto de partida de este trabajo es una comparación entre los libros *Barroco* de Severo Sarduy y *La cultura del barroco* de José Antonio Maravall, publicados ambos casi el mismo año (1975 y 1974 respectivamente). En este marco, el artículo evalúa los alcances de las interpretaciones sobre el siglo XVII que propone Sarduy. Como hipótesis, se afirma que la mayor parte de estas interpretaciones están históricamente equivocadas o carecen de fundamentos documentales. Pero a la vez, y como segunda hipótesis, se propone que ese error es el fundamento desde el cual Sarduy compone su concepción anacrónica del neobarroco. A partir de una demostración de esa perspectiva, se elaboran reflexiones sobre el alcance de esa propuesta para comprender el siglo XVII y la actualidad.

Palabras clave

Barroco. Neobarroco. Anacronismo. Semiología. Política.

The Anachronistic Baroque of Severo Sarduy

Abstract

The starting point of this work is a comparison between the books *Barroco*, by Severo Sarduy, and *La cultura del Barroco*, by José Antonio Maravall, both published almost the same year (1975 and 1974 respectively). Within this context, the article evaluates the scope of interpretations of the 17th century proposed by Sarduy. As a hypothesis, the text states that most of those interpretations are historically unfounded. But at the same time, and as a second hypothesis, it is proposed that this error is the basis from which Sarduy composes his anachronistic conception of neo-baroque. After demonstrating this proposal, the text analyzes the scope of this anachronic proposal to understand both the seventeenth century and the present.

Keywords

Baroque. Neo-baroque. Anachronism. Semiology. Politics.

* Dr. en Letras. Investigador Adjunto de CONICET. Profesor Adjunto de Literatura y latinoamericanas I, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata.

iriartelignacio@gmail.com

Enviado 30/10/ 2018 Aceptado 28/11/2018

Miradas históricas, miradas literarias

En los años 1974 y 1975 aparecieron dos libros impactantes sobre el Barroco que estarían llamados a influir por largo tiempo y a mantener aun hoy una vigencia sostenida en lo que respecta a sus aportes principales. El primero de ellos es *Barroco*, el ensayo más ambicioso y conocido de Severo Sarduy, con el que terminó de perfilar el concepto de *neobarroco*, estableciendo una serie de parámetros estéticos, políticos y culturales que habría de continuar a lo largo de su vida y que más tarde retomarían y profundizarían otros escritores. El segundo de estos libros es *La cultura del barroco*, un trabajo en el que José Antonio Maravall presenta la imagen histórica que podríamos llamar clásica de la cultura del 1600.

La cercanía en la aparición de ambos libros nos recuerda la importancia que tuvo el Barroco como objeto de estudio y como modelo literario y artístico al menos desde principios del siglo XX. También pone de manifiesto que, en esa centuria, se compusieron dos líneas de interpretación, la literaria y la histórica, que, si bien tienen puntos de contacto en lo que respecta a sus argumentos centrales, mantienen diferencias marcadas e importantes, que es indispensable destacar para comprender los usos que la contemporaneidad hizo de la cultura del siglo XVII.

En *La cultura del barroco*, Maravall caracteriza el período a partir de la existencia de una crisis general que afectó al conjunto de Europa. Desde su punto de vista, inicialmente se trató de una crisis económica, cuyos signos son la retracción en la producción de manufacturas, el retroceso de las cosechas y el estancamiento o la caída demográfica, pero luego contagió a todos los ámbitos sociales, generando una enorme desconfianza hacia las explicaciones del mundo y, por supuesto, una degradación del tejido social. A partir de estas premisas, el Barroco se presenta, para Maravall, como el despliegue portentoso, por parte de las monarquías y las iglesias, de un conjunto de aparatos represivos y el diseño de una cultura conservadora, con el propósito de penetrar en la psicología de las personas, a fin de evitar la revolución inminente y mantener la hegemonía del poder central.

Aunque se ha abandonado la idea de que existió una crisis general, la tesis de Maravall cala de una manera profunda en las interpretaciones que podemos hacer sobre la producción artística y literaria del período. Desde su punto de vista se trata, como es esperable, de un dispositivo fragmentario, aunque centralizado en la iglesia y la monarquía, que tenía intenciones netamente conservadoras.¹

Todo parece comprobar su tesis. Los autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca son una justificación religiosa de los estamentos sociales, algo que salta a la vista con especial claridad en *El gran teatro del mundo*, una obra en la que Dios reparte los papeles del rey, el rico, el labrador y el pobre, sugiriendo que la historia es un eterno retorno de una misma e inamovible estructura social. Aunque Francisco de Quevedo presenta innegables innovaciones lingüísticas, una mínima atención sobre un texto como *El buscón* pone de relieve algo similar: en ese texto, como en todo o casi todo lo que escribió, se propuso fulminar la movilidad social, de acuerdo con una transformación conservadora de la picaresca que todavía tiene sus ecos en *En la sangre*, del argentino Eugenio Cambaceres. Finalmente, aunque desde la generación del '27 se comprendió la obra de Luis de Góngora

como un antecedente de cada uno de los últimos gritos de la experimentación literaria, el poeta cordobés entendía las *Soledades* y *El Polifemo* como formas de convertir el castellano en una lengua imperial por medio de la recuperación del latín, aparte de que en el primero de esos textos retomó el tópico del discurso contra la navegación, poniendo de relieve, como muchos otros escritores del período, que la situación crítica que había comenzado a transitar España se debía al Descubrimiento del Nuevo Mundo y la movilidad social que se estaba gestando gracias a las actividades comerciales². Las *Soledades* son claras en este sentido: proponen una sociedad utópica anclada en el pasado, una vuelta a las sociedades pastoriles y rurales, como remedio contra las fuerzas desatadas de la modernidad.

Para Maravall, el Barroco es un período crítico, represivo y conservador. La fuerza de su esquema interpretativo se basa con seguridad en su aguda inteligencia y su refinado estilo narrativo. Pero también se basa en que su libro de 1974 es una síntesis de las investigaciones históricas que se venían realizando desde principios de siglo. Y es que detrás de su ensayo hay una importante red de argumentos y demostraciones. Esto es particularmente claro en relación con el concepto de “crisis”. Aunque tiene usos originales en Maravall, la idea de que el período es un momento crítico se encuentra planteada ya por los historiadores británicos que se ocuparon del tema en los años '50. Principalmente, debemos recordar el artículo clave “La crisis general”, en el que Eric Hobsbawm demuestra que en el siglo XVII existió una crisis económica que cubrió gran parte de la geografía europea. Desde su perspectiva, esa situación se explica por el choque que se produjo entre los elementos emergentes del capitalismo y la todavía sólida pervivencia de la superestructura feudal. Ciertamente, Maravall está lejos de una visión marxista como ésta. Pero en su caso lo central no es en sí el artículo de Hobsbawm, sino la polémica que éste generó, y que se desplegó en la revista *Past and present*. De los textos que surgieron al calor de esa célebre discusión (verdadero monumento de la historiografía moderna) cabe destacar el artículo de Hugh Trevor-Roper “La crisis general del siglo XVII”³. En ese trabajo, el historiador muestra la invalidez de la narrativa marxista: la crisis se produjo por la dimensión agigantada de los Estados, cuyo peso recaía en las escuálidas espaldas de los comunes; y la respuesta que encontraron los hombres de la época no es, como sugiere Hobsbawm, la invención del capitalismo, sino la vuelta al mercantilismo y el diseño de políticas de austeridad. Para Trevor-Roper, la cultura del Barroco es un haz de ideologías inspiradas en el puritanismo y la crítica al derroche. Maravall va a continuar el argumento: la cultura del Barroco es un artefacto represivo mediante el cual los poderes tradicionales buscan mantener la hegemonía sobre el conjunto de la población.

El Barroco de Sarduy

Un año antes de que el historiador español sacara su libro, Sarduy publicó *Barroco*. En ese conocido texto, el escritor toma el mismo punto de partida que el que habría de tomar el historiador y el que ya habían tomado Hobsbawm y Trevor-Roper: el 1600 se caracteriza por la existencia de una crisis general. Pero en franca oposición a los estudios académicos, Sarduy acompaña ese diagnóstico con la tesis audaz de que el Barroco no es un dispositivo conservador, sino una cultura revolucionaria, que puede servir como modelo para pensar las inestabilidades no menos críticas del capitalismo tardío.

La clave del ensayo se encuentra en la imagen que propone sobre la cultura del Renacimiento. En el capítulo que le dedica al tema, uno de los más prolijos y mejor

logrados del volumen, Sarduy destaca la gran hazaña del período: Copérnico abandona el sistema ptolemaico y lo reemplaza por el heliocéntrico, al mismo tiempo que afirma, con una segura confianza, que las leyes geométricas que se utilizan para medir la tierra son las mismas que rigen el movimiento de los astros. Con esta transformación, que conlleva una uniformización del espacio, antes dividido, desde una inspiración teológica, en regiones supra y sublunares, el científico impulsa uno de los cambios más significativos de la historia, porque desplaza el rol hasta entonces gravitante de Dios y hace que el saber forme círculos alrededor de ese nuevo eje que es el ser humano. Para Sarduy, el humanismo compone un orden racional en el que todos los campos se articulan como si encastraran en un plano geométrico perfecto. La ciudad se estructura por medio de una planificación racional del espacio, que dispone en el centro la casa de gobierno y la catedral; la arquitectura utiliza la imagen del círculo e introduce la matemática para resolver los problemas de edificación que obnubilaban a los constructores del pasado; los pintores inventan la perspectiva y ordenan las figuras por medio del punto de fuga, de modo que las figuras pasan a verse más grandes o más pequeñas no por su importancia en términos absolutos, sino por la distancia relativa respecto del espectador. En el centro de esa geometría circular se encuentra el ser humano. Escribe Sarduy:

La ciudad deja de ser un doble imperfecto, un reflejo: la existencia terrestre ya no es considerada solamente una etapa hacia la vida celeste: el *hombre que mide* no está de paso, su vida no es un olvidable prólogo, vale la pena mejorarla, prolongarla: *De vita longa*, *De triplice vita* -Ficin-, *Trattato della vita sobria* -Cornaro-, *Liber de longa vita* -Paracelso.

Con el universo heliocéntrico surge la higiene, proliferan consejos y tratados: *el centro se exilia; el hombre se instala* (1213-1214).

Si esta prolija reconstrucción tiene un peso decisivo en el ensayo de Sarduy es porque en ella se encuentra la clave de su narrativa histórica, cuyo nudo puede resumirse en los pares oponibles de orden y crisis o unidad y fragmentación. Esto lo empuja (en realidad le permite formular y demostrar) la tesis de que el Barroco constituye el momento en que el mundo renacentista estalla en una crisis descomunal. Para Sarduy, el punto nodal se encuentra en las demostraciones de Kepler de que los planetas no siguen una órbita circular, sino que dibujan una elipse, gran transformación científica que conlleva, según el cubano, una destrucción de la noción epistemológica de *centro*, sobre la cual se levantaba el mundo de los siglos XV y XVI. Sarduy desarrolla el impacto de esta innovación por medio de una aguda revisión de las formas que adoptan el pensamiento sobre el hombre y la planificación y edificación de las ciudades a lo largo del siglo XVII. Si en el Renacimiento la ciudad se organizaba alrededor de la plaza central, ahora, en el Barroco, se advierte una fuga constante por medio de calles, avenidas y monumentos que aparecen por doquier, de modo que se disuelve el orden geométrico de la utopía, convirtiendo la ciudad en “una trama abierta, no referible a un significante privilegiado” (1226). Lo mismo se puede decir del ser humano. En el Renacimiento, el hombre se encuentra en el centro de la cultura, mientras que en el Barroco se vuelve un pliegue de los discursos sociales. El Renacimiento ordena, clasifica, establece una pirámide armónica de los saberes; el Barroco se abisma en una crisis que revoluciona el pensamiento y la cultura: el centro se desdobra y el orden se descompone por medio de una rizomática proliferación.

Crítica a Sarduy

Sin embargo, aunque mantiene una lógica interna precisa, la reconstrucción que propone Sarduy resulta por lo menos problemática y revela un llamativo desconocimiento de las condiciones históricas sobre las que se erigieron las culturas de los siglos XVI y XVII. El foco de todos los problemas del ensayo se encuentra en la pretendida armonía que habría reinado en el Renacimiento y la tranquila seguridad que los hombres de esa época habrían tenido sobre sus capacidades. Es de temer que todo indica lo contrario. Las invocaciones del Renacimiento destruyeron el orden heredado y transformaron el período, sobre todo el siglo XVI, en un verdadero tembladeral. No hay que dejarse engañar por la búsqueda de la armonía y la racionalidad que impregnó al arte del período, o bien habría que decir que esa búsqueda coexiste con, cuando no responde a, la verdadera crisis que estaba golpeando desde fines de la centuria anterior. Para decirlo con algunos de los principales actores del período: en *El príncipe*, escrito en 1513 y publicado en 1531, Nicolás Maquiavelo demuele el pensamiento político tradicional: termina con la fundamentación teológica de la soberanía y, tomando como modelo a César Borgia, demuestra que la política es una lucha concreta y sin remilgos morales por el poder; en los mismos años, Erasmo de Rotterdam dirige la filología a la religión, critica la traducción oficial de la Biblia y condena la corrupción del sistema eclesiástico, con argumentos que, presentados por ejemplo en *Elogio de la locura*, continúan vigentes en *El lazarillo de Tormes*; en 1517, Martín Lutero clava las 95 tesis en la puerta de la iglesia de Wittenberg, dando comienzo a la ruptura más profunda y traumática de la historia de la cristiandad; como cierre de este catálogo de hechos dramáticos, en 1527 las fuerzas imperiales entran a saco en Roma y sojuzgan al Papa. Al situar al hombre en el centro, el Renacimiento podía buscar un orden nuevo, pero lo cierto es que sacudió Europa, provocando una de las crisis más profundas de la historia intelectual.

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. El Concilio de Trento, esa asamblea dilatada, que fracasó y revivió varias veces en el lapso de casi dos décadas, y que puso en marcha uno de los pilares de la cultura del Barroco, cortó de raíz las críticas de los humanistas y afianzó los dogmas cuestionados por los luteranos. Entre los reordenamientos del ámbito intelectual, hay que resaltar, ante todo, que el Concilio dio vida a los índices de libros prohibidos, pero ésa es sólo una de las múltiples regulaciones que puso en marcha. Es importante recordar, en este sentido, la creación de la figura de autor, una categoría que, como demostró Michel Foucault en el célebre artículo que le dedicó al tema, tiene sentido en el marco del aparato de control, pues el decreto del Concilio busca erradicar los anónimos y obligar a los escritores a que se hagan responsables de las ideas que hacen circular ante los órganos de censura. En igual sentido, la asamblea convalida la Vulgata como única versión oficial, y aunque los obispos prometen una revisión del texto, dejan en claro que los únicos autorizados para interpretar las sagradas escrituras son las máximas autoridades⁴. En sintonía con esta reacción, en España se le da mayor fuerza a la Inquisición, se persigue a

los criptojudíos, se expulsa a los musulmanes, se disemina un sistema de vigilancia capilar por medio de los llamados “familiares” y se desarrolla un vasto sistema burocrático para asentar una monarquía absoluta que siempre estuvo en tensión con las particularidades de los reinos y el territorio inmenso sobre el cual debía gobernar⁵.

Si el Barroco es, como afirma Sarduy, una cultura descentrada, todo indica que el descentramiento se produjo a principios del siglo XVI, mientras que, en el XVII, la monarquía y la iglesia buscaron por todos los medios devolver el mundo al eje perdido. Podemos tomar la idea de la elipse, que tanta importancia tiene en su ensayo, pero utilizándola de otro modo: si el Renacimiento pone en el centro al hombre, el Barroco no tiene otra alternativa que aceptar las nuevas condiciones, pues el impacto del humanismo es imborrable, pero al mismo tiempo restituye ese otro centro desplazado que es el de la religión. Para decirlo de manera sintética, el siglo XVII acepta una cierta autonomía de lo humano, y al mismo tiempo la subordina a la teología. Como sea, el Barroco no se puede tomar bajo ningún concepto como un período revolucionario. Es sin duda un período caótico, atravesado por una crisis descomunal, pero debemos verlo como una respuesta política y cultural, por eso mismo una respuesta desde el poder, a las rupturas que se venían desarrollando desde las centurias anteriores, y que tendían a la secularización y a lo que Michel Foucault (1995) denomina el nacimiento de la crítica, que no es otra cosa que la lucha del individuo contra el poder, bajo la consigna de no querer ser gobernado del modo que hasta entonces había sido el habitual en la ciencia, la religión y la sociedad.

Barroco anacrónico

Pero si hago estas críticas, no es sólo para encontrarle fisuras al ensayo de Sarduy. Más bien se trata de lo contrario. Esas críticas permiten resaltar una perplejidad: aunque tiene un conocimiento parcial y limitado del siglo XVII, aunque pasa por alto los enfoques de la historiografía que se vienen realizando desde las primeras décadas del siglo XX, aunque, más todavía, decide ir en contra de todo el conocimiento que se había acumulado sobre el período desde las Luces, conocimiento que, errado o no, había siempre subrayado el componente conservador y reaccionario de la cultura que nosotros designamos con el nombre de Barroco, su trabajo, de una manera casi misteriosa, se mantiene en pie para presentar lo que podemos considerar como una imagen igualmente cautivante del siglo XVII. ¿Por qué es?

La respuesta se debe buscar en el hecho de que Sarduy propone una interpretación anacrónica del siglo XVII. 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. Al respecto, vale la pena recordar que, en *Ante el tiempo*, George Didi-Huberman (2011) demostró que este tipo de abordajes no sólo es intelectualmente válido, sino que además demuestra la verdad de la historia, porque, al fin y al cabo, la historia no es otra cosa que un diálogo del presente con los documentos del pasado. Por otra parte, hay que destacar que el anacronismo tiene una larga trayectoria en las interpretaciones sobre el Barroco, en la medida en que, desde fines del siglo XIX, se organizó una interpretación literaria y, por consiguiente, un uso moderno de su lenguaje. Entre los múltiples exponentes de esta tendencia conviene recordar, como símbolos de esta actitud, que Gerardo Diego y Alfonso Reyes, el primero en “Un escorzo de Góngora” (1924) y el segundo en “Sabor de Góngora” (1928), defendieron la posibilidad de pensar al célebre poeta cordobés como un contemporáneo de Mallarmé, señalando explícitamente que ese enfoque se distancia del que elaboran la historia y la filología⁶.

En *Barroco*, Sarduy retomó y profundizó este legado. En su caso se puede advertir, además, que trasladó a los estudios históricos la mirada que había desarrollado en su narrativa. En sus dos primeras novelas (*Gestos* y *De donde son los cantantes*), la narración se mantiene en un presente irrenunciable, de modo que el mundo aparece a sus ojos como si hubiera sido creado por primera vez. Aunque en el resto coloca el relato en el pasado, sus textos posteriores generan la misma sensación de un presente continuo, debido a la extrañeza y la artificialidad de lo que cuenta en ellos, y también a la prosa milimétrica que emplea, formas mediante las cuales les saca densidad histórica a los sucesos, colocando la trama en una superficie espacial⁷. En esto se revela la importancia que para Sarduy tuvo el Nouveau Roman, que asumió con fuerza, más allá de algunas modificaciones puntuales, en *Gestos*. El narrador de esa primera novela aplasta la historicidad por medio del tiempo presente y articula esta forma con la posición ideológica que el texto asume. Sarduy describe La Habana de los últimos días de Batista como una superficie pulida y, según destaca Roberto González Echevarría (1987), cuando busca la profundidad no encuentra la identidad nacional, como querían los origenistas, ni tampoco la discursividad de la Revolución de 1959, sino la red de cables y tuberías que conforman la infraestructura urbana. Como sus personajes, compuestos por disfraces sobre disfraces, Sarduy convierte el tiempo en espacio, transformando la realidad en una red de signos que, sin centro, se encuentran abiertos y en constante proliferación.

En *Barroco* traslada esta mirada a la historia y, por este medio, adelgaza las diferencias temporales que existen entre el siglo XVII y la contemporaneidad. Gracias a esta operación, el pasado y el presente se convierten en sistemas de signos abiertos que se pueden combinar y superponer. En el ensayo podemos imaginar que Sarduy pone en la mesa de trabajo los documentos del siglo XVII, tiene al alcance de la mano *Cobra*, mantiene en la memoria, o se manifiesta en los mapas, las fotos y los ruidos de la calle, la proliferante modernidad parisina, una ciudad en la que se conjugan el mercado y la revuelta, los medios de comunicación y el estructuralismo, la moda y la obra de Lacan, a cuyos seminarios asistía, y de los que seguramente sacó la idea de oponer a Copérnico y Kepler para pensar la historia de la cultura⁸. Como si replicara la superficialidad de *Gestos*, en *Barroco* cruza estas tramas abiertas de los lenguajes actuales. En el capítulo sobre el siglo XVII habla por ejemplo de la ciudad barroca: describe las avenidas, los obeliscos, las fuentes grotescas, las ruinas y las falsas ruinas, pero de pronto, sin cortar el párrafo ni avisar el cambio, incrusta elementos actuales, como la cambiante moda de las ciudades y los medios masivos de comunicación. Escribe Sarduy, en ese tramo en el que se refiere a la ciudad barroca:

Apoteosis, casi histórica, de lo nuevo, y hasta lo estrafalario: obeliscos, fuentes grotescas para desvirtuar la monotonía de las avenidas, ruinas, o falsas ruinas, para ahondar y negar el cauce mudo del pasado cuya historia “se encuentra más bien en las huellas que ha dejado en las formas vivas”. Los periódicos envejecen el acontecimiento de ayer con la galaxia sin conexión alguna –excepto su simultaneidad- de acontecimientos de hoy; la moda, siempre cambiante, ridiculiza el traje ya visto: es imposible –no hay grado cero del vestuario- no seguirla (1227).

En *La sensibilidad amenazada*, Graciela Montaldo utiliza el concepto de *patchwork* para referirse a la superposición que se encuentra en los bazares de los escritores modernistas. El *patchwork* de Sarduy, también una frazada hecha con retazos, convierte el

tiempo en espacio y superpone las redes de signos del siglo XVII con las que pertenecen a la actualidad. Nada lo refleja mejor que el breve fragmento que acabo de citar. Sarduy retoma la concepción del tiempo que tienen los escritores del Barroco, que expresan por medio de los tópicos del *carpe diem* y el *tempus fugit*, y la funde con el presente deshistorizado del capitalismo tardío. En esta combinación anacrónica de los lenguajes, sustituye la visión dramática del 1600, una visión que llevó al máximo Góngora en “Mientras por competir con tu cabello”, soneto en el que, en una misma oración, empieza deslumbrado por la mujer joven y hermosa y termina lamentando, al final, su muerte, sustituye, entonces, esta visión dramática, por una celebración optimista de la deconstrucción que, en la actualidad, producen la modernización y el crecimiento de las ciudades.

Al combinar los períodos, al tomar las redes de lenguaje del siglo XVII y posmodernizarlos, Sarduy propone una visión semiológica que se opone tajantemente al tipo de trabajo que realizan los historiadores. Las interpretaciones clásicas sobre el Barroco ordenan los documentos al jerarquizar la monarquía y la iglesia. Con estos dos poderes, producen lo que Lacan denomina *puntos de capitonado*, es decir, articulaciones que estructuran los lenguajes, de modo que le dan sentido al período subordinando elementos secundarios o terciarios, como el teatro, la poesía, las formas de edificación o los avatares de la vida cotidiana⁹. Con su mirada semiológica, Sarduy aplasta estos relieves discursivos, convirtiendo el pasado en una red de signos amesetados, que funcionan por medio de una operatoria equivalente, que recorre todos los campos de la cultura, desde la cosmología al diseño de la ciudad. De este modo, la monarquía, la iglesia, Kepler, la metáfora, la elipse, la moda, incluso el rulo de las pelucas y los pliegues embarrados de los vestidos son signos que se distribuyen en una red plástica sin consistencia, trama abierta que se conecta, en el espacio semiológico, con las redes pululantes del capitalismo tardío.

Los signos y la deconstrucción

Por eso, aunque la propuesta de Sarduy tiene serios problemas históricos, genera interpretaciones penetrantes sobre la actualidad. Y a la vez, propone perspectivas interesantes sobre la cultura del siglo XVII. Veámoslo con el tema de los signos.

Como es ampliamente conocido, una de las grandes preocupaciones de los intelectuales del siglo XVII es la separación de las palabras y las cosas. A diferencia de lo que se puede pensar hoy en día, está claro que los hombres de la época vivieron esa separación como un verdadero drama y una evidencia de la decadencia de los tiempos. El puritanismo de la época fue profundamente adverso a esta cuestión, de la misma manera que los pensadores políticos criticaron con duras palabras las formas de la simulación que Maquiavelo recomendaba al príncipe. Pero el énfasis semiológico de Sarduy permite acentuar las cosas de otro modo. Porque a pesar de las represiones (y en clave psicoanalítica: justamente por ellas), el intento de evitar esta fractura no hizo otra cosa que agravar la cuestión, de modo que los signos terminaron por reemplazar la realidad. Pongamos algunos ejemplos rápidos para ver la plausibilidad de la tesis. A principios del siglo XVII, Quevedo veía en *El buscón* que la separación de los signos respecto de las cosas, de los signos respecto del ser, constituía una verdadera amenaza, porque todos podían usar esa separación, aun las personas del pueblo, que habían descubierto la técnica del camuflaje y el disfraz para fingir una nobleza que no tenían; a mediados de siglo, Baltasar Gracián encuentra, en *Oráculo manual y El criticón*, que los hombres están llenos de dobleces, de modo que son jeroglíficos que hay que aprender a descifrar para no resultar

engañosos; todavía a fines de siglo, el tratadista político José Alfonso Lancina celebra que Carlos II salte al barro cuando pasa una procesión religiosa, no porque le parezca encomiable semejante acto de piedad, sino porque los súbditos, cuando lo ven, pueden congratularse de que los gobierna una persona religiosa. Desde el rechazo de Quevedo a todo signo exterior a la celebración de Lancina, podemos decir que se produce una suerte de acentuación de la importancia de los signos, como si, al intentar evitar la fractura, ésta no hubiera hecho más que profundizarse. Nada lo demuestra mejor que el conjunto de la sociedad barroca: como destaca Pedro Ruiz Pérez en la penetrante síntesis que publicó hace algunos años, desde principios del siglo XVII la monarquía intentó ocultar la decadencia que la corroía, pero para esto tuvo que echar mano de aquello que había contribuido a ella: la simulación, la espectacularidad, el gasto fastuoso, para encubrir la enfermedad que habitaba en su interior.

Al poner énfasis en que el Barroco es la edad de los signos, Sarduy logra lo que en principio parecía imposible: justifica la problemática tesis de que se trata de una cultura revolucionaria. Y esto se debe a que lo que dice la época, por debajo, muy por debajo de lo que podían pensar los que vivieron en ella, es que detrás del soberano no está Dios, ni detrás de la máscara hay un ser humano. La idea es arriesgada e imposible: un hombre del 1600 jamás podría haber llegado a semejantes conclusiones. Pero vista desde el presente, eso es casi lo único que la época nos dice. El espectáculo que cubre la decadencia española muestra que el poder es, para emplear la conceptualización de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe (1987), una articulación de discursos, una red densificada de lenguajes, una trama de ficciones, en el sentido lacaniano de que la verdad está estructurada por la ficción; la máscara con la que las personas cifran sus intenciones, esa máscara que aparece en el héroe de Gracián, pero que va a mantenerse firme, resurgiendo, por ejemplo, en el gesto insondable de Michael Corleone, indica que, en el fondo, el sujeto no es nada; la militancia de los jesuitas, con su conciencia sobre los medios políticos que debían emplear para defender el catolicismo, sugiere que Dios se aleja cada vez más¹⁰. Para Sarduy, los signos del Barroco anuncian, sin reconocerlo, pero igual lo anuncian, la muerte de Dios, la que proclaman Nietzsche y Freud, la que luego profundizan Lacan y Derrida, sacando todas las consecuencias que esa afirmación tiene: no hay nada ni nadie que maneje el mundo, porque el mundo es un tejido de signos en constante expansión. Sarduy lo afirma en la última parte de *Barroco*, confundiendo el siglo XVII con la contemporaneidad, y poniendo en el centro la crítica al logocentrismo, en la que se resume el programa del neobarroco y el de la revolución cultural:

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 (1404).

Con este patchwork entre pasado y presente, con esta mirada anacrónica sobre el siglo XVII, Sarduy le da fundamentos a su propuesta de que el Barroco es un período revolucionario. Esta dimensión no debe comprenderse en los términos de una manifestación política tradicional; por el contrario, hay que entenderla como la apuesta innovadora por comprender la sociedad como un todo abierto basado en los lenguajes. Es una revolución en principio teórica (dice cómo hay que pensar la actualidad: por medio de los signos ahora

completamente liberados y descentrados del Barroco), pero impacta de inmediato en la legitimidad de las organizaciones políticas tradicionales (la nación, la utopía o la revolución, en los sentidos habituales que tenían esos términos) y da rienda suelta a las prácticas y experiencias de los cuerpos en tanto éstos salen de los sistemas de identidad tradicionales y normalizados. Con su lectura anacrónica del Barroco, Sarduy le da nombre a e intenta intervenir en este proceso de transformaciones que va a desembocar en nuestras sociedades actuales¹¹.

Política, literatura, semiología y actualidad

Esta idea del Barroco está en sintonía con todo un reacomodo en el pensamiento, especialmente en el pensamiento político, que se puso en marcha desde el último tercio del siglo XX. Esto no sólo se debe a que Sarduy comparte con una serie de autores, como Ernesto Laclau o Jean-Luc Nancy, la idea de que la sociedad es una trama abierta; también se debe a que muchos de esos autores se dirigieron, como él, a los siglos XVI y XVII para fundamentar sus ideas.

Como ejemplo de lo que acabo de decir, podemos tomar a Claude Lefort. Como se puede ver en su “Maquiavelo y la *verità effettuale*”, Lefort propuso su teoría política en diálogo con las obras del florentino. Según demuestra en ese ensayo, Maquiavelo elaboró una concepción del poder innovadora para la época en tanto dejó de lado la fundamentación teológica de la soberanía y puso en juego una visión contingente basada en la lucha de los grupos de poder. En *Comentarios sobre la primera década de Tito Livio*, obra en la que se ocupa de indagar las razones de la grandeza de Roma, Maquiavelo demuestra que una sociedad no se organiza en torno a un punto de sutura trascendental como la religión, o como más tarde será la nación, sino que se configura a partir del conflicto entre el pueblo y el senado, es decir, entre los que mandan y los que están obligados a obedecer. En efecto, para Maquiavelo la grandeza de Roma se encuentra en el tumulto, en la división. Los tumultos que provocaban la mayoría obligaban a la clase dirigente a hacer concesiones, pero además la República había empoderado al pueblo debido a que lo necesitaba para formar los ejércitos y efectuar sus conquistas territoriales. Aunque en *El príncipe* Maquiavelo se dedica a pensar la forma en la que deben organizarse los principados nuevos, mantiene esta misma concepción del poder, basada en el conflicto y lo contingente. En el capítulo titulado “Del principado civil” sostiene, por ejemplo, que en toda ciudad “hay dos inclinaciones diversas, una de las cuales proviene de que el pueblo no desea ser dominado ni oprimido por los grandes, y la otra de que los grandes desean dominar y oprimir al pueblo” (51). Para decirlo con el pensamiento político posfundacional, del que se ocupa Oliver Marchart (2009), para Maquiavelo, pero entendiéndolo como un autor cuyas ideas vuelven desde mediados del siglo pasado, la sociedad, como unidad suturada, no existe, sino que se reúne por el conflicto, es decir, por aquello que, paradójicamente, la imposibilita.

Como vimos en las páginas anteriores, Sarduy ve en el Renacimiento una época de próspera tranquilidad, organizada alrededor de un centro. A la vez, transfiere el componente revolucionario al Barroco. Sin embargo, la imagen anacrónica que compone del siglo XVII trabaja de una manera más plástica y dinámica de lo que dice en los cortes un tanto tajantes que practica sobre la cronología. O mejor dicho, así como aplasta los relieves históricos y convierte el siglo XVII en una superficie semiológica, de la misma manera amplifica esa red para incorporar, bajo el nombre del Barroco, muchas de las

fuerzas que operan en el siglo XVI. Por eso su visión del lenguaje, la sociedad y la revolución, conceptos que despliega desde el Barroco y el posestructuralismo, tiene puntos de contacto con las ideas políticas de Maquiavelo. Esos contactos no se ven, pero operan de una manera precisa. ¿No es eso lo que está detrás de *La simulación*? En ese tercer libro de ensayos Sarduy reivindica ese concepto problemático, el de la simulación, que el mundo del Barroco había condenado, pero que Maquiavelo había tomado como clave para la acción. En su obra, el florentino supo decir que aquél que buscara gobernar una república podía y debía simular, pues era recomendable que fingiera poseer las virtudes morales, no sólo para convencer al pueblo, sino también para poder actuar en contra de ellas si la ocasión así lo demandaba.

Sarduy no es un pensador político ni quiso serlo, pero su visión de la semiología como una fuerza revolucionaria, junto con su trabajo anacrónico sobre la historia y la importancia que le concede a la simulación, son formas de actualizar el Barroco como un lenguaje que permite traer de nuevo las fuertes tensiones que puján menos en un período determinado, que en lo que se suele llamar los albores de la modernidad. De una manera sintética, podemos decir que comprendió la sociedad en clave semiológica, pero a la vez le imprimió a esa semiología el poder de la simulación, que había puesto en marcha Maquiavelo y que horadaba, como un fármaco, las monarquías barrocas. Con la simulación y la manipulación de signos, con las mentiras y los ocultamientos, con la distancia entre lo que uno es y la máscara que el político muestra para manipular al resto, Maquiavelo puso en marcha la autonomía de la política, debido a que colocó la acción política por encima de la religión y los principios morales. Desde el presente, ese presente que aparece en Sarduy, se puede agregar que lo que hizo Maquiavelo fue disolver los puntos trascendentales que estructuraban lo social. Por eso las ideas del florentino, solapadas en el barroco anacrónico de Sarduy, constituyen una apuesta nietzscheana. Efectivamente, en sintonía con la vanguardia teórica francesa, diseñó un programa que demostró que el mundo está sobredeterminado por lo simbólico y por este medio el neobarroco se volvió un dispositivo de secularización, cuyos blancos centrales son los marcadores de certeza que le habían dado orden al capitalismo tradicional: la familia, las identidades sexuales normalizadas, la concepción natural del cuerpo, la posición prelingüística del sujeto y la idea pre-política de nación. Con su recuperación del Barroco puso en evidencia que todos esos nudos son cristalizaciones de poderes y campos comunes de lucha. En este sentido, Sarduy anacroniza la cultura del siglo XVII por medio de la semiología y la convierte en una máquina de guerra.

Con una mezcla de ideas e intuiciones y saberes y desconocimientos, consigue demostrar, en los años '70, que el Barroco es una época revolucionaria y que él, un exiliado de la revolución cubana, puede hablar de una nueva forma de pensar la política y la revolución. Esto explica, creo yo, su pervivencia. No me refiero a las influencias directas, sino al hecho de que, hace ya décadas, Sarduy trazó algunos de los vectores con los cuales pensamos la actualidad, más allá de que, en muchos sentidos, parte de su literatura parece diluirse, como se diluyen las obras obnubiladas por esa apuesta cautivante, peligrosa y muchas veces precedera que es la vanguardia y la experimentación.

Bibliografía

- Aston, Trevor (1983) *Crisis en Europa (1560-1660)*, Madrid, Alianza.
- Benjamin, Walter (1988) *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Barcelona, Península.
- Bergin, Joseph (editor) (2002) *El siglo XVII*, Barcelona, Crítica.
- Borges, Jorge Luis (1998) “Pierre Menard, autor del *Quijote*”. En *Ficciones*, Madrid, Alianza, 1998, pp. 41-55
- Calderón de la Barca, Pedro (1983) *Autos sacramentales*, Buenos Aires, Kapeluz.
- Cambaceres, Eugenio (1995) *En la sangre*, Buenos Aires, Colihue.
- Darío, Rubén (1976) *Autobiografías*, Buenos Aires, Ediciones Marymar.
- (1986) “Trébol”. En *Poesía completa*, tomo II, Buenos Aires, Biblioteca Ayacucho, pp. 38-40.
- Deleuze, Gilles (1989) *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona, Paidós.
- Didi-Huberman, Georges (2011) *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Diego, Gerardo (1924) “Un escorzo de Góngora”. En *Revista de Occidente*, año II, nº 7, Madrid, pp. 76-89.
- Egido, Aurora (2009) *El barroco de los modernos. Despunttes y pespunttes*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes.
- Erasmus de Rotterdam (1969) *Elogio de la locura*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Foucault, Michel. (1995). “¿Qué es la crítica? (Crítica y Aufklärung)”. En *Revista de Filosofía*, 8, pp. 5-25.
- Foucault, Michel (1999) “¿Qué es un autor?”. En *Obras esenciales*, volumen I, Barcelona, Paidós, pp. 329-360.
- González Echevarría, Roberto (1987) *La ruta de Severo Sarduy*, Hanover, Ediciones del Norte.
- Gracián, Baltasar (1943) *Obras completas*, Buenos Aires, Poblet.
- Hobsbawm, Eric (1983) “La crisis del siglo XVII”. En Aston, T. (comp.) *Crisis en Europa*, Madrid, Alianza, pp. 15-71.
- Iriarte, Ignacio, *Del Concilio de Trento al sida. Una historia del barroco*, Buenos Aires, Prometeo, 2017.
- (2012) “Católicos, poetas y místicos en *Nadie parecía*”. En *Ciberletras*, 28.
- Lacan, Jacques (1999) “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo”. En *Escritos /2*, Buenos Aires, Siglo XXI, pp. 773-807.
- (1999) *Las formaciones del inconsciente*, Buenos Aires, Paidós.
- (2001) *Aun*, Buenos Aires, Paidós.
- (2013) *Las psicosis*, Buenos Aires, Paidós.
- Laclau, Ernesto y Mouffe, Chantal (1987) *Hegemonía y estrategia socialista*, Madrid, Siglo XXI.
- Lancina, Juan Alfonso (1687) *Comentarios políticos*, Madrid: Oficina de Melchor Álvarez.
- Lefort, Claude (2007) “Maquiavelo y la *verità effettuale*”. En *El arte de escribir y lo político*, Barcelona, Herder, pp. 233-277.
- López de Ayala, Ignacio (comp. y trad.) (1845) *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, Barcelona, Imprenta de Benito Espona.
- Lozano Navarro, Julián (2005) *La Compañía de Jesús y el poder en la España de los Austrias*, Madrid, Cátedra.

- Maquiavelo, Nicolás (1979) *El príncipe*, Madrid, Espasa-Calpe.
- (2012) *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*, Madrid, Alianza.
- Marchart, Oliver (2009) *El pensamiento político posfundacional*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Montaldo, Graciela (1994) *La sensibilidad amenazada. Fin de siglo y modernismo*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Nancy, Jean-Luc (2000) *La comunidad inoperante*, Santiago de Chile, Escuela de Filosofía ARCIS.
- Pérez, Joseph (2003) *Breve historia de la Inquisición en España*, Barcelona, Crítica.
- Prieto, Abel (1985) “*Sucesiva o las coordenadas habaneras*. Apuntes para el proyecto utópico de Lezama”. En *Casa de las Américas*, 152, La Habana, pp. 133-165.
- Puyol Buil, Carlos (1994) *Inquisición y política en el reinado de Felipe IV*, Madrid, CSIC.
- Quevedo, Francisco (1994) *El buscón*, Barcelona, Edicomunicación.
- Reyes, Alfonso (1958) “*Sabor de Góngora*”. En *Obras completas*, tomo VII, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 171-198.
- Ribadeneyra, Pedro (1595) *Tratado del Príncipe Cristiano*, Madrid, Imprenta P. Madrigal.
- Rojas, Rafael, “*Mariposeo sarduyano*”. En *La vanguardia peregrina*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 60-89.
- Romanos, Melchora (1992) “*El discurso contra las navegaciones en Góngora y sus comentaristas*”. En Arellano, I., *Las Indias en la literatura del Siglo de Oro: homenaje a Jesús Cañedo*, Barcelona, Reichenberger, pp. 37-49.
- Roudinesco, Elisabeth (2005) *Lacan*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Ruiz Pérez, Pedro (2010) *El siglo del arte nuevo*, Barcelona, Crítica.
- Saavedra Fajardo, Diego (1976) *Empresas políticas*, Madrid, Biblioteca de la literatura y el pensamiento hispánicos.
- Sarduy, Severo (1999) *Obra Completa*, Madrid, Archivos.
- Schwartz Lerner, Lía (1984) “*Quevedo junto a Góngora: recepción de un motivo clásico*”. En Schwartz Lerner, L. y Lerner, I. *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Madrid, Castalia, pp. 313-325.
- Silva, Guadalupe (2013) “*Lezama Lima y la ciudad. Crónicas de “La Habana”*”. En Basile, T. y Calomarde, N., *Lezama Lima: Orígenes, revolución y después*, Buenos Aires, Corregidor, pp. 287-300.
- Trevor-Roper, Hugh (1983) “*La crisis general del siglo XVII*”. En Aston, T. (comp.) *Crisis en Europa*, Madrid, Alianza, pp. 72- 111.

NOTAS

¹ Como sintetiza Joseph Bergin (2002), efectivamente se ha abandonado la idea de que existió una crisis general, y hoy en día se prefiere hablar de crisis locales. Por otra parte, el conservadurismo del Barroco puede comprenderse como el despliegue de recursos culturales de todo tipo con el propósito de que las personas produjeran, reprodujeran y naturalizaran una determinada forma de vida, centrada por la monarquía y la religión. Más allá de los ejemplos literarios que propongo a continuación, creo que es instructivo recordar un evento conocido, como la revuelta de Nápoles de 1647. Para Thomas Munck, las causas son la escasez de

alimentos y la carga impositiva. La revuelta estalla durante las celebraciones en honor de la Virgen María. Pero los amotinados reivindicaron a Felipe IV y emplearon imágenes religiosas. Por ese motivo, el conflicto no pasó a mayores: los rebeldes se levantaron contra las autoridades locales, no contra la iglesia y la monarquía, a las cuales, desde luego, reivindicaron. El texto de Munck se encuentra en Bergin (2002: 62-93).

² Para el discurso contra la navegación y el conservadurismo de las *Soledades*, me baso especialmente en los trabajos de Lía Schwartz Lerner (1984) y Melchora Romanos (1992).

³ Publicados originalmente en *Past and present*, ambos artículos están recopilados en el volumen de Trevor Aston (1983).

⁴ Los decretos sobre la Vulgata y la categoría de autor se toman, después de arduas discusiones, en la IV sesión, del 8 de abril de 1546. Contra las críticas de los humanistas y los luteranos, los obispos ratifican la autoridad de la Vulgata, “aprobada en la Iglesia por el largo uso de tantos siglos” y prohíbe “que ninguno, por ningún pretexto, se atreva o presuma desecharla” (31). Aunque no hay un pronunciamiento expreso sobre la traducción de la Biblia, lo cual revela el influjo que en esta primera etapa todavía tenía el humanismo cristiano, el decreto de todos modos erradica la crítica y la libre interpretación. El Concilio afirma que se deben contener los “ingenios insolentes” y prohíbe que éstos, que no son otros que los luteranos y los humanistas, se atrevan a “interpretar la misma sagrada Escritura en cosas pertenecientes a la fe, y a las costumbres que miran a la propagación de la doctrina cristiana, violentando la sagrada Escritura para apoyar sus dictámenes, contra el sentido que le ha dado y da la santa madre Iglesia”, pues es a ella “a la que privativamente toca determinar el verdadero sentido, e interpretación de las sagradas letras” (31). A renglón seguido, el Concilio deja sentada la prohibición de que nadie imprima ni procure se imprima “libro alguno de cosas sagradas, o pertenecientes a la religión, sin nombre de autor; ni venderlos en adelante, ni aun retenerlos en su casa, si primero no los examina y aprueba el Ordinario; so pena de excomunión” (32). Aunque éstas son reacciones ante el desafío de los protestantes, también intervienen en el interior de las sociedades católicas en tanto ponen en el centro la Biblia, impiden la crítica a la institución y terminan con los intentos de desarrollar una lectura libre de las sagradas escrituras.

⁵ Como es ampliamente conocido, la Inquisición española es una institución independiente de la romana. En 1480, los reyes católicos le dieron nacimiento por medio de la designación de los primeros inquisidores. El propósito original era perseguir a los criptojudíos, bajo la consigna de lograr la unidad de la fe, pero sus funciones se ampliaron, especialmente durante el Barroco, para convertirse en un tribunal por medio del cual mantener bajo control a la población. Aparte del oscurantismo de los procesos, vale la pena resaltar la figura, recién mencionada, de los familiares: se trataba de agentes sin sueldo, que se encargaban de vigilar a la población, dirigir denuncias para iniciar procesos y participar en la captura de sospechosos; a cambio de estos servicios, estaban autorizados a portar armas y sólo podían ser juzgados por tribunales de la Inquisición. La mirada de los familiares debe comprenderse como una forma de control capilar y como un poder no sólo represivo, sino productivo, en la medida en que genera fenómenos de autocensura, de ocultamientos, pero también incita a comportarse de determinada manera. Sobre estos temas hay, desde luego, una extensa bibliografía. Se pueden resaltar la síntesis del Joseph Pérez (2002) y el pormenorizado estudio de un caso especialmente célebre, el de Jerónimo de Villanueva, que reconstruye Carlos Puyol Buil (1993).

⁶ Los comienzos de esta visión explícitamente anacrónica del Barroco pueden situarse en la obra de Rubén Darío. En su autobiografía, recuerda con asombro que, cuando fue por primera vez a París, descubrió que Paul Verlaine y Jean Moreas reivindicaban a Góngora y Calderón. Años después, en 1899, escribe “Trébol”, tres sonetos en los que hace hablar a Diego Velázquez y el poeta cordobés, para cerrar sus presagios sobre el resurgir de Góngora en alejandrinos, dejando en claro que el recuerdo del siglo XVII debe servir para pensar la revolución del verso que él lideraba en la actualidad. Como volvió a poner en evidencia, hace algunos años, Aurora Egido (2009), la generación del '27 será pródiga en este uso actual del poeta cordobés, especialmente por medio de los homenajes poéticos. Los trabajos recién mencionados de Gerardo Diego y Alfonso Reyes sientan las bases de lo que Jorge Luis Borges va a desarrollar, superando a sus predecesores, en “Pierre Menard, autor del *Quijote*”. El anacronismo no se detiene ahí. Cuando, en su tesis de aplicación, Walter Benjamin pone el énfasis en el duelo y la melancolía, parece pensar más en los dramas de la Gran Guerra que en el siglo XVII. Lo mismo podemos decir de Jacques Lacan, que en *Aun* utiliza el Barroco para pensar el hueco de lo real, la imposibilidad de la relación sexual y la tesis nodal de que, desde la horda primitiva, Dios es el padre, y el padre siempre es el padre muerto. Otro tanto vale para Gilles Deleuze: en *El pliegue* reconstruye todos los ángulos del pensamiento del siglo XVII por medio de un Leibniz que siempre se había asociado a la Ilustración, con una interpretación parcial de un cuadro demasiado conocido como *El entierro*

del conde Orgaz y sin acordarse de un solo escritor del Barroco. Me refiero a estos temas en *Del Concilio de Trento al sida. Una historia del barroco*.

⁷ Los ejemplos de este último enfoque narrativo son, naturalmente, *Cobra*, *Maitreya* y *Colibrí*. En Sarduy, la gran excepción es *Cocuyo*. Pero hay que tomar en cuenta que esa novela constituye un cierre y un desengaño respecto del proyecto revolucionario del neobarroco, algo que se advierte en que el quiebre del relato se produce en el capítulo titulado “La desilusión”. Al final de la novela, Sarduy retoma, en boca del personaje, el tema de la escritura del cuerpo, de central y conocida importancia, para mostrar todo lo contrario de sus apuestas optimistas de los años ’60 y ’70: “Estas heridas –dijo en voz alta [Cocuyo]-, no voy a curarlas. Son *las marcas de la mentira, las firmas en mi cuerpo* de la indignidad” (913; subrayado en el original). Vale notar que la novela concluye poco después de estas palabras, contando 12 capítulos. Si hacemos caso a la numerología que deja implícita, el futuro es, desde luego, negro.

⁸ Por otra parte, François Wahl, pareja de Sarduy, fue el editor de los *Escritos* de Lacan. En la biografía de Elizabeth Roudinesco hay un excelente apartado sobre las relaciones entre Wahl y Lacan y la lucha en la que se trabaron para sacar ese libro. En lo que respecta a las ideas sobre astronomía, hay que resaltar que Lacan se refirió varias veces al “giro copernicano” de Freud y, en *Aun*, tiempo antes de que Sarduy publicara su ensayo, se reivindicó dentro del Barroco, oponiendo las figuras de la órbita circular de Copérnico y la elipse kepleriana, como ejes para pensar su visión del sujeto.

⁹ Lacan presenta el punto de capitonado en el seminario *Las psicosis*, dictado entre 1955 y 1956, y luego lo despliega completamente, con el grafo del deseo, en *Las formaciones del inconsciente*, del período 1957-1958. La exposición completa se encuentra, asimismo, en “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo”,. Ernesto Laclau y Chantall Mouffe retomaron el concepto en *Hegemonía y estrategia socialista*, liberándolo del rigor psicoanalítico y convirtiéndolo en una forma para comprender la estructuración de los lenguajes políticos y sociales.

¹⁰ Para la separación que los jesuitas hacen entre los medios humanos y los fines divinos, me baso especialmente en Julián Lozano Navarro (2005).

¹¹ Para percibir el carácter innovador que tiene esta concepción revolucionaria del Barroco, hay que tomar en cuenta las grandes discrepancias que mantiene con José Lezama Lima, a pesar de que en otros aspectos su influencia resulte decisiva. En principio, y más allá de los cambios nodales, la obra de Lezama retoma de una manera manifiesta, por intermedio del simbolismo, la estructura general del Barroco, si entendemos esa estructura como la subordinación de la política y el lenguaje a la religión. El gran ejemplo es la publicación de la revista *Nadie parecía. Cuaderno de lo bello con Dios*, que dirigió con el padre Ángel Gaztelu, en la que ambos retoman la ascética y la mística de San Juan para repudiar el mundo secularizado del capitalismo y retomar una visión religiosa. Me he referido a este tema en “Católicos, poetas y místicos en *Nadie parecía*”. Por otra parte, y como demostró en un artículo insuperable Abel Prieto (1984), referido a *Sucesiva o las coordenadas habaneras*, Lezama defendía las ciudades de dimensiones reducidas y las costumbres del capitalismo tradicional, como la familia, los regalos, los calendarios litúrgicos, etc. Guadalupe Silva (2013) ha profundizado en esta cuestión. Debemos notar, por último, que Sarduy rompió con la importancia que Lezama le daba a la naturaleza, para reivindicar la artificialidad, como deja sentado al principio del ensayo “El barroco y el neobarroco”.

LA HIGROFILIA COMO DESPERDICIO DEL LENGUAJE EN *COBRA* DE SEVERO SARDUY

Jesús Lúquez Fonseca*

Resumen

Es indudable que en estos tiempos la lucha por la dilatación del canon literario opera desde el lenguaje, específicamente, a partir de su carácter transgresivo. *Cobra* (1972) de Severo Sarduy es un ejemplo de ese tipo de obra en la que la palabra bella y adornada se rinde para que se levante un monumento colosal de la degradación del lenguaje, con personajes que experimentan en sus cuerpos esa subversión del canon que da entrada a una literatura, ya no sustentada en la solemnidad, sino en lo abyecto. El carácter transgresivo de *Cobra* puede notarse en el desperdicio del lenguaje y con el que yo busco demostrar que tal exceso encuentra su plenitud en el derramamiento de los fluidos corporales. Los personajes de la novela experimentan la higrofilia: gozan en la emanación de la sangre, el orín, el semen, el sudor, las heces, etc., a la vez que se reduplican, estiran los significados de las cosas con un manejo estético. ¿No es *Cobra*, entonces, una fiel expresión del neobarroco que termina por fragmentar sus contornos y proponer una distinta representación del arte?

Palabras clave: Barroco, Higrofilia, Lenguaje, Representación, Transgresión

* Doctorando en Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico. Magíster en Literatura Hispanoamericana y del Caribe de la Universidad del Atlántico, Barranquilla, Colombia. Profesor de literatura, Fac. de Humanidades –UPRRP. jesus.luquez@upr.edu.

Enviado 03/09/18. Aceptado 21/ 10/2018.

HYGROPHILIA AS A WASTE OF LANGUAGE IN COBRA OF SEVERO SARDUY

Abstract

Undoubtedly, in these times the struggle for the expansion of the literary canon operates from the language, specifically, from its transgressive character. *Cobra* (1972) by Severo Sarduy is an example of this type of work in which the beautiful and ornate word surrenders so that a colossal monument of the degradation of language rises, with characters that experience in their bodies that subversion of the canon that gives entrance to a literature, no longer based on solemnity, but on the abject. The transgressive character of *Cobra* can be seen in the waste of language and with which I seek to show that such excess finds its fullness in the spilling of bodily fluids. The characters in the novel experience the hygrophilia: they enjoy the emanation of blood, urine, semen, sweat, stools, etc., while they reduplicate, stretch the meanings of things with an aesthetic management. Is not *Cobra*, then, a faithful expression of the neo-baroque that ends up fragmenting its contours and proposing a different representation of art?

Keywords: Baroque, Hygrophilia, Language, Representation, Transgression

Presenciamos un momento de la literatura compuesta por elementos heterogéneos que buscan la ampliación del canon. Lo sublime, el estilo elevado, la palabra que nombra lo bello ya no es lo único literario, sino que existe otra forma de contar que teje sus hilos en la degradación, la sedición desde el lenguaje se hace sentir bajo formas abyectas. Lo estético -de paso sea dicho-no equivale a términos de lo bello, pues a propósito de la esencia de lo feo, Theodor Adorno, integrante de la Escuela de Frankfurt, renovó los conceptos de la estética, subrayando que la supremacía de lo feo en relación a lo bello opera:

Por su autenticidad, por su absoluta identidad con la realidad, por su valor al poner al desnudo las inmundas y repugnantes verdades ocultas tras el velo falsificador, distorsionador y ladino de la belleza convencional. Lo feo, entonces, transgrede la defensa de la estética tradicional, subordinando la belleza hasta excederla, más allá de suplantarla (Bodei, 1998:24).

Corolario de esta visión de mundo es *Cobra*¹ de Severo Sarduy, cuyos personajes no se comunican en un tono elevado y sublime, mostrando una realidad embellecida, sino actantes que experimentan sobre sus carnes esa subversión del canon, esto es, que la literatura parece perder su antigua investidura suntuosa para vestirse de una transgresora que bebe su savia en lo estercoreo y en los fluidos del cuerpo. Se trata, ahora, de una literatura asumida desde la periferia y que solo el modelo estético del barroco puede suplir, pues el modelo modernizador ha resultado incapaz. A propósito, Irlemar Chiampi señala:

El rescate del barroco es una estética y una política literaria que, mostrándose como una auténtica mutación paradigmática en las formas poéticas, conlleva, entre otras consecuencias, el abandono de la presencia sorda del siglo XVIII en nuestra mentalidad [...] La reapropiación estética del Barroco ha sido también resorte para recrear la historia a la luz de los nuevos desafíos del presente (2000:37-38).

La obra *Cobra* es la misma pérdida parcial del objeto del que hablaba Sarduy en sus ensayos o es, aún más, el detrimento integral, la cosa que se escapa, cuerpo gelatinoso que huye por los contornos y cae para regarse, descentrarse. Desde el mismo personaje homónimo hasta su fluir narrativo se incluye un universo de representaciones que no permite contornos o amarres de identidad. El carácter transgresivo de *Cobra* se hace evidente en el desperdicio del lenguaje planteado, además, por el mismo autor y que yo busco demostrar que tal exceso encuentra su plenitud, tanto en el capítulo uno (*Cobra I*) como en el dos (*Cobra II*), en el derramamiento de los fluidos corporales. *Cobra* y los demás personajes sudan y se excitan, se lavan en los orines, beben de la sangre y el vino, defecan sobre los cuerpos y los veneran. Son personajes higrofilicos² por excelencia que van reduplicándose, estirando los significados de las cosas y los lugares en un sentido lúdico y estético.

Mutación Cobra I: agua, sangre y orín.

El Teatro Lírico de las Muñecas es el lupanar en el que mujeres bailan y prestan sus servicios sexuales a los clientes. La dueña del lugar, quien recibe distintas nominaciones: Señora-Buscona-Alcahueta-Madre-Decana-Venerable, sabe que, entre todas sus ninfas, la más bella y su mejor adquisición es *Cobra*, el amuleto de la suerte. Ocultado su sexo masculino, *Cobra* es el travesti más cotizado(a) y hermoso(a): pestañas postizas, corona, lentes de contactos amarillos, polvos en el cuerpo, arabescos en las tetas, alas de mariposas, pigmentos en el vientre y las nalgas, olores de azafrán, una palmada en el glúteo y una pastilla de librium convertían a la protagonista en el lucero de la noche.

Todo era perfecto para la estrella, pero algo la mortificaba, un elemento que no era parte de la armonía femenina y que la hacía echar las primeras gotas de sudor: sus pies vastos, como extensión de aquello oculto: el tótem, el miembro del varón. Los pies eran, pues, eso otro que había que destruir y a esa empresa se dedicó el personaje con ayuda de la Señora: encerraba los pies en hormas minúsculas, los empapaba de agua caliente y fría, los amordazaba, los momificaba, los metía en bañeras llenas de agua y hierbas fétidas con hongos que coincidían con los movimientos de los astros. Un día, en su desespero, intentó achicar el estorbo, colgándose por los pies con una cadena al techo, hecho, según la abatida, ayudaba a la contracción de la base y cuyo resultado llegó a ser peor, al punto que limitaban su actuación en escena. Optaron por compresas térmicas y palanganas de hielo justo después de cada presentación. Aparece, entonces, el primer zarpazo de desperdicio del lenguaje³ laboreado por Sarduy para mostrar el fruto de las maniobras: “de las uñas brotó una violeta vascular que tiraba a orquídea congelada, a manto de obispo asmático, bajo un refectorio que se derrumba, comiéndose una piña. A ese morazo lezamesco sucedieron grietas en los tobillos, urticaria y luego abscesos subiendo de entre los dedos, llagas verdinegras en la planta” (445).

Nótese que la cita no obedece a la función de emitir un mensaje, es decir, su oficio no es vehículo de comunicación-que sería la función pragmática del lenguaje-sino que se complace en el exceso, en sobras que toma su forma en un juego de metáforas que conducen al asco a partir de la llaga acumulada de sangre y pus que se origina por debajo de las uñas para luego brotarse, como en una especie de lepra, por los pies, acompañada de escozor y rajaduras. La equimosis, en un principio, parece ser estática (orquídea congelada), pero luego se ramifica formando una imagen tripofóbica (manto

de obispo), presionada entre la uña y el cuero virulento (refectorio que se derrumba), que en una simulación de un proceso de fagocitosis se sigue comiendo la carne que ahora es un tejido dérmico cerúleo y expuesto (la imagen de la piña y su textura). El resto de la cita es explícita, pero el autor sabe lo que ha hecho con ella: ha reinado con palabras en la superabundancia, buscando infructuosamente la definición del objeto y, mejor aún, lo ha ejecutado adrede, citando al maestro de este tipo de operaciones barrocas, Lezama.

La transformación de Cobra estaba hecha de agua: sudor y sangre. En esos flujos se batían los cambios cada vez peores. Buscaron refugio en la Naturaleza, comía solo legumbres recién cortadas, tomaba seis vasos de agua al día y se prohibió la cafeína, pero el demonio de podredumbre seguía haciendo caos en sus pies, pues una sarna empezó a pulular por los tobillos. Cansadas de este trabajo sísifico se rindieron a la pasividad. Dejaron de observar a los monstruos inferiores que cada vez más se entregaban a la putrefacción, y en acto de despojo la Señora rogó a los dioses, a cambio de promesas, amparo, salud y la reducción de las rémoras, plegaria que caía en el cuerpo de Cobra pero que apenas alcanzaba a llegar a los pies, los cuales mostraron solo un poco de alivio, que Sarduy, en voz del narrador, insertó con otro derroche del lenguaje para nombrar lo sórdido: “Los Innombrables no fueron del todo insensibles a esa mística. Se hicieron húmedos, mansos, porosos. Sudaban un líquido incoloro, agua de lluvia que al secarse dejaba un sedimento verde. En él aparecieron islotes más densos, colonias espesas, respirantes conglomerados de algas. Los poros se dilataron. La transpiración cesó. Cobra tuvo fiebre” (448).

Al inicio de la cita se presentan los pies en convalecencia, estado que, por cierto, no ocurre en realidad (no fueron del todo insensibles). El resto del ejemplo está expresado en enumeraciones caóticas (húmedos, mansos, porosos, líquido incoloro, agua de lluvia) y epítetos (islotes densos, colonias espesas, respirantes conglomerados de algas) que hacen perder el foco parcial del objeto que no es recuperable ni en párrafos posteriores: “Cobra sintió que los pies le temblaban; unos días después, que algo se le rompía en los huesos; la piel se dilataba...Al amanecer brotaron flores” (448-449). Todas estas figuras retóricas hablan de un exceso en sentido estético y conducen a un desperdicio del lenguaje y formas malgastadas que dejan de designar las cosas para nombrar otros mecanismos que parecen no tener cohesión en la línea narrativa y que abraza la metáfora sobre metáfora (...que al secarse dejaba un sedimento verde...al amanecer brotaron flores) y que, por lo tanto, es más difícil de dilucidar o de encontrar una anhelada salida, dado es, que lo barroco lleva a otros espacios, a otros imaginarios de difícil aprehensión, pues escapan de la realidad. Así, Carmen Bustillo ha dejado claro que en el neobarroco todo adquiere un nuevo significado: la descentralización e interrupción de carácter único de la historia o de una forma única de sentido, recelo ante la escueta garantía de los relatos legitimados; duda sobre la realidad, por medio de distintas versiones de historias que juegan con las imágenes y destruyen las referencias estables, que día tras día instauran la heterogeneidad (1996: 323-366).

Cobra y la Señora siguieron intentando diabólicas prácticas reductoras y menjunjes ineficaces en medio de rezos y oraciones sin sentido que expresa un desaliento en cada línea del texto, al punto que el lector empieza a zozobrar en un mar de incertidumbre sobre el postrado espíritu de la Muñeca principal del Teatro, quien, paradójicamente, como puede resultarle al lector, se mostraba en una especie de

excitación y calma ante los efluvios del cuerpo siempre y cuando viera su propósito cumplido.

El deseo de recuperar la imagen hermosa de Cobra, ha llevado a la señora un desgaste económico hasta que una audacia de vértigo sorprende cuando aparecen “dos miniaturas tristonas. Eran arrugadas y tiesas, de ojos macizos, enmohecidas de bisagra” (Sarduy, 1999: 455). Una de ellas, la más pequeña, que parecía “engendro de piedra pómez, sabandija encontrada debajo de la cama, cuarteada y basáltica” (455) se convirtió en un el juguete preferido de Cobra, por parecer un homúnculo que podría llevar a todos lados y cuyo nombre había ido reduciendo de Poupée a Pupa y luego a Pup. Así es, de Cobra había salido una pigmea que sería su doble, como de la Señora salió otra enana, la más vieja y arrugada que repetía sus acciones como en un espejo, llamada la Dilatada. ¿Cómo puede ocurrir este desdoblamiento? Pues gracias al poder de descentrar el sentido de lo natural, la revolución contra el logocentrismo. El espejo es el doble distorsionado, la reduplicación, la elipsis que tiene ahora doble centro. Es una revolución más abstracta, no como la usa Carpentier con su teoría de lo real maravilloso y revolución política, sino una de tipo estético. Pero esta operación barroca es también un despilfarro del lenguaje porque viene del deseo y el deseo es lo que reduplica los cuerpos y el cuerpo está en función de segmentarse y plagiarse y en esa escisión manan los fluidos.

Sarduy interviene la fórmula matemática $Cobra = Pup^2$ para indicar que efectivamente Pup es la misma Cobra: cada movimiento, palabra, pensamiento, suspiro, “Si flores, flores; si escudos, escudo; si anamorfosis, anamorfosis; si alambicadas asimetrías con pajaritos volando, alambicadas asimetrías con pajaritos volando” (457). Todo, entonces, cuanto se hiciera a la enana, se haría a Cobra. Por esto, en su afán de embellecer a la Muñeca principal, la Señora decide agrandar a Pub, de manera que esta pueda ocupar el lugar de su doble, y para tal empresa contrata los servicios del Maestro, quien no es más que otro travesti vestido de perlas y colores.

El facultado, con un péndulo, halló los puntos clave del cuerpo de la pequeña para empezar, como en una lección de acupuntura, a puyar con agujas. Ante el fracaso de verla crecer, optaron por inyectarle nieve en las venas, lo que pareció ensancharla un poco (la hinchazón de la materia), pero la escasez del rocío la volvió a su normalidad horripilante y se incluye, entonces, otro juego con el exceso del lenguaje:

Se ahogaba.

Tomó aire por la boca.

Le entraron mil demonios fétidos
que le envenenaron las membranas.

Oró.

Se orinó en el colchón.

Mordió la pata de la cama.

(...) Con los dientes partió un pomo de azúcar, con los vidrios escupió sangre
(472).

El barroco se caracteriza por transiciones, empastes, simulaciones, artificios, excesos que la obra toma para colmar todos los vacíos. De ahí que Sarduy recurra a un despilfarro del lenguaje que no terminan nunca de nombrar lo deseado, y en su intento de aprehender, se lleva a otros conceptos, otros planos; hay fracaso en el intento de la definición y un desajuste de la realidad. La transformación de Pub (Cobra) es un

proyecto desatinado y nunca alcanzado y esto es propio de la estética del barroco: agotar las posibilidades de la *cosa*. La Buscona agota su dinero en la transformación del engendro, que es ya un propósito absurdo, pero hay en la empresa un deseo, una excitación ante el dolor del otro, por eso confía todo en las manos del Maestro que busca todos los medios por lograr el cambio. La experimentación llevada a cabo permite reconocer la materia compuesta, la podredumbre que es el cuerpo y la repugnancia a la que lleva: el aliento asqueroso de Pub, el orín que se le sale a chorros y que como un perro la hace morder la cama, y luego firma el fracaso de su cambio con un escupitajo de sangre. ¡Shhh...calle esa boca! De lo escatológico y las demás suciedades no se habla. Pero Sarduy dice: ¿Por qué no?: “Reírse de la autoridad, garabatear el modelo, impugnar a los inquisidores, ensuciar, manchar, orinar, eyacular sobre lo impoluto, lo perfecto, lo inalcanzable por su nitidez y su armonía” (Sarduy, 1987: 133). Claramente, el autor cubano sabía que la sociedad está anegada en la terna que Freud denominaba el malestar de la cultura: suciedad, desorden y fealdad.

Morían los días con el ocaso, lloraban las liras y se ahogaban con el aguacero las últimas plantas del camino, pero Cobra seguía siendo la misma desdichada. Solo el doctor Ktazob, travesti y esculpidor de lo superfluo, podría surtir el milagro. Después de indagar en cada rincón, aparece la Cadillac, muñeca rival de Cobra y quien quería usurpar su trono, que era declarante comprometida de las maravillas del galeno, pues había dejado de ser mujer para abrazar la masculinidad en tu totalidad, con zapatos de charol, patillas largas y voz grave confiesa que ella ahora es producto del doctor más buscado.

Así, Cobra, la fea diminuta y la Señora se van a España para dar con el paradero de las manos prodigiosas, y en su indagación se encuentran con un sacerdote, cuya conversación valida la aseveración de Sarduy cuando subrayó en la misma obra, entre otras funciones, que “la escritura es el arte de la elipsis” (430) y “la digresión” (431), y así lo afirmó también en sus ensayos: “La elipsis arma el terreno, el suelo del barroco, no sólo en su aplicación mecánica, según la prescripción del código retórico -supresión de uno de los elementos necesarios a una construcción completa-, sino en un registro más amplio: supresión en general” (Sarduy, 1987:186). El diálogo entre los personajes hace más entendible esa desesperante búsqueda por deshacerse de los pies:

— ¡Qué desatino, hijas mías! y ¿de qué mentes rústicas y desbaratadas heredáis tan lamentable invento? —amonestó el Padre (...)

—. Y, una vez convertida en su contrario y enterradas debidamente (como ordena la Iglesia que se haga con los dedos y aun con las falanges sueltas) las sobrantes partes pudendas, el Día del Juicio ¿con qué faz y natura aparecerá la deshadada ante el Creador y cómo la reconocerá éste sin los atributos que a sabiendas le dio, remodelada, rehecha, y como un circunciso terminada a mano? (474-475).

“Y, una vez convertida en su contrario” ... “las sobrantes partes pudendas...”, “y como un circunciso terminada a mano” ... ¿Habíamos estado hablando de una reducción del tamaño de los pies, cuando en realidad se trataba de una amputación del falo? El texto, tal como se subrayó en el principio, no conoce límites de interpretación, su arbitrariedad está en el juego, en el extravío, en la lectura embarazosa y peliaguda. Sarduy ha jugado con el lector desde sus inicios y la novela en su totalidad es un desperdicio del lenguaje que lo ha hecho perder el objeto. Es así: una elipsis general del texto. ¡Por Dios, es barroco! Ya lo había advertido el escritor en una de las

notas al calce: “Tarado lector: (...) abandona esta novela y dedícate al templete o a leer las del Boom, que son mucho más claras” (464). En fin, sigamos hablando de los “pies” y cómo estos, en un despilfarro del lenguaje, están por desaparecer en una intervención acuosa.

El apartado siguiente, Sarduy lo titula “La conversión”. En él, la Señora, quien al final decide no acompañar a las otras dos, advierte a Cobra sobre los riesgos a lo que se expondría ante la operación, la cual ve como una escabechina:

Bájate de esa nube: después de la carnicería y si la aguantas, te espera un aguacero de pinchazos, depilaciones y curetajes, cera en los senos, vidrios en las venas, vapores de hongo en la nariz y levaduras verdes por la boca (...) Oyes un chorro caer en una vasija de aluminio. Te dan opio para que resistas. La sangre rompe otra vez las cerdas. En un cubo de nylon transparente, te abandonan desnuda, al oxígeno puro. O quedas perfecta, como una estatua, hasta que por la herida te empieza a trepar la gangrena (486).

Llegado el día esperado, el doctor le dice a la paciente que debe hacer el procedimiento sin anestesia, puesto que el mutante no puede perder la conciencia y esto es porque el dolor de Cobra debe transferirse a otra persona, lo cual es alcanzable si se adquiere concentración y se logra enviar su dolor a hacia un chivo expiatorio, quien no puede ser otro que Pup⁴. Pero, dado la cantidad de energía que contiene la enana, se corría el riesgo de invertirse el procedimiento. Es así que Pup es sumergida por nueve días en un barril de hielo para debilitarse, mientras que Cobra es suspendida con mordazas al techo para “alcanzar las revoluciones requeridas, y mantenerla a sangre de puerco fresca” (489).

En ese estado de Cobra, Sarduy incluye un “carnaval de fluidos de colores” que se logra con la profusión del lenguaje:

Ha girado Cobra tanto... que hasta sus pupilas ha acudido el llanto. Sus lágrimas y ese orine que se torna rojizo —destilados coágulos de marrano— han dejado a distintas alturas sobre las paredes blancas de la celda que la encierra y a partir de la cenefa en el orden siguiente:

chorreadas fajas ambarinas
salpicaduras de ópalo
cintas de hidromiel
borrones de naranja
estratos crepusculares
hilos teñidos de púrpura
grumos de granate
otra vez sangre (489).

La habitación de Cobra se ha teñido de un arcoíris de los efluvios del cuerpo. Con imágenes metaforizadas que atrapan la sinestesia, asistimos a un matadero como producto de la descomposición del organismo: la diarrea de Cobra son chorros de fajas ambarinas, su vómito, el cerumen, las lágrimas y las salpicaduras de orín, desde el momento de su expulsión hasta que se secan, se tornan en los colores del ópalo: de fuego y girasol; los mocos son cintas de hidromiel, esa mezcla de agua calcificada y sustancia viscosa; la bilis son máculas naranjas sobre las paredes, la legaña que se

asoma en las comisuras tras el párpado cerrado es el estrato crepuscular: combinación de mucina violeta, claro de lágrimas, células de sangre, células epiteliales muertas y oscuras con polvo marrón; sangre seca que ahora es púrpura, sangre que es grumo o coágulo, pasando de líquida a sólida; y más sangre.

Aun no se había practicado la operación y el cuerpo de Cobra era ya un desolladero. No obstante, la mutación, que aparece en las siguientes páginas, se centra más en el cuerpo de la enana (Ya se dijo antes que la intervención de Cobra transferiría el dolor a Pup) y es través de ella que se describe el macelo, el cual solo es presentado como chorros de sangre que corren luego del “vértice arrancado” (493) y que ella consiente como digna higrofílica. El renacer de un cuerpo exige la muerte de otro: el cuerpo yerto de Pub, que es contada en otro exceso del lenguaje, por medio de perífrasis:

Pup jadeaba. La lengua entera se le salió; sus ojos empalidecían, globos de lámpara que se apagan. Por los oídos le empezó a salir un líquido blancuzco, por la nariz y por la boca. Una lividez iba ganando los estratos de que estaba teñida, desde los piecitos apolimados hasta la cabeza, sábana fría. (...) El Maestro fue a esclavar a Pup. Hubo que enderezarle un poco la cabeza: un buche de líquidos negros le salió, como un vómito (494).

Nótese que hay una degradación final de Pub que es expresada en una descripción avasallante del lenguaje que bien pudo expresarse con una construcción simple para enunciar que la enana estaba muriendo; no obstante, se destacan sus particularidades: una masa, una cosa que guarda las características físicas de una persona con cabeza, oídos, nariz, pies, etc, órganos que se pudren o dejan de funcionar en vapores execrables: lengua que se abulta y sale chorreante de la boca, ojos que se desencajan de sus órbitas, oídos y nariz que se vacían en acuosidades fétidas, pies vapuleados o madurados a fuerza de golpes. La última fuente de sangre en el cuerpo, vomitada ya en coágulos negros.

Terminada la operación...la conversación que parece haber surtido el milagro en un juego de palabras llevadas a la aliteración:

—Ya eres, Cobra, como la imagen que tenías de ti.

—¿Cómo?

Se recobra.

Se enrosca.

(La boca obra) (494).

Cobra ahora es la *cobra* real, culebra que reptar, no hay pies, nada puede erectarse. Se reconquista, se recupera, esto es, que se recobra como la cobra que muda su piel, pero, también, y hay que decirlo... ¡Pobre Cobra!... es serpiente que se muerde la cola, que acaba en lo mismo, que no hay operación que valga, pues así termina el primer capítulo (Cobra I) en voz del mismo personaje: “(...) surgió una octogenaria pintarrajeada. Se acercó contoneándose, cantando, gangosa, en falsete: — ¿Qué tal? — me preguntó, imitándome. El índice huesudo muy cerca de mis labios, gritó: —Es él” (500).

Mutación Cobra II: del semen, la mierda y otras emanaciones

“Cobra que se recobra” se había dicho al final de la operación. Es una frase que se constituye en la médula misma del relato, pues el protagonista se renueva en el transcurrir de la historia, se rediseña constantemente, al punto que el lector puede señalarla como Pub, un dios, un motociclista, buda, un gurú de la india, Sidarta Gautama, el mismo narrador en primera, segunda y tercera persona, por medio de la simulación que es un proceso de duplicación como artificio (Sarduy, 1987: 53), hasta que desaparece en un vaivén poético que dibuja la imagen de la naturaleza.

No es difícil entender este juego narrativo cuando se adentra a la teoría propuesta por Sarduy sobre el barroco en el que destaca el término “descentramiento”. El autor ve el movimiento barroco como una respuesta a los aprietos que hundió al hombre en un estado de intimidación y desasosiego, consecuencia de ideas como la de Arnold Hausser y su famoso giro copernicano que llevaba a la Tierra del centro a la periferia, y en el que solo los movimientos que describen un círculo son figuras perfectas, como el sol y la luna. Contrariamente a esto, el escritor cubano propone a Kepler como el pionero de una visión del mundo distinta, en el que el círculo como forma natural y perfecta se estanca, pues existen otras representaciones que modelan aún más el cosmos, como la elipse, lo cual crea un simbolismo que, al no tener un centro definido, sino dilatación del círculo, el universo deja de ser esa gran esfera vacía que causa horror y que, por lo tanto, debe llenarse, aglomerarse con detalles. La “retombée” de la cosmología de Kepler permite interpretar la elipsis como el descentramiento del círculo y repetición:

Que nada interrumpa la continuidad lírica del espacio mensurable (...) ni la del tiempo (...) todo es medida, cantidad, repetición; todo es analizable, fragmentable: el cuerpo en órganos, la moral es casos (...) Todo puede prolongarse- la constitución de las cosas así lo permite-, ergo, aburrir (...) barroco, fase del descentramiento como repetición, es también semántico, pero de manera negativa: no garantiza al hombre, al recibirlo en la sucesión y la monotonía, una inscripción simbólica, sino que al contrario, haciéndolo bascular, privándolo de toda referencia a un significante autoritario y único, le señala su ausencia en ese orden que al mismo tiempo despliega como uniformidad, la desposesión” (Sarduy, 1987: 81-82).

Así, si el descentramiento es sucesión, prolongación asistemática, en un orden no ordenado que lleva a la pérdida del referente, la literatura barroca le es fiel a ese principio: prolifera los espacios y los llena de detalles, dobla o descentra sus personajes, tal como se subrayó antes; no hay retrocesos espaciales, sino que más bien sitúa cada hecho en su propio espacio, por eso, se está en Occidente y se salta al Oriente (en este juego geocultural, se sitúa, además, el anagrama COBRA: COpenhague-BRuselas-Ámsterdam), están en España y luego en la India; Cobra se fragmenta: es hombre travestido y transexual, luego es hombre que se humilla ante otros para ser “otro”; Cobra es Pup, la Señora es la Dilatada o la Señorita, la Cadillac es un travesti y luego es el más macho en manos de otro travesti, un maquillador es un pugilista, entre otros.

Para el segundo capítulo, que oficia como libro ceremonioso que hace apología a lo nauseabundo, Cobra es un hombre que se integra a un grupo de motociclistas irreverentes que luego son dioses higrofílicos del tantrismo: Tundra, Escorpión, Tótem

y Tigre, quienes, en un ritual simbólico, lo inician en la banda. La camada tiene como insignia la repugnancia, y Tundra se lo hace saber al advenedizo: “—Has hecho bien en venir. Hoy es el día. Porque para llegar al mando tendrás que pasar por la sumisión, para obtener el poder tendrás que perderlo, humillarte primero hasta donde queramos para gobernar; hasta el asco” (505).

El semen, la mierda, el vómito, la saliva toman preponderancia y se les oye correr entre las líneas del relato. Dejan vestigios en la ropa, los cabellos, los caminos, el cuerpo, etc. Son tocados como perlas preciosas, bebidos como vino al paladar, untados hasta el hastío y la excitación. Estos fluidos se vuelven protagonistas del relato y se representan, por supuesto, en el desperdicio del lenguaje que actúa más en el goce, que en el aspecto creador. Si bien, *Cobra* no es una novela sobre el erotismo y dista de ser pornográfica, los fluidos corporales aparecen explayados detalladamente en el espacio, son poluciones, especialmente el semen, que actúan y se hacen visibles en el juego del placer, sin el menor pudor o miedo, en oposición a los presuntos riesgos morales o médicos. Al respecto, Asunción Aragón Varo señaló:

Los temas que aparecían en tratados médicos y en manuales de conducta sexual se desarrollaron en la literatura pornográfica en escenas pornográficas en las que se discutían las preocupaciones que en la época ilustrada circulaban en torno a la sangre menstrual, a los miedos sobre la pérdida del flujo seminal o a la ansiedad que en los hombres producía el exceso de fluidos sexuales femeninos (...) Al pánico moral asociado a la masturbación se une la preocupación por la pérdida de espermatozoides y sus consecuencias: el semen desparramado era semilla desperdiciada para la procreación, pero también causa debilidad, agotamiento y la muerte en casos extremos (2006: 232).

¿Por qué poner estos fluidos al descubierto? Porque simplemente hacen parte del cuerpo y este habla y se expresa, en su forma natural, en toda su extensión. A la sazón, Pere Salabert recordó la relación del ser humano con los aspectos más vergonzosos del mismo: “Cuerpos que presentan un exceso de corporeidad en su tarea de absorber y expulsar: “cagar, follar, mear, fabricar gases intestinales, eyacular, sangrar, comer, digerir [...] ciclo inacabable del alma, es decir, del cuerpo” (2004:71). Se trata, entonces, de permitir la exteriorización de las fibras orgánicas como forma de representar la esencia del ser, aunque estas lleven al hastío y la aversión.

En ese ritual de iniciación los dioses facinerosos bautizan al protagonista: Tundra le asigna un animal: cobra. Le abrió un estuche y le saltó en la cara un animal baboso (520). Escorpión, por su parte, le dice: “Para que veas que yo no soy yo, que el cuerpo no es de uno, que las cosas que nos componen y las fuerzas que las unen son pasajeras —y se corta con un vidrio la palma de la mano, que luego se frota contra la cara; chupa su sangre (riéndose)” (508) y le trazó “sobre la espalda, un arco vertical que se abrió en la piel, chorreando, embebido por la felpa, retorciéndose como una serpiente macheteada” (521). Totem “le fosforece, enroscada en el sexo, una serpiente. Al glande se adhiere, blanda, la cabeza. Afilada, goteando leche, penetra la lengüeta” (508) ... “le dibujó el círculo de la adivinación, torcido sobre sí mismo y sin bordes, el aro perfecto” (522). Tigre con un cuño de piedra “le estampó junto al círculo un sello cuadrado: BR” y Tundra “le laceró sobre el hombro una A (522).

De esta manera se le tatuó la palabra “Cobra” en medio de una excitación por el dolor y un bautismo en sangre y leche que se seguirá repitiendo a modo de profanación

en santuarios y otros espacios religiosos y consagrados. Nótese que cada dios amigo fue teniendo parte en la ceremonia y, a la vez, se iba revelando el carácter de cada uno de los oficiantes, que más tarde, en unas odas se le ve con más claridad. Así, Tundra es el Dios de los dioses, el Alfa (quien abre el cofre y deja salir al animal) y el Omega (quien termina el tatuaje con la “A”); Escorpión es el guerrero violento que hace pacto con la sangre y forma el arco vertical “C”; Totem es el lascivo, representación del falo, el sexo más grande, el que bautiza en leche y hace el círculo perfecto “O”; Tigre es el pájaro profeta que, terminada la marca, reza: “para que repte y se confunda con las piedras. Y muerda el tobillo. Y de un zarpazo, escamas afiladas, hiera” (522).

Los dioses siguen meando, defecando, escupiendo y regando sangre y semen a su paso hasta el encuentro con un gurú gay que les ayudará en la perfección corporal y espiritual a través de preguntas y respuestas sin sentido. Posterior a estas meditaciones, el narrador presenta a Cobra moribundo, pues en una redada por la Brigada de estupefacientes, se le ha encontrado droga y se ha atrevido a orinarle los pies a un policía y este con un pico de acero le rompió el cráneo. Totem, a la huida de los otros compañeros, lleva el cuerpo moribundo sobre sus espaldas y va ordenando los preparativos para un entierro según el rito del Libro Tibetano de los Muertos. Los amigos llegan después y toda una multitud empieza a lamentarse por Cobra, quien ahora ha adquirido los rasgos de un lama. Hacen ofrendas y ofrecen plegarias con un Buda en el centro. La instructora de meditación zen y profesora de Estudios Budistas, Mar López, hace una lectura sucinta sobre la relación entre el budismo y la muerte:

La norma básica es la de velar el cuerpo y no molestarlo durante un período que puede oscilar entre los tres y los siete días.

En primer lugar, se produce lo que los maestros llaman la disolución externa, que es cuando se disuelven los sentidos y los elementos, no referidos a elementos materiales sino a cualidades correspondientes a tierra, agua, aire y fuego:

- Con el elemento tierra: el cuerpo pierde toda su fuerza (...) Experimenta pesadez e incomodidad. Se instala la palidez y las mejillas se hundén.
- Después, el elemento agua: perdemos el control sobre nuestros líquidos, tenemos la sensación de que los ojos se secan en las cuencas. Tenemos mucha sed, la boca y la garganta pegajosas y obstruidas.
- El elemento fuego: se secan por completo la boca y la nariz, se va el calor del cuerpo. Al respirar el aire que pasa por la boca y la nariz es frío
- El elemento aire: cada vez es más difícil respirar. Emitimos estertores y resuellos (...) y de pronto se interrumpe la respiración (...) Todos los signos vitales han desaparecido (2013).

Tal como se describe las líneas anteriores, Cobra pasó por cada pérdida de esos elementos. Empezó por dejar la tierra con un espíritu atenuado y las carnes macilentas, al punto que Totem debió ayudarle: “Con el cuerpo de Cobra a cuestras —la cabeza perforada sangra por la nariz, contra su nuca, sobre su hombro derecho” (545); despidiendo las últimas aguas corpóreas, Tigre le hurgó en “las comisuras de la boca y los párpados, los orificios de la nariz y las orejas, del pene y el ano: supuraban un suero amarillo, un humor espeso y purulento” (549). En los últimos momentos, el cuerpo del agónico era una llama de la que solo quedaba la humareda: “en medio de la placa negra de baquelita, tapado hasta la boca por el hule, Cobra se iba enfriando; la nariz le goteaba sobre la gaveta de los cubiertos” (547), hasta que exhaló el último suspiro, ese aire mortecino que se había puesto en su naturaleza desde su creación: “Al cuarto día el

principio concedor abandonó el cuerpo de Cobra” (549). Se espera que el cuerpo reencarne en el sendero de los bondadosos, con la última plegaria que recuerda el nombre del personaje, que en esta ocasión es trazado de manera distinta sobre una imagen construida del protagonista:

Yo, el que parte de este mundo —aquí trazaron su nombre: Tundra el arco y el círculo, Escorpión el monograma y la A final—, Cobra, adoro y me refugio en mi lama director y en las divinidades todas, apacibles y coléricas.

Que el Gran Piadoso perdone los pecados que he acumulado y las impurezas de mis vidas anteriores y me conduzca por el camino de otro mundo bueno. (550).

De ahí en adelante, “Cobra” es solo una palabra etérea, no significa nada. Se hace una procesión con su cuerpo, se crea su imagen facial en un papel que luego es incinerado, se subasta su ropa, lo suben a una colina, le cortan la piel en bandas, le machacan los huesos, mezclan su polvo con harina de cebada, lo dispersan al viento. Cobra no es nada, pero la fiesta de las emanaciones continúa...

Las páginas posteriores son odas o alabanzas a los chorros, sí, a los chorros porque los fluidos corren como ríos. Una primera oda se titula “Blanco”:

El semen retenido:
sílabas que se anudan:
ajorcas los tobillos,
letras las rodillas,
sonidos las muñecas,
mantras el cuello.

El semen retenido:
serpiente que se enrosca y asciende: cascabeles entre las bisagras de las vértebras:
alrededor de los huesos aros de escama y piel luciente: aceitados cartílagos se deslizan, ciñen la médula.

Loto que estalla en lo alto del cráneo. Pensamiento en blanco (560-561).

Tales líneas, con maestría en el uso de la superabundancia del lenguaje y sus figuras retóricas, hacen alegoría al semen, pero especialmente a su expulsión en el orgasmo y a otras reacciones físicas que advierten las personas ante el estímulo sexual: el jadeo incesante que se articula en “sílabas que se anudan” marcan la excitación; la máxima potencia, el *Plateau*, que lleva al enrojecimiento del cuerpo, a la tensión muscular y articular (apretamiento de los tobillos, marcación y presión de las rodillas, pulso en las muñecas, palpitación sonora del cuello); luego el orgasmo donde la respiración llega al límite y el cuerpo se repliega (serpiente que se enrosca y asciende), que lleva a otras respuestas de carácter emocional: quejidos, chillidos, gruñidos, risa, entre otras que no son más que sonidos como “cascabeles entre las bisagras de las vértebras”, líquido preseminal sobre la piel (aceitados cartílagos se deslizan); eyaculación como respuesta final (Loto que estalla en lo alto del cráneo) y etapa de resolución, período refractario en el que el hombre pierde intensidad y queda exhausto (Pensamiento en blanco).

Pare el final del libro, los dioses parecen “recogerse” y buscan la protección del Gran Lama, a través de preguntas, cuyas respuestas salen disparatadas en un tejido del lenguaje que se exagera en palabras e imágenes metafóricas, pero antes, como dioses verdaderos, los bandidos hacen parte del banquete de ambrosía en el Olimpo, mientras

reafirman su carácter: Cobra, el pacto de hombre transformado que se sella con sangre. Tigre, profeta que marca su territorio. Escorpión, guerrero que con su veneno mata. Totem, espíritu que bautiza en semen. En el texto, aparecen así:

sangre de Cobra
orine de Tigre
excremento de Tundra
saliva de Escorpión
semen de Totem (562).

Una segunda oda está dedicada a las deidades de la India. Son dioses travestidos o transexuales adorados en la excitación de los cuerpos. Los objetos, las piedras, los seres pueden ser reencarnaciones de otros cuerpos y en ellos, las representaciones están dadas en las emisiones acuosas: “(...) en el centro brilla el falo de basalto: una línea cifrada marca el frenillo. En el plato pulido que le sirve de base queda la leche espesa con que el oficiante lo baña” (572).

El orín y el excremento son otras fuentes de goce por el placer. En ellos, los cultos se realizan cómodamente y no constituyen una interferencia en el campo espiritual, esto es, que tanto el devoto como su deidad son personajes higrofilicos:

Desde los nichos que anidan lagartos, sin brazos, nos miran niños de mármol, los ojos cernidos por líneas de oro. En un charco de orine, solo en una celda, un orate repite los veinticuatro nombres (...) Por el suelo, después de las ceremonias, han quedado flores machucadas, arroz amarillo, incienso, nueces, mierda. Una sola vez al año el sol ilumina totalmente el mástil mostaza (...) Durmiendo entre sacos unos sobre los otros, en un vaho de uvas podridas, de leche, de excrementos y vómitos, jugando, ovillados en madrigueras de paja, fornicando, esperando en el andén que invade en la mañana un vapor cobrizo, de caucho quemado, abriendo la boca, hurgando en la basura (...) (572-573).

En las últimas páginas de la novela aparece la tercera oda por la reencarnación de Cobra que, mientras duerme, vive del placer en la inmundicia: “Tu rostro es negro, sangrantes los colmillos, tu collar es de cráneos ensartados, en las salpicaduras de las yugulares tajadas se refrescan tus pies” (574). Obsérvese que el cuerpo del protagonista no es visto en cenizas, tal como se contó en su muerte, sino que aparece *rigor mortis* mientras es venerado. Esto es un exceso del lenguaje que forma un descentramiento (operación barroca), es decir, un desdoblamiento del núcleo (cuerpo cremado de Cobra) que adquiere otro significante (cuerpo cadavérico completo). Es un cuerpo que adquirirá vida en otro cuerpo: “De tu ombligo surgirá la flor de loto y de ella el creador. Bailarás otra vez. Vuelve a dormirte” (579). La palabra está consumada, Cobra vivirá por siempre, si no lo fue en el deseo por un cuerpo propio, lo será en la reencarnación por otro, a través de la expulsión de un chorro de semen (flor de loto que estalla) que traerá memoria del diamante que se dibujó en su transformación: “Que a la flor de loto / el Diamante advenga” (584).

En definitiva el lenguaje usado en *Cobra* es el tema medular de este escrito, pero no un lenguaje trabajado como mero vehículo de comunicación, sino que ocupa el centro para descentrar o, como diría Sarduy: para “descomponer un orden y componer un desorden” (435) a través de la perífrasis, de las enumeraciones descontroladas, metáforas sobre metáforas, reduplicaciones, de seguir estirando los significados, del

exceso en sentido lúdico y estético, que cobra total representación en la degradación del cuerpo, pero más que el cuerpo, en los fluidos que de este se generan. Tales efluvios llevan a la excitación de los personajes que los contienen. Hay un placer en los líquidos que emanan. No hay miedo o asco para los actantes, sino que la repulsión es dirigida al lector quien advierte una especie de erotismo en todo el trayecto narrativo por parte de los participantes que hacen la vida en medio del desperdicio, la putrefacción, el espanto...

Estamos hablando de una estética de lo feo que rema en estas aguas posmodernas por presentar lo que no tiene nombre, lo que no pertenece al canon lineal, lo que no abraza las formas bellas y que se complace, por el contrario, en una representación distinta del mundo y de los seres que lo habitan. Esta excentricidad encuentra abrigo en las sombras del neobarroco, pues su estética permite múltiples posibilidades de representación, a la vez que resiste los discursos dogmáticos de la modernidad. Solo así puede entenderse el carácter infractor del lenguaje utilizado en la novela del autor cubano, como también el entrelazamiento de discursos culturales, sus signos de erosión y goce, la inversión de los géneros, la multiplicación de centros, la profanación de los lugares sagrados y sus deidades y, por su puesto, esa excitación que sienten los higrofilicos por los fluidos del cuerpo.

Notas

1 Se citará de la edición crítica publicada por la UNESCO y ALLCA. Obra completa, dirigida por Gustavo Guerrero y Francois Wahl.

2 La higrofilia es un tipo de parafilia clasificada dentro del grupo “Desórdenes parafilicos no especificados” por “Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders”, (DSM). El doctor Bernat-Noël Tiffon Nonis, en su investigación *Manual de consultoría en psicología y psicopatología Clínica, legal, jurídica, criminal y forense*, define la higrofilia como la “excitación producida por cualquier tipo de fluido corporal” (2008: 148). Este impulso recurrente e intenso encuentra su satisfacción en todas las secreciones corporales, y de esta parafilia se originan otras como la cropofilia, urofilia, salofilia, etc.

3 En *El barroco y el neobarroco* (1979) Severo Sarduy afirma que el barroco es el espacio de la exuberancia, la copiosidad y el desperdicio. En contraposición a la función primaria del lenguaje que es comunicar, el lenguaje barroco haya su plenitud en la excedencia y en la pérdida parcial del objeto que puede ser la mirada, la voz o cualquier cosa que nunca es definible o aprehensible, precisamente por ser el soporte simbólico de todo barroco. Un ejemplo concreto de este es el “erotismo” que solo es manifiesto en el juego, pues su función no es hablar sobre los aparatos reproductores y su importancia en la procreación, sino su “desperdicio en la función del placer” (209-210).

4 Ese envío de energía y transferencia del dolor de un sujeto a otro, forma la figura de un diamante (ver página 488 de la novela referenciada), lo cual es importante recordar para poder entender el fin y la esperanza del protagonista.

Bibliografía

- Aragón Varo, Asunción (2006) “La pornografía ilustrada: Inglaterra, Siglo XVIII”, En Rafael Vélez (Eds.), *Géneros extremos / extremos genéricos*. Universidad de Cádiz, Cádiz. pp. 227 – 232.
- Bodei, Remo (1998) “Comentarios lacónicos sobre la estética de lo feo”. *La sombra de lo bello*. En Revista del Occidente. Fundación José Ortega y Gasset, febrero de 1998, Madrid, pp. 9 – 24.
- Bustillo, Carmen (1996) “Barroco y posmodernidad”, en: *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso*. Monte Ávila, Universidad Simón Bolívar, Caracas, pp. 323-366.
- Chiampi, Irlemar (2000) “Barroco y posmodernidad”. En *Barroco y modernidad*. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 17-83.
- López, Mar (2013, agosto) *La muerte y el budismo* [On Line]. Disponible en: <https://4grandesverdades.wordpress.com/> (Consultado el 8-5-2017)
- Salabert, Pere (2004) *La redención de la carne. Hastío del alma y elogio de la pudrición*. CENDEAC, Murcia, p. 71.
- Sarduy, Severo (1999) “Cobra”. En Gustavo Guerrero y François Wahl (Eds.), *Obra completa*, ALCA XX y Ediciones UNESCO, Tomo I, Madrid, pp. 425 – 584.
- Sarduy, Severo (1987) *Ensayos generales sobre el barroco*. Fondo de Cultura Económica, Barcelona.
- Tiffon Nonis, Bernat-Noël (2008) *Manual de consultoría en psicología y psicopatología Clínica, legal, jurídica, criminal y forense*. Bosch Editor, Barcelona, pp. 144 – 151.

Transmutaciones neobarrocas: corporalidades en tensión en *Misales* de Marosa Di Giorgio

María Guadalupe Luján*

Resumen

Este artículo pretende un acercamiento a la producción de la autora uruguaya Marosa di Giorgio (Salto, 1932- Montevideo, 2004) tendiente a recuperar las características neobarrocas presentes en su obra. La prolífica obra marosiana, en la frontera entre lo lírico y lo narrativo y de importante complejidad temática, ha sido considerada por la crítica adscripta al registro artístico realista y o bien al género fantástico. La mayoría de estos estudios se han concentrado en trazar los recorridos de sus búsquedas temáticas: la sexualidad, el eros, los límites de la palabra poética pero han desatendido en detalle los recorridos estéticos de la autora, los que a nuestro juicio permite reconocer discontinuidades y/o virajes estéticos. Nos proponemos en este artículo dar cuenta de los rasgos neobarrocos más notables y reiterados que pueden advertirse en su libro de relatos eróticos *Misales* (1993).

Palabras clave

Neobarroco. Marosa Di Giorgio. Misales. Metamorfosis. Corporalidades

Neo-Baroque Transmutations: Tension Bodies in Misales by Marosa Di Giorgio

Abstract

This article aims to approach the production of the Uruguayan author Marosa di Giorgio (Salto, 1932-Montevideo, 2004) in order to recover the neo-baroque characteristics present in her work. The prolific Marosian work, on the border between the lyrical and the narrative and with an important thematic complexity, has been considered by critics ascribed to the realistic artistic register and to the fantastic genre. Most of these studies have concentrated on tracing the paths of her thematic searches: sexuality, eros, the limits of the poetic word, but they have neglected in detail the author's aesthetic paths, which in our opinion allow us to recognize discontinuities and/or aesthetic shifts. In this article we propose to give an account of the most notable and repeated neo-baroque features that can be observed in her book of erotic stories *Misales* (1993).

Keywords

Neobaroque. Marosa Di Giorgio. Missals. Metamorphosis. Corporalities

*Licenciada en Letras. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba. [Argentina. Mail_guadalupe.lyl@gmail.com](mailto:Mail_guadalupe.lyl@gmail.com)

Recibido 10/09/2018 Aceptado 13/11/2018

En este artículo nos proponemos advertir sobre las diferentes etapas en la trayectoria artística de la autora uruguaya Marosa di Giorgio (Salto, 1932- Montevideo, 2004) y recuperar las características neobarrocas presentes en su obra que la crítica literaria sobre sus textos ha invisibilizado.

Desde nuestra lectura se pueden reconocer tres grandes momentos estéticos que sin ser estancos ni absolutos permiten identificar rasgos preponderantes que se condicen con tres etapas diferenciadas en la trayectoria literaria de la autora.

El primer momento corresponde a su estada en Santo, su ciudad natal, momento inicial (1950- 1965) en el cual las temáticas serán principalmente autorreferenciales, y en retórica romántica o modernista.

El segundo momento coincide con su traslado a la ciudad de Montevideo, la producción literaria de Marosa en esta etapa, en la que comienza a ser reconocida, revela un carácter experimental dentro de la estética del Surrealismo. Algunas de sus obras de este período (1966- 1980) adquieren ya repercusión en el campo literario local.

Un tercer momento corresponde en parte al espacio de Montevideo y diversas estancias en el exterior. En este su momento de consagración (1981-2004) se afirma en su obra la estética neobarroca. En cuanto a los temas en esta etapa resulta recurrente la exploración de los límites de la sexualidad o la pansexualidad, tópicos que serán las banderas de la consagración internacional de su obra.

Veamos con más detalle este recorrido.

La producción de Marosa se inicia con la publicación una serie de poemarios - *Poemas* (1954), *Humo* (1955) y *Druida* (1959)-, obras que no tendrán demasiada repercusión en el campo literario uruguayo pero que le permitirán realizar sus primeras incursiones como poeta. En las décadas subsiguientes se editan *Historial de las violetas* (1965), *Magnolia* (1968), y más tarde *La guerra de los huertos* (1971), *Está en llamas el jardín natal* (1975), *Clavel y tenebrario* (1979), textos que le brindarán un grado mayor de visibilización social. Reconocida ampliamente por la crítica por el carácter original de sus obras, la producción de estas décadas se mantiene dentro de códigos estéticos heterogéneos como el surrealismo y el romanticismo. Sin embargo es a partir de *La liebre de marzo* (1981), texto fundacional desde nuestra lectura, que pueden advertirse rasgos de la estética neobarroca en su obra. Esta tendencia estética adquiere mayor visibilidad en los relatos de su antología *Misales* (1993) y en *Camino de las pedrerías* (1997).

Antes de abordar decididamente el tema en la autora, parece pertinente revisar mínimamente algunas características y variantes de la estética del Neobarroco en el desarrollo teórico propuesto por Severo Sarduy.

La noción de Neobarroco, como la una nueva forma del Barroco histórico, surge a partir de la década del '50. Los planteos teóricos sobre la estética tienen origen, más o menos específico, con Haroldo de Campos en su texto *A obra de arte aberta* de 1955 (anterior al libro de Umberto Eco *Obra abierta* de 1962), y, aún en en Alejo Carpentier que será un antecedente de la propuesta de Sarduy, quien retoma la noción del neobarroco imprimiéndole un carácter de manifiesto definitivo. Dirá el crítico cubano en "El barroco y el neobarroco":

Ser barroco hoy 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 la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación (1972:125).

Desde los '70 con sus ensayos sobre "El barroco y el neobarroco" (1972) y sus libros *Barroco* (1974) y *La simulación* (1984), Sarduy produce un deslizamiento del debate del nivel textual hacia lo cultural, histórico y político.

Si bien el Barroco siempre tuvo una dimensión de placer sensual, este rasgo se acrecienta y adquiere una tematización explícita. El nuevo modo expresivo revela la búsqueda del goce y del Eros. Dimensión del discurso que ha sido asociada al intento de recuperar los márgenes, lo excluido o postergado, lo que queda de "resto" del orden lógico burgués. La actitud libertaria del erotismo es leído como un gesto político que para Irleamar Chiampi:

Se inserta en la fase terminal o de crisis de la modernidad como encrucijada de nuevos significados: sus morfologías actualizadas o recicladas críticamente potencian la renovación de las formas cuando las vanguardias han finalizado, o se convierten en "síntomas" del desencanto característico del fin de los metarrelatos y de las utopías, cuando ocurre la caída del progresismo moderno; así, la transformación de la modernidad en "un nuevo clasicismo" en este momento surge la estética (2000: 44).

La mayoría de los críticos han relacionado la renovación estética del Neobarroco con la vigencia de las teorías estructuralistas. De hecho es significativo que Sarduy desarrolle su teoría sobre el Neobarroco mientras integra el grupo de la revista *Tel Quel* (publicada en Francia entre el '60 y el '82). Notamos que las vinculaciones que se proponen dentro la definición de la obra neobarroca entre el lenguaje y el erotismo es propia de los derroteros del grupo *Tel quel*. Para estos intelectuales es fundamental mostrar lo reprimido de la sociedad en las producciones, desplazar la frontera de lo posible en los fenómenos artísticos, movimiento que les permitirá discutir con los discursos hegemónicos en la sociedad: el discurso cristiano, la economía liberal.

Como dirá Julia Kristeva en una conferencia dictada en 1976: "desde la Revolución burguesa, la aventura de la literatura ha sido proseguir, disolver, desplazar a la ideología cristiana y al arte que le era indispensable" (1987; 66). Inserto en esta red de relaciones entre intelectuales, Sarduy realiza lecturas de Bajtin a través de Julia Kristeva, cursa seminarios dictados por Barthes y Lacan, lee a George Bataille; lo que le permite una revalorización del Barroco lezamiano y luego, autoasumirse como su heredero, lo que lo habilita a componer un modelo teórico-estético.

Las ideas principales de su teoría comienzan a desarrollarse en su libro *Barroco* (1978) dónde, fundado en modelos cosmológicos, compone un juego argumentativo que le permite reorganizar un logos. El cambio de modelo astronómico de Copérnico a Kepler, que implica el deslizamiento del esquema cósmico del círculo a la elipse, le sirven a Sarduy para legitimar la propuesta del Neobarroco del doble centro:

Figura 1



Como demuestra la figura 1, el nuevo esquema cósmico duplica el centro. A Sarduy este nuevo modelo le permite explicar los principios estéticos del código. El doble centro de la figura elíptica habilita la comprensión de dobles planos entre ser/parecer, especularidades, otredades, juegos de presencias/ausencias, coexistencias de contrarios. De modo que la nueva teoría cósmica sirve de fundamento para comprender y justificar los procedimientos expresivos de la estética. En la primer parte del ensayo *Barroco y Neobarroco* (1972) se valdrá de este argumento para indicar que la estética neobarroca es la más pertinente para decir el mundo. Nuestro interés en los postulados de Sarduy se centran en la dimensión instrumental que confiere a su teoría, en la obra ya citada, organiza el texto en torno a los recursos propios del código, diferenciando planos e identificando técnicas en las obras emblemáticas de esta retórica. En la segunda parte del ensayo, llamada “Artificio”, se desarrollan los tres mecanismos de la artificialización neobarroca:

- Sustitución
- Proliferación
- Condensación.

En la sustitución toma como ejemplo algunos pasajes la novela *Paradiso* de Lezama Lima, la obra del pintor René Portocarrero, y la arquitectura de Ricardo Porro. En donde el artificio barroco se muestra por medio de la sustitución de un signo por otro. La distancia entre los dos términos del signo -significante/significado- se amplía surgiendo otro, como dice Sarduy, aparece la metáfora: “Distancia exagerada, todo el barroco no es más que una hipérbole, cuyo «desperdicio» veremos que no por azar es erótico” (1986; 11).

El otro mecanismo de artificio es la proliferación que consiste en anular el significante de un significado pero no sustituyéndolo por otro, sino por una cadena de significantes que rodean al elemento anulado. Sarduy atribuye este procedimiento de acumulaciones, enumeraciones y collage a la “aculturación” que incorpora América Latina de todos los lenguajes verbales y no verbales. Para demostrar el uso de este mecanismo, se apoya en Carpentier, Neruda, Mario Abreu y Joao Guimaraes Rosa. La proliferación, dirá, es la operación metonímica por excelencia y de la cual propone una lectura radial .

Por último, describe el recurso a la condensación que es la permutación fonética en la que dos términos de la cadena de significantes se unen para generar un tercer término que sintetiza semánticamente los dos primeros. La condensación, que en las artes visuales era representada clásicamente por las distintas variantes de la anamorfosis -deformación reversible de una imagen producida mediante un procedimiento óptico, por ejemplo utilizando un espejo curvo- en literatura tendrá un par operativo en la metamorfosis.

Resumiendo, se puede decir que en la sustitución el significante es escamoteado y reemplazado por otro, en la proliferación una cadena de significantes circunscribe al significante primero, ausente, mientras que en la condensación asistimos a la “puesta en escena” y a la unificación de dos significantes que vienen a reunirse en el texto.

En relación al concepto de “parodia” que Sarduy toma de Bajtín y lo asocia a la carnavalización, propone leerla en la operación de intertextualidad y la intratextualidad.¹ El recurso a la intertextualidad neobarroca, entonces, convierte al nuevo texto en una página injertada de diferentes texturas, de múltiples estratos lingüísticos, pasa a ser el espacio de un diálogo.

Si bien todos estos componentes son altamente ponderados, el crítico cubano hace énfasis en su ensayo al referir al erotismo. Sarduy lo considera el espejo y la revolución que forman parte intrínseca de lo neobarroco. El erotismo es el lenguaje barroco, se opone al lenguaje meramente comunicativo, a su funcionalidad informativa, a lo austero, al trabajo (reminiscencia), es, al contrario, placer sexual, erotización, divertimento, juego. Este concepto plantea un desborde, supone un nuevo orden en discusión con el modelo burgués, ordena el universo en una economía del exceso, del desperdicio y el derroche de lenguaje. Así el juego entre texto y erotismo, se funda en la idea de que la búsqueda estética puede representar con el “objeto” (el texto), un resto de aquello inaprensible de la experiencia humana, el deseo y lo erótico. Sarduy trabajará claramente este concepto siguiendo las reflexiones de Bataille quien lo define en relación a opuestos: prohibición/transgresión, trabajo/deseo, razón/exceso, hombre/animal; el erotismo surgirá en este espacio “entre” como una pulsión que oscilará entre estos polos de forma incansable. Se convertirá así en la marca de la ley, que será instituida para reprimir la violencia de los impulsos irracionales (los tabúes entre ellos el incesto será prueba de este efecto). Tornos Urzainki dirá en relación a esto:

El erotismo de Bataille, lejos de resolver esta tensión de un modo dialéctico, se origina en ese movimiento que va incansablemente de uno a otro. Para perpetuar la existencia y garantizar el orden social, la sociedad debe cercenar una parte esencial del hombre. Los tabúes aíslan la muerte y el sexo, cuya negatividad está en contradicción directa con el ansia de durar de cada ser, pero bajo la prohibición, aquella parte espontánea y negativa, que ha quedado aislada, se revela como algo fascinante. El hombre racional, que hoy conocemos, se constituye a través del juego paradójico que inaugura una ley que, al mismo tiempo, somete y libera al hombre: la ley crea al hombre, que se separa de la animalidad a través de las prohibiciones. (2010; 3)

Este juego entre Transgresión/Prohibición, como la tensividad que subyace en el juego erótico, será el rasgo batailliano que Sarduy retomará en la construcción de su teoría sobre el Neobarroco. Reconoce el movimiento lúdico existente en la propuesta del francés: lo prohibido incita la transgresión, a su vez cruzar esta barrera produce un deslizamiento que modifica la percepción del límite generando un nuevo sentido. El erotismo tiene este doble funcionamiento en las producciones del Neobarroco, discute con el discurso de la burguesía y en simultáneo corre el límite de lo posible desde el espacio del arte.

Dos de los elementos instrumentales que señalamos: la metamorfosis (en tanto artificio), y el erotismo, serán retomados en este trabajo como elementos propios de código Neobarroco que serán visibles en la producción de Marosa di Giorgio.

En apoyo a nuestra postulación de la inclusión de la obra de la autora entre los escritores cultores del Neobarroco en el Río de la Plata, nos detenemos un momento en señalar los vínculos artísticos-sociales de Marosa con el grupo que Perlongher llama “neobarrosos”.

Marosa y los neobarrosos

Herederos de la consigna de Sarduy de abolir el orden burgués, un grupo de jóvenes poetas porteños de la década de los '80 encuentran una causa común en la adopción del estilo Neobarroco.

La estética tiene como condición de existencia plasmar en su discurso la dimensión del goce, el Eros, del sujeto o de lo social, ya que despliega en el texto a través de la proliferación, sustitución y condensación de significantes la sensualidad libertaria del erotismo. De esta forma, el Neobarroco en vez de preguntarse por lo fijo de la identidad cultural le interesa su desfiguración, lo inarmónico, el desequilibrio.

En "Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina" artículo publicado en 2007, Martín Prieto reconoce la década de los 80 como el período de gestación de aquello que consideramos nueva poesía. La renovación estética viene de la mano de la visibilización de un canon de poesía argentina, que por la coyuntura política y los intereses sociales de la misma se había invisibilizado: Oliverio Girondo, Juan L. Ortiz, Macedonio Fernández, Francisco Madariaga, y por supuesto Osvaldo Lamborghini². Esta genealogía de la que se consideran legatarios los poetas neobarrocos discute claramente con los preceptos de la poesía social. Enemigos de los herederos de Gelman y González Tuñón³ los neobarrocos tendrán como emblema a Néstor Perlongher.

Dicho de otro modo, podríamos plantear que en el contexto de los primeros años de la década de los 80 en Argentina la figura de Néstor Perlongher inicia el neobarroso rioplatense para repensar las formas de resistencia emergentes de la literatura latinoamericana de los años inmediatos de las posdictadura. El neobarroso se define por una parte, como una manifestación exclusivamente latinoamericana (heredera del Neobarroco sarduyano y del Barroco lezamiano) pero con un matiz claramente Río platense y en este sentido localista. Un punto interesante planteado por Prieto, en el artículo ya mencionado, es ésta nueva apertura genealógica latinoamericana que plantean los neobarrocos:

Los neobarrocos, en cambio, muy rápidamente establecen vínculos con la biblioteca latinoamericana: el chileno Enrique Lihn, en el libro de Kamenszain de 1983, el cubano Severo Sarduy, entusiasta prologuista de *Ciudad del colibrí*, una antología de Carrera publicada en España en 1982, la uruguaya Marosa di Giorgio, el brasileño Haroldo de Campos y, en todos, el cubano san José Lezama Lima. Eso, hacia atrás. Y hacia los costados, los uruguayos Roberto Echevarren, Eduardo Milán, Eduardo Espina, el brasileño Wilson Bueno (2007: 28)

A partir de los años 90 proliferan las poéticas neobarrocas, una vez establecidos los linajes (lo que podemos plantear como el horizonte de legibilidad de estos autores), es cuando la estética se expande a partir el carácter omnívoro y/o rizomático del Neobarroco se multiplica su red: al neobarroso –Perlongher-, le seguira el Neobarroso –Kamenzain-, el Transbarroco –Lemebel-, por citar a los emblemáticos.

El Neobarroco pasó de ser un murmullo, un secreto a voces, a la nueva gran escuela. Ana Porrúa en un artículo publicado en el boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (2007-2008) "Cosas que se están hablando": versiones sobre el neobarroco realiza una suerte de genealogía de la estética en el Río de Plata. Una genealogía que lejos de iniciarse con los textos literarios Neobarrocos, piensa la mirada crítica de aquellos que desde fines de los 70 y principios de los 80 se reconocen dentro de ésta estética. La autora señala desde el inicio el carácter inasible de la urdiembre neobarrosa:

(...) a mediados de la década del 80 el neobarroco se trata, para Perlongher, de “cosas que se dicen”. No es, o no parece ser, lo que está estabilizado por la crítica, legitimado (como en Cuba) sino un rumor, algo que se reconstruye a partir de intervenciones aisladas o comentarios distraídos. (2007; 3)

Pero como ya hemos señalado el movimiento adquiere forma o rigor en los noventa. En la antología poética *Caribe transplatino. Poesía neobarroca cubana e rioplatense* (1991) ya citada, Perlongher publica poemas suyos conjuntamente con textos de Osvaldo Lamborghini, Arturo Carrera y Tamara Kamenzain; de los cubanos José Lezama Lima, Severo Sarduy y José Kozer; de los uruguayos Roberto Echavarren y Eduardo Milán, además nombra entre los olvidados a Espina y Marosa Di Giorgio. Lo que los une es un “estado de sensibilidad, estado de espíritu colectivo que marca el clima, ‘caracteriza’ una época o un foco”. La antología, está dedicada a Haroldo de Campos y en su prólogo, se lee el barroco como una especie de urdiembre, de tejido rizomático y proliferante; que adquiere identidad “en cierta operación de plegado de la materia y de la forma”.

Aunque el acercamiento de Neobarroco con Marosa ya está planteado desde el prólogo de Perlongher a "Caribe transplatino", la inclusión de la autora en *Medusario* de Echavarren es fundante. Pero como señala Alejandra Minelli en *Con el aura del margen* (2006), la poesía de Di Giorgio ingresa al campo intelectual argentino de la mano de algunas compañías argentinas de teatro independiente que adaptan sus textos para llevarlos a escena; ya se señaló la vinculación inicial que tiene la autora con el Buenos Aires de los 80 se hace de la mano de apropiaciones que hacen de sus textos grupos del underground teatral, relaciones que favorecen el acercamiento con la estética del Neobarroco. En sus obras un nuevo lenguaje caracterizado por el erotismo, la problematización del cuerpo se hace patente.

Entre los rasgos presentes en la obra de Marosa de este período, percibimos la irrupción permanentemente de una corporalidad polimorfa en continua mutación y cambio; en un devenir no humano, en un devenir animal (Deleuze/ Guattari). El deslizamiento y corrimiento de las fronteras entre los géneros (literarios, de especie, o sexuales) parece replicar en la disolución humana de los personajes de la poeta uruguaya que aparecen revestidos de una corporalidad ambigua que permite la emergencia de nuevas identidades. Es importante resaltar que el concepto de “devenir” deleuziano es otra de las constantes en el corpus de los Neobarrocos, y las ideas que de él derivan: proceso inacabado, un

continuum, en el que las identidades estancas se disuelven en un "entre". De este modo el código neobarroco que se inicia como rasgo estético de la producción marosiana en los ochenta, pero que se intensifica en los noventa, se expresa de manera contundente en: la experiencia fragmentada, el cambio, el movimiento, la metamorfosis; el juego de reflejos y de ilusiones, etc., La autora, configura mundos que en su representación nos ofrecen una naturaleza exacerbada donde a través de una hiperbolización de lo sexual, habilita la multiplicación de perspectivas y centros.

Transmutaciones Neobarrocas: corporalidades en tensión en *Misales* (1993)

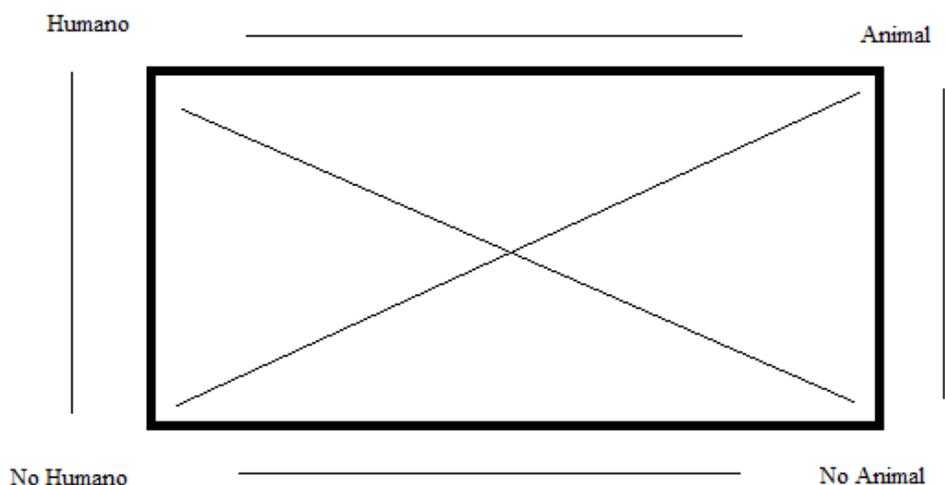
Como ya se ha señalado, las obras de estética neobarroca con frecuencia presentan una problematización del cuerpo, desestabilizando las coordenadas de percepción de la formas. En la teoría de Sarduy dos figuras representarán esta nueva concepción: la elipse y la anamorfosis. Recordemos que la elipse supondrá un esquema de universo con dos centros (complejizando el modelo copernicano⁴) y de modo análogo la anamorfosis multiplicará las posibilidades de perspectiva o puntos de vista del objeto observado. Ambos esquemas ponen en cuestión procedimientos consensuados entorno a las percepciones del mundo: “Más que la anulación del sistema, la anamorfosis logra su desajuste sistemático y ello –hay que insistir– utilizando los medios del código definido como regulador” (Sarduy 1987, 56).⁵ Es decir, desde nuestra mirada la metamorfosis será a la literatura lo que la anamorfosis es a la pintura. En tanto recurso estético permitirá problematizar de manera textual la idea del cuerpo. Con esto queremos indicar que mediante la metamorfosis se logra plasmar una corporalidad compleja, inacabada o en transformación, cuya constitución puede ser percibida solamente si multiplicamos el espacio de legibilidad del objeto. Por ejemplo la configuración del hombre-lobo (metamorfosis que en el análisis será retomada) sólo puede ser apreciada si lo pensamos en su dimensión humana y en dimensión no humana ó animal. La mixtura de cuerpos, especies, géneros etc. que cohabitan en una corporalidad metamorfoseada pueden interpretarse desde coordenadas múltiples.

El funcionamiento de este procedimiento al interior de los textos, permitirá por un lado el juego estético, y por otro a nivel semántico socavar discursos hegemónicos en torno a la identidad, la subjetividad, etc.

En base a lo aquí planteado, podemos argumentar que en la apropiación del código Neobarroco la propuesta estética de Marosa priorizará la problematización del cuerpo, siendo la metamorfosis el tópico recurrente para dar cuenta de esta búsqueda. Así en sus relatos el uso de figura retórica se cimentará en el juego del ser-parecer, a la vez que inscribirá los textos en una tradición ya consagrada.⁶

Graficamos estos tránsitos a través de un cuadro semiótico:

Figura 2



Como vemos en la figura 2,, a través de una reformulación del cuadro greimasiano, podemos dar cuenta de la oposición entre: Lo humano y Lo animal. El cuadrado semiótico implica además la existencia de otros conceptos llamados Lo no humano y Lo no animal que tienen las siguientes relaciones con el resto del conjunto:

- Humano y Animal: se contraponen. Lo cual significa que a nivel semántico y abstracto, los dos términos opuestos se necesitan mutuamente para definirse.
- Humano y No humano, Animal y No Animal: se contradicen. Significa que la contradicción se expresa por el resultado positivo de su no-ser.
- Humano y No Animal, Animal y No Humano: se complementan.

En los textos de *Misales* operan estas tres relaciones -contrarios, contradicción y complementariedad- pero lo novedoso (contribuyendo al carácter maravilloso⁷ del texto) es que los opuestos no siempre se anulan. Los vértices engloban atributos que funcionan a modo de nodos identitarios, inestables ambiguos. Es significativa esta oposición en tanto de ella brotan nuevos sentidos y juegos que relativizan los márgenes y el centro de aquello que consideramos “Lo natural”. Es en la oscilación entre estos polos que se producen las sucesivas metamorfosis en el orden de lo enunciado y la enunciación y, en consecuencia, donde emergen nuevas subjetividades.

Los procedimientos operan efectos de sentido en dos dimensiones fundamentales: 1) la transformación de la voz enunciativa y 2) las transformaciones de los actantes de los relatos.

Construcción del enunciador

El enunciador en los textos de *Misales* oscila entre dos polos: el de la mirada plena (que corresponde al narrador exterior-testigo) y el polo de la mirada interna (que corresponde a un narrador-protagonista). En esta ambivalencia se manifestaran las mutaciones de la voz narrativa. El enunciador puede entonces operar desde la mirada

externa en su condición humana que describe un universo maravilloso (no humano) y paulatinamente mutar al interior para transformarse en corporalidades no humanas, por lo tanto en este apartado proponemos recuperar este proceso a través de la reconstrucción de la figura del enunciador.

Percibir la fluidez de la mutación, en la progresión de apariencias en las que se encadenan las transformaciones, es parte de la experiencia de lectura de los textos estudiados en los que el proceso de metamorfosis se torna inasequible si perdemos de vista construcciones del orden de la estructura del discurso.

Comprender y describir estos procesos, requiere inicialmente el reconocimiento de los polos entre los que se producen las distintas mudanzas. Así deberemos señalar cuáles son los atributos en términos de “especie” que se vinculan en la transfiguración de la voz enunciativa, voz que devendrá en una subjetividad animal, vegetal, mineral.

Es significativa esta oposición en tanto de ella brotan nuevos sentidos y juegos que relativizan los márgenes y el centro de aquello que consideramos “Lo natural”. Es en la oscilación entre estos polos que producen las sucesivas metamorfosis en el orden de lo enunciado y la enunciación, donde emergen nuevas subjetividades.

Un buen inicio para describir los procedimientos escriturarios de la autora lo tenemos en el prólogo introductorio a *Misales* (1993), en esa introducción se presenta un enunciador de carácter no- humano, rasgo que va a coincidir con la voz enunciativa en otros relatos del libro. El enunciador del texto experimenta pronto la primer metamorfosis : “Al capuchón en que habito, desde muy lejos, me llegan el latir del mundo, sus silbidos y alaridos, con los cuales me atreví a armar, soñando, estos gajos, estas misas con luz violeta”. (Di Giorgio 2008, 11). En la cita es patente como el enunciador se configura como un fragmento animal - "capuchón" de un crisálida- desde dónde es testigo de una realidad aparentemente velada, deslizándose paulatinamente del nodo de lo humano hacia lo animal. “Al capuchón en que habito” supone un espacio de aislamiento pero que pertenece a un orden no humano, el capuchón de la crisálida multiplica los sentidos de la idea de transformación o de antesala a una mutación. A partir de esa condición diferenciadora (insecto) es posible dar cuenta de la realidad novedosa que atestigua, la cual le llega a través de “silbidos y alaridos” que son interpelaciones directas (o si se quieren violentas) de esa Naturaleza antes no percibida.

El prólogo de *Misales* funciona además como macro relato, o contorno diegético que inicia la metadiégesis de cada uno de sus relatos, plantea una indiscernibilidad entre lo humano y lo animal, además de un desplazamiento metafórico desde los "gajos" que produce en lugar de relatos y el capuchón-morada que como ya señalamos cual capullo de crisálida, protege a la voz poética y genera la expectativa de una transformación por venir.

La voz del narrador emerge, entonces, como una zona fronteriza, un umbral, un devenir entre multiplicidades. La construcción de este enunciador en un espacio liminar entre lo humano y lo no humano pone de relieve el uso que hace el agente de los recursos propios del Neobarroco. Pablo Baler indicará como elemento estructurante del decir neobarroco la intención de permanente inestabilidad, ilusión estética que se propondrá en oscilación permanente entre: la distorsión y la nitidez. En la obra de Marosa, la búsqueda de ésta inestabilidad la encontramos en la problematización de la corporalidad que se resuelve en la metamorfosis. Ansia de devenir otro, propio de la estética, que Sarduy describe como “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” (Sarduy, 1974, 183). Parece que no existe mejor representación del ansia neobarroca que el tópico de

la metamorfosis; sin embargo, debemos señalar que, mientras en la mutación que supone la metamorfosis clásica (Ovidio) e incluso en la moderna (Kafka), donde la pérdida del sujeto para encontrarse en otro es castigo, la transgresión del cuerpo neobarroco está atravesada por la pulsión erótica y el goce: acá el cuerpo deviene otro por el eros.

En los cruces que devienen de los procesos de transformación (tanto del enunciador como de los personajes del enunciado), Marosa vuelve permeable la membrana que delimita dos universos (el humano y el animal), permitiendo una contaminación de forma bidireccional. Como efecto de lectura advertiremos que se subvierten los roles de dominio (entre el hombre y la naturaleza), y como resultado de esto la mutación hacia lo animal será jerarquizado. En este sentido, dirá Giorgi:

(...) el signo del animal - signo en sentido deleuziano, como captura de un núcleo de fuerzas y de pasaje de intensidades, y no, evidentemente, como metáfora- traza una serie desde la que la cultura mapea sexualidades, cuerpos y deseos antinormativos, y define una regularidad de la cultura, un repertorio de lugares de lenguaje que atraviesa textos diversos y define posibilidades estéticas. (2014: 240).

Siguiendo esta idea, la estrategia marosiana opera como fuerza disruptiva de la "normalidad" o *doxa* social (Angenot). La figura del enunciador permite el desarrollo de estrategias discursivas orientadas a incidir en el enunciatario, las mismas hacen foco en la intención de abrir el horizonte de perspectivas de la realidad.

Otro ejemplo de estas transformaciones enunciativas es posible advertir en la construcción de enunciador en la *Liebre de marzo* (1981), donde, en código neobarroco, una voz inestable juega con las múltiples y simultáneas miradas contradictorias:

Al subir la luna, me puse el mantón negro con lunares blancos, me puse el disfraz de lobo, el disfraz de león, los lentes de mariposa, me pinte las uñas y la boca.

Y eché a andar; nadie observó.

La presa iba por todo el prado. Bien se veía que era un niño de muy breve edad, blanco como nieve y algodón. (...)

Me agazapé en un árbol, me plegué a las cañas. Di un aullido, un silbido que quiso ser alegre; como una palabra cruzó el aire.

Y la presa, ya, era presa. La hiqué en las uñas. Y la engullo. Aún tiene un pequeño gusto dulce a huevo. (Di Giorgio 2013; 289)

En el fragmento es posible advertir un deslizamiento paulatino a través de las máscaras o disfraces de una "subjetividad humana" que en el acto de camuflarse va adquiriendo rasgos animales. Sin embargo en las primeras oraciones la apropiación de "lo otro" es accesoria: "el mantón negro", "los anteojos de mariposa", "pintarse las uñas". Es una caracterización que se vuelve una identidad al finalizar el relato, momento en el que el sujeto se encuentra dotado de atributos animales que se evidencian a partir del uso de ciertos verbos (agazaparse, aullar), el proceso de animalización se intensifica con la pérdida del lenguaje, el aullido "es como una palabra". Luego el acto de engullir completa la imagen de la transformación.

En el texto citado visualizamos dos problematizaciones propias del código Neobarroco, el trabajo sobre el cuerpo, plural, palimpsesto (dirá Monegal) que en permanente movimiento, se convertirá en algo vivo inaprensible, a la vez que se resemantizan los tópicos de la devoración y de la cacería. El enunciador marosiano sabe-decir, desde el código de una forma particular. Nos propone adentrarnos y vivir un mundo novedoso siendo parte de él. La inserción de la voz enunciativa como parte del universo que se construye tendrá matices. Señalamos en este mismo sentido dos ejemplos más en los que encontramos mutaciones progresivas de la voz enunciativa:

Atravesé jardines donde las mariposas estaban en celo; se les salía un olor ácido. Ay, dije estos bichos, estos pájaros, porque estaban pesadas, enfermas.

Al entrar en la casa vi que yo misma desovaba; me salía un huevo que recogí entre la piel y la bombacha. (Di Giorgio 2005; 67).

El enunciador sufre una suerte de contagio, la naturaleza circundante lo vuelve parte de ella. Lo transforma a partir del contacto. El efecto proliferante de la naturaleza, promueve un borramiento de los límites entre la Bios y la Zoé cuestionando las lógicas de lo posible, permitiendo la emergencia de lo ominoso. El efecto de transmutación se establece desde los síntomas en el cuerpo al cuál se adhieren nuevas formas de lo natural transformando el ser. El sujeto enunciativo “desova” cambiando radicalmente la percepción de “lo humano” y acercando su experiencia viviente al reino de lo animal.

En otro relato el juego parece invertirse:

Salí a cazar ratones con mi vestido blanco y blanco. Cada zarpazo era una estrella. Cacé varios. Entré en la cueva que habíamos conquistado desde mucho tiempo. Dije: - Mamá, cacé las ratas. (...)

Mas, ocurrió algo insólito. El ejército se detuvo.

Quedamos tiesas. Parecíamos hechas sólo con un poco de tul y unas rosas. Pues, éramos delgadísimas, breves, sólo de unos pocos centímetros. Además, idénticas. No se sabía cuál era la madre, y cuál la hija.

El jefe atrapó a mi madre, y la engulló de golpe.

Yo escapé de la mano de mi antropófago por un segundo. Y sigo corriendo por esos valles. (Di Giorgio 2006; 85)

El espacio propio de lo animal (la cueva, la cacería mediante los zarpazos) se ve irrumpido, violentado por la esfera de lo humano (el ejército, la idea de jerarquías humanas como jefe, etc.). En este juego, se polemiza no sólo los límites entre las especies sino la idea misma de lo humano, en tanto el comportamiento “violento”, además la antropofagia, puede leerse como efecto del ingreso de lo humano en esta realidad otra. Cuando lo zoomorfo se mueve a lo humano la "armonía" de la existencia se ve interrumpida y por lo tanto violentada por lo humano

De esta manera, el enunciador, es una construcción de difícil definición dada las características de la producción de Di Giorgio. En sus textos no sólo se suspenden las diferencias entre entidades del orden de humano y natural, sino que se cuestiona los límites de los géneros literarios. Los cuentos se mueven en la frontera entre la poesía y la narrativa por lo que la voz enunciativa adquirirá por momentos el rol de Yo poético. Es el caso: “De

bien adentro de mi carne y de mis huesos pude sacar finísimos lienzos, organdíes, y así desplegué unas alas que me daban vuelo y peso, y subía y caía; hice la danza de homenaje a la luna. Pero, ésta desapareció totalmente” (Di Giorgio 2013; 413). Se advierte aquí un deslizamiento desde el enunciador narrativo a un yo lírico que expresa emocionalmente su experiencia novedosa en esta naturaleza exacerbada. El borramiento paulatino entre el género narrativo y el lírico alumbra una arista más del neobarroquismo de la autora.

Benitez Pezzolano dice al respecto: “Es cierto que el yo de la poesía de Di Giorgio posee una cierta determinación narrativa marcadamente mitopoiética (determinación de entorno) y que el esquema de enunciación lírico no se manifiesta en pureza” (2012: 40). Aunque el crítico señala de modo inverso la vinculación (reconociendo en el género lírico el matiz narrativo) es evidente que esta ambigüedad dificulta la reconstrucción del enunciador en sus textos, ya que este posee una doble faceta: se acerca al yo lírico ó se distancia de éste generando efecto de narrador testigo. Entonces el rol de yo-poético, contribuye al efecto de inestabilidad propio del decir neobarroco, y además permite la gradación del cambio o transformación generando imágenes llenas de belleza.

Ahora bien, estos roles se desarrollan diferenciados al interior de los textos en íntima vinculación con la configuración del tiempo y del espacio (estas dos dimensiones son significativas en la producción de la autora y se revisarán con mayor detenimiento más adelante). En los relatos la idea de tiempo y espacio se relativizan a partir de la experiencia de las protagonistas de los mismos. Esto significa que del rol del enunciador (ya sea narrador protagonista o testigo) nacerá la coordenada espacio-temporal. Siguiendo estas nociones podemos describir las competencias que el enunciador marosiano posee como característica común en los textos analizados.

Entre el narrador protagonista y el narrador testigo

El universo-mundo en el que transcurren los cuentos está anclado en dos espacios: lo "real", dominio del enunciador testigo y lo mítico dominio del narrador protagonista que asume el rol de yo lírico. Antes de adentrarnos en estas dos dimensiones espacio-temporales del universo marosiano, nos parece necesario delimitar qué interpretamos en cada caso. La idea de “lo real” lejos de suponer a “la realidad” es entendida aquí como una coordenada de verosimilización. Esta dimensión se caracterizará por la aparición de distintas marcas discursivas: 1- Marcas temporales: percepciones de tiempo cíclico (día-noche- día). 2- Autonomía entre el sujeto y el espacio exterior (lo que lo rodea). 3- Referencias a la topografía y geografía de Uruguay.

Mientras que “lo mítico”, se vincula más a una experiencia excepcional del hombre en esa naturaleza. Según Mircea Eliade “El mito relata una historia sagrada, es decir, un acontecimiento primordial que tuvo lugar en el comienzo del Tiempo, *ab initio*. Más que relatar una historia sagrada equivale a revelar un misterio (...) Decir un mito consiste en proclamar lo que acaeció *ab origine*” (Eliade 2014, 50). En los textos de Marosa di Giorgio “lo mítico” funciona a partir de los siguientes elementos: 1- el tiempo es estático, los eventos funcionan bajo la lógica del acontecimiento. 2- La percepción del entorno se encuentra empañada por la experiencia del sujeto. 3- Los espacios descriptos adquieren rasgos maravillosos.

Desde nuestra mirada la coexistencia de los planos de "lo real" y "lo mítico", nos permite señalar los dos roles del enunciador (narrador y voz poética) y la complejidad de su coexistencia.

La coordenada espacio-temporal de lo narrado se encuentra impregnada por la evocación de un tiempo perdido, el de la infancia. Este retorno funciona dislocando el eje temporal, efecto que podría traducirse en la metáfora del adulto que se sueña niño, y percibe el mundo con esa frescura, pero en *déjà vu*. El enunciador marosiano juega en esta doble valencia: recupera su infancia, pero la resignifica en su adultez: “No sé cómo desperté en el jardín natal. El viento abanicaba aquel naranjo, hacía temblar las violetas, las "viudas", los alhelíes”. (Di Giorgio 2013, 255). Es el doble juego entre el presente/el pasado, entre la mirada del adulto/ la niña.

En este contexto enunciativo se producen también transmigraciones de los personajes en los relatos.

Las metamorfosis de los actantes: Bestiario

Las metamorfosis no sólo ocurren en el plano de la enunciación, sino que es en la geografía en la que acontecen los relatos de Marosa, los personajes femeninos: niñas, hadas, brujas y viejas copulan con seres antropomorfizados: lagartos, picaflores y zorros; y en estas interacciones se transforman en identidades otras, en nuevas subjetividades tensionadas por un devenir no humano, devenir que como dirán Deleuze y Guattari:

(...) consiste precisamente en hacer el movimiento, trazar la línea de fuga en toda su positividad, traspasar un umbral, alcanzar un continuo de intensidades que no valen ya por sí mismas, encontrar un mundo de intensidades puras en donde se deshacen todas las formas, y todas las significaciones, significantes y significados, para que pueda aparecer una materia no formada, flujos desterritorializados, signos asignificantes. (Deleuze y Guattari, 2004: 24).

Los personajes transitan de forma continua el cambio: devenires-animal o vegetal, devenires-hembra o macho, esta suspensión de la diferencia en las continuas mutaciones marosianas, van construyendo una cartografía de seres mixtos. En algunos casos la naturaleza adquiere rasgos supranaturales en procesos de metamorfosis:

El árbol se iba entretanto prendiendo despacio, se iba volviendo de hilos con rubí; se le aparecían unas pajarillas rígidas, apenas vivas, que movían apenas la cabeza y eran de todos colores, a cuál más luciente. Y entre ellas unas varas rectas de azul violeta con globos lilas. (di Giorgio 2005: 24)

El árbol se convierte en una superficie inacabada de luz y color, no podemos comprender del todo donde se presentan los límites de su corteza y la existencia de esa vida que lo habita, "pajarillas rígidas", las " varas rectas de azul violeta" semejantes a pistilos nos indican el proceso de florecimiento del árbol.

En otros casos las mutaciones funcionan como máscaras de los personajes, que de forma progresiva migran de especie:

Lavinia estaba parada inmóvil en mitad del campo. Con la manta negra y el ramo de lilas y de hilos en la alta frente (como las antenas de un bicho) ... Lavinia tuvo un leve impulso, abrió las alas.
La madre de Aurora, azorada, le dijo: - Va a empezar a andar, señora?
Señora Lavinia... ¿se va?... (di Giorgio 2005: 72-73).

El personaje de Lavinia cambia de especie, los signos humanos: "la capa negra", "el ramo de lilas y de hilos en la alta frente", se transforman en alas y antenas de "bicho" respectivamente. Esta progresión entre el disfraz, la máscara y la metamorfosis es un movimiento tan fluido que el acto mismo del cambio parece imperceptible.

En otro relato somos testigos de la corporalidad adquiere rasgos extensivos en el momento de la cópula.

El tironeaba de la enagua en flor advirtiéndolo con espanto que la enagua procedía de ella; estaba hecha de su misma leve carne, sujeta con pedúnculos vivos a todo el cuerpo.
Era un gran enagua sexual, todo de ovarios, todo de clítoris recios, como pimpollos de rosas en hilera. (di Giorgio 2005:; 24-25)

El cuerpo en estado de goce es infinito, al modo del pliegue deleuziano es una superficie que se multiplica de forma infinita. El cuerpo como objeto inacabado dispensa también en esa superficie el deseo. En otro ejemplo la transformación se produce sólo en el ojo de la amante: "Elinor empezó a encontrarle parecido con una liebre. Tenía bigotes, orejas largas, dientes de loza rojiza como pocos tenían en esos parajes" (di Giorgio 2005: 45).

En los ejemplos citados notamos como es el cuerpo empujado por el deseo es capaz de todas las metamorfosis. Podemos inferir entonces ¿porqué en la obra marrosiana un cuerpo deviene en otro? Es a través de la pulsión del eros, la experiencia neobarroca en la obra de Di Giorgio vuelve materia inacabable, inconmensurable, la experiencia del deseo y su resultado en la mutación. El momento del devenir no puede atraparse linealmente en el discurrir del lenguaje frente a este limitante, la autora busca transgredir las posibilidades de la lengua en el espacio de lo literario, el cuerpo metamorfoseado se vuelve una posibilidad de resolución (de lo que no se puede decir). Presentándose el cuerpo nuevo (mutado) como la paradoja de aquello imposible, es decir lo que el lenguaje no puede atrapar en su discurrir queda cristalizado en un cuerpo nuevo: el producto de la metamorfosis.

En código Neobarroco, los textos de di Giorgio se constituyen en el exceso exhibido por el artificio, cuyas metamorfosis despliegan una superficie sin término visible. Las variables que el objeto genera se captan como diferencias: otras voces, otras subjetividades que se montan en la superficie textual complejizándola. El cuerpo es el locus de la experiencia de lo heterogéneo de allí que la operación de la metamorfosis dentro del discurso poético nunca llegue a coincidir del todo con el acto de evasión de la especie que es precisamente lo que perfora y abisma la pretendida unidad del discurso. En Marosa el texto es la zona liminal de tensión que despliega esa no-coincidencia entre lo que se dice y lo que ocurre. Los devenires animales de las experiencias eróticas que presentan sus relatos formulan una resistencia a la lógica de la representación y la identidad unitaria. Recuperar la semantización novedosa en relación a la metamorfosis, nos permite visualizar como la construcción de corporalidades múltiples, de devenires precarios acompaña a búsquedas estéticas que problematizan las dimensiones identitarias estancas.

El erotismo puede ser interpretado como poética, dentro de la estética neobarroca ya que es un concepto que plantea el desborde de la función meramente comunicativa de lenguaje, y como la crítica lo entiende, supone un nuevo orden en discusión con el modelo burgués. El eros restablece nuevas relaciones en el universo en una economía del exceso, del desperdicio y el derroche de lenguaje. Así el juego entre texto y erotismo (interpretado aquí como metonimia de retórica barroca), se funda en la idea de que la búsqueda estética puede representar en el "objeto" (el texto), un resto de aquello inaprensible de la experiencia humana: el deseo y lo erótico.

Sarduy retoma las ideas de George Bataille en relación al derroche y los derroteros que la experiencia del erotismo suponen, en el marco de estas nociones, reconocemos la originalidad de la narrativa erótica de Marosa Di Giorgio. Los temas en los textos abarcan el ritual de la misa, el desbordamiento de la sexualidad, las ensoñaciones de lo orgiástico y lo místico, e incluso a la imposibilidad del deseo configurado desde lo corporal. Son constantes la violación de todas las prohibiciones y la negación absoluta de los límites corporales.

De este modo, el hibridismo de los textos de Marosa no radica exclusivamente en las vacilaciones de los géneros textuales, como ya hemos explicado anteriormente; también está presente en las poderosas yuxtaposiciones y vínculos imposibles entre la representación o la mimesis distorsionada de lo femenino y lo masculino, en la mezcla entre lo animal, lo vegetal con la subordinación de lo humano y lo divino, siempre como efecto del Eros.

El reto narrativo y erótico se ancla en la polivalencia de entre la identidad y la diferencia, resultando en la crisis de las formas antropomórficas y su rendición ante la cópula con otras formas o entidades "naturales" siempre indeterminadas. Los *Misales* (1993) funcionan entonces como rituales que vuelven sagradas las bodas profanas de la naturaleza, establecen de algún modo una simetría entre las especies de la natura. El relato "El alhelí" de la misa, notamos como la conjunción entre los amantes se transforma en una transmigración de almas:

El alma de la doncella se le escapaba por la boca como una cinta celeste y a veces negra, que salía y salía.

Él tiraba, tiraba, y se la empezó a comer.

Tiraba y se la comía.

Hasta que ella se puso muy tenuemente, pero muy tenuemente, a dar un gemido, a gemir y gemir (...) A gemir y grita.

Estaban bajo el tremendo bosque de las peras cuando el dio el tirón supremo.

Y le comió todo el alma (di Giorgio, 2005: 35)

Lo cual implica que tanto el amante profano como el místico se convierten en tales por causa de la irrupción de una presencia que los seduce, a saber: el otro y lo divino. El amante ordinario busca la posesión finita de un ser finito. Y el amante divino pretende una unión que trasciende lo corpóreo, busca un vínculo permanente.

El erotismo funciona en otros casos como vía de circulación del impulso violento, muy cercanos a los tópicos presentes en los mitos griegos la transgresión será sancionada con la muerte, veamos dos ejemplos en los que el amoroso amante es asesinado (devorado) por su amado:

Se quitaron los vestiditos blancos. Para proceder todo de acuerdo al instinto. Él procedía por primera vez; ella por muchas.

Ambos lo dijeron.

Cumplido todo, cuando él ya empezaba a decir: Adiós, adiós, señora feroz, ella actuó de golpe, poniendo en movimiento todos los dientes desparejos, le segó el fruto jugoso y oscuro como una mora y lo devoró. (Di Giorgio, 2005:56)

Alimentarse del amado, “volverlo carne”, funciona aquí como epítome de ser uno en el otro, es la forma de unión más cabal pero que al mismo tiempo de forma ritual se vincula procedimientos de expiación. La amante ya saciada no permite la existencia del otro sin la unión de sus cuerpos. La antropofagia es representada en el texto como momento culmine de la unión entre dos amantes, los deslizamientos semánticos y asocia la necesidad.

El pensamiento de él se hizo espeso. Como una mancha de aceite negro y grueso.

La arrastró al lugar más hondo de la cueva. Le lamió la cara. Ella se sonrió. Le hizo los mismo íntimos muy adentro. La médula de ella dijo ¡ay!.... ¡aaaay!... Cantó cual mandolina, se la oyó en el aire.

Ahí le comió la cabeza. De golpe y a pedacitos. Luego le durmió un rato sobre el corazón. (Di Giorgio, 2005: 14).

En la cita percibimos la sed e insatisfacción perpetua por el otro que sólo encuentra la resolución en el acto de la devoración, el deseo incompleto es el atributo máximo del erotismo profano. Porque incluso en presencia del amado, el amante no deja de echar de menos su futura ausencia; sabiendo que está condenado a la separación intermitente. Dice Bataille: “El amor no es el deseo de perder, sino el de vivir con el miedo de la posible pérdida, manteniendo el ser amado al amante al borde del desfallecimiento: sólo a este precio podemos sentir ante el ser amado la violencia del arrobamiento (2007: 247). El erotismo se experimenta esencialmente en términos de unión y separación, es en esta coyuntura permanente en la búsqueda perpetua del otro y posesión incompleta de él, donde se ancla la expresión de lo erótico. El impulso del Eros recrea en el entrelazamiento de los cuerpos responde a una nostalgia de continuidad que sólo se alcanza fugazmente durante la cópula.

En los relatos de Marosa, el erotismo es lo que liga los cuerpos, construyendo unión entre alteridades, construyendo cuerpos que lejos transitan desde lo pagano a lo místico (en una ansia permanente de lo trascendente), signados por el hambre insaciable del otro: Cuerpo de deseo.

A modo de cierre, el recorrido por la trayectoria literaria de Marosa di Giorgio, nos permitió reconocer tres momentos estéticos diferenciados: una etapa inicial con textos en estética predominantemente romántica, una etapa de experimentación en su obra en la que incorpora recursos surrealistas, momento en que comienza su proceso de reconocimiento social y dentro del campo literario.

Y, una tercera etapa, las que nos interesa especialmente acá, que entendemos de consagración de la autora en el ámbito del quehacer artístico, tiempo que coincide con su adopción e intensificación de los rasgos neobarrocos en sus textos.

En esta última etapa se vincula estrechamente con el círculo de poetas neobarrocos del Río de la Plata: Echavarren, Koser, Sefamí, Espina, Perlongher entre otros. Esta red de relaciones configura una especie de cartografía de escritores en búsquedas estéticas cercanas al Barroco. Escritores en busca de un nuevo lenguaje caracterizado por el erotismo, la problematización del cuerpo, la superabundancia y el derroche, el gusto por el desecho y lo marginado de la sociedad burguesa. Un discurso contestatario a los modelos hegemónicos.

De manera que, la opción de Marosa di Giorgio por el código neobarroco, que se inicia en los ochenta pero se intensifica en los noventa, en el momento de auge de la retórica en el Río de la Plata, le permite integrar una red de escritores legitimante y, en consecuencia, favorecer su reconocimiento y consagración en el ámbito literario.

BIBLIOGRAFIA

- Di Giorgio, Marosa (2013): *La liebre de Marzo* en *Los papeles salvajes*. Adriana Hidalgo. Buenos Aires.
- ----- (2010): *No develaras el misterio, entrevistas reunidas* Buenos Aires. Cuenco de plata.
- -----(2005): *Misales* Buenos Aires. Cuenco de plata.
- ----- (2007): *Camino de las pedrerías* Buenos Aires. Cuenco de plata.
- ----- (2008) *Misales y Camino de las pedrerías* en *El gran ratón dorado, el gran ratón de lilas*. Relatos eróticos completos. Buenos Aires. Cuenco de plata.

Sobre la obra de Marosa Di Giorgio:

- Benitez Pessolano, Hebert (2012): Tesis Doctoral: *Tensiones y Disoluciones en la enunciación de la temporalidad, el orden mimético y el género literario del mundo poético de Marosa Di Giorgio (Los papeles Salvajes 1953-2000)*. Madrid, UVA.
- Blixen, Carina (1991): *Extraños y extranjeros. Panorama de la fantasía uruguaya actual*, Montevideo, Arca.
- Canseco, Adriana (2010): “Volver al paraíso. Infancia y escritura en Marosa diGiorgio” <http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/6encuentro/article/view/145>
- Consultado 12/12 / 2017
- Capurro, Raquel (2005): *La magia de Marosa di Giorgio*, Montevideo, Lapzus.
- Cixous, Hélène (1995): *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos.
- Echavarren, Roberto (2005): *Marosa di Giorgio : devenir intenso*, Montevideo Lapzus.
- ----- (2004): *La osadía de los flujos*, en Perlongher, Néstor *Papeles insumisos* Buenos Aires, Santiago Arcos.
- Echavarren, Roberto; Koser, José y Sefamí, Jacobo (1996) *Medusario*. Muestra de poesía latinoamericana, México, Fondo de Cultura Económica.
- Galemire, Julia (2006): entrevista a Marosa di Giorgio en <http://www.uruguay.com/revistadigitallaonda>, número 44. Consultada 2018

- Garet, Leonardo (2006) *El milagro incesante. Vida y obra de Marosa di Giorgio*, Montevideo, Aldebarán.
- Garbatzky, Irina: (2008) "Un cuerpo poético para Marosa Di Giorgio". *Orbis Tertius*, XIII (14): 1-7. Consultada 2016.
- Giorgi, Gabriel (2014): *Formas comunes*. Córdoba, Eterna Cadencia.
- Llurba, Ana (2010): "El erotismo en la narrativa de Marosa di Giorgio". *Espéculo* 44 <http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/digiorgi.html>. Consultada 2015.
- Minelli, María Alejandra: (2003) "Las olvidadas del neobarroso: Alejandra Pizarnik y Marosa di Giorgio". *La Aljaba VIII*: 193-207. Consultada 2012.
- Perlongher, Néstor (2004): *Papeles insumisos*, Buenos Aires, Santiago Arcos.
- Rama, Ángel (1966): *Aquí. Cien años de raros*, Montevideo, Arca.
- -----(1979): *La generación crítica (1939-1969)*, Montevideo, Arca.
- Rodríguez Monegal, Emir (1965): *Literatura uruguaya del medio siglo*. Montevideo, Alfa.

Bibliografía sobre Barroco/ Neobarroco:

- Carpentier, Alejo (1964) "Problemática de la actual novela latinoamericana", in: *Tientos y diferencias*, Universidad nacional Autónoma de México.
- Chiampi, Irlemar (1994): "La literatura neobarroca ante la crisis de lo moderno" *Revista Criterios* N°32. La Habana, Cuba.
- Deleuze, Gilles (1989) *El Pliegue*. Barcelona, Paidós.
- Kristeva, Julia (1976): "Bataille, la experiencia y la práctica", Phillipe Sollers (dir.), *Bataille*, Barcelona, Mandrágora: 239-282.
- Perlongher, Néstor (1997) *Prosa plebeya Ensayos (1980-1992)*, Buenos Aires, Colihue.
- Sarduy, Severo (1974): *Barroco*. Buenos Aires, Sudamericana.
- -----(1987): *Ensayos generales sobre el Barroco México*. Fondo de Cultura Económica.
- Bataille, Georges (2007): *El erotismo*. Madrid, Ed. Tusquets.
- Deleuze, Gilles y Félix GUATTARI (1973) *Antiedipo*, Barcelona, Barral.
- -----(2002): *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*, Buenos Aires, Pretextos.
- Eliade, Mircea (2014) *Lo sagrado y lo profano* Madrid Ediciones Paidós

Notas

¹ La intertextualidad indica que todo texto es un cruzamiento de textos, un diálogo entre ellos que incluyen tanto al texto literario como a la expresión de otras artes. La intertextualidad se desdobra en la cita y en la reminiscencia; para el autor un escrito siempre envuelve a otro, lo comenta, lo "carnavaliza", logra convertirse en un texto otro que puede interpretarse como "el doble pintarrajeado". La intratextualidad se basa en las marcas internas de la producción escrita, Sarduy al referir la parodia introduce tres diferentes gramas: el fónico, el sémico y el sintagmático. El fónico es la escritura lineal pero que a su vez forma dentro de esa linealidad otros sentidos, que dan paso a otras lecturas, el uso de las aliteraciones, también podemos señalar la asociación de las palabras a través del significante por el principio de repetición, lo que produce un efecto de gran resonancia expresiva. El grama-sémico es el que subyace en el discurso y se presenta en forma de perífrasis, mientras que el sintagmático corresponde a la cita, la obra dentro de la obra.

² Ésta genealogía es planteada por Kamenzain en *Texto silencioso* de 1983, y continuará en *La nueva poesía argentina: de Lamborghini a Perlongher* de 1987.

³ Quienes como dirá Prieto " surgen de la revista *La danza del ratón*, de 1981, y parecían ser la avanzada, la preparación del terreno para el retorno con gloria del realismo, del coloquialismo, del tono bajo y de la poesía sentimental: es decir, una retórica sesentista (en cuanto a la prosodia y al diccionario) cuyo eje no fuera ahora la palabra-valija emblemática de los 60-70 (revolución) sino, más modestamente y, a su modo, más contrapoéticamente también, democracia".

⁴ La propuesta astronómica de Copérnico, que supuso un ordenamiento de la galaxia en orbitas circulares alrededor del sol, es deconstruido por el modelo kepleriano que al señalar el real recorrido planetario descubre que las orbitas no son circulares sino elípticas. Esta trayectoria de los planetas (esquema señalado en la Figura 1) hace suponer dos centros en la galaxia, el presente representado por el sol y el ausente evidenciado por un centro gravitatorio sin masa planetaria.

⁵ Hemos trabajado con mayor detalle este concepto en el Capítulo 2 de este trabajo.

⁶ Podemos pensar esta filiación en un doble funcionamiento en tanto inscribirá a los textos dentro de la tradición barroca- neobarroca (con ejemplos de desde Góngora en adelante) a la vez utilizará como horizonte de legibilidad la tradición clásica desde los mitos griegos, pasando por Ovidio y Kafka.

⁷ Pensamos lo maravilloso siguiendo a Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica* (1970) en donde se tipifican tres formas de lo no real: Lo extraordinario/ Lo fantástico / Lo maravilloso. Las tres clases están determinadas con dos parámetros: la existencia de hechos normales o a-normales en el relato, y la explicación de lo a-normal. Si se mantiene la duda sobre la naturaleza de los acontecimientos que salen de lo normal estamos en el ámbito de la literatura fantástica, si se disipa la duda caemos en lo extraordinario (cuando a pesar de su rareza se los inscribe entre los hechos naturales) y en lo maravilloso (cuando se los adjudica al orbe de lo sobrenatural e irreal).

**Manifestaciones de lo divino en *Intentos* de Marta Márquez.
un diálogo entre poesía, política y religión**

Lucas Magnin *

Resumen: En el presente trabajo propongo una primera aproximación a *Intentos*, poemario de la bonaerense Marta Márquez publicado en el año 2013. Nociones como la heterodoxia, la marginalidad, el descentramiento y la frontera son muy productivas para activar los sentidos y tensiones de un texto en el que las preocupaciones poéticas, políticas y teológicas conviven y dialogan de formas poco convencionales, difíciles de encasillar. La reflexión sobre lo divino se manifiesta en los poemas de Marta Márquez con una centralidad evidente pero siempre alternativa y disidente en relación con los dogmas más establecidos. El Dios de la tradición cristiana es una figura constante en la obra pero no es nunca una presencia cómoda, utilitaria, simplista, ritualista ni dogmática. Intentaré aquí ofrecer un mapeo general de estas manifestaciones de lo divino a partir de algunas de las búsquedas que aparecen una y otra vez en la obra; las claves sobre las que construiré mi análisis son lo ínfimo, la duda, la palabra, los otros y la lucha. La poeta descubre, en cada una de estas manifestaciones, la presencia de lo divino colándose en la realidad y alterando los *statu quo* y las definiciones fijas.

Palabras clave: Divino, Intentos, Manifestaciones, Marta Márquez, Poesía.

Manifestations of the Divine in Marta Márquez's Attempts. A Dialogue Between Poetry, Politics and Religion

Abstract: In the present work I propose a first approach to *Attempts* (in Spanish: *Intentos*), collection of poems of the Buenos Aires' writer Marta Márquez, published in 2013. Notions such as heterodoxy, marginality and decentering are very productive to activate the meanings and tensions of a text in which the poetic, political and theological concerns coexist and dialogue in unconventional ways, difficult to typecast. The reflection on the divine is manifested in the poems of Marta Márquez with an evident centrality but are always alternative and dissident. The God of the Christian tradition is a constant figure in the work but is never a utilitarian, simplistic, ritualistic or dogmatic presence. I will try here to offer a general mapping of these manifestations of the divine through some of the searches that appear repeatedly in the book; the keys

* Licenciado en Letras Modernas (UNC), Laureato in Scienze della Comunicazione (Univ. de Siena, Italia), Maestrando en Teología (Univ. Nac. de Costa Rica). Adscripto de la cátedra Literatura Argentina I (Escuela de Letras, FFyH, UNC). Miembro del equipo *Recorridos heterodoxos de las literaturas en Argentina*. Email: info@lucasmagnin.com. Recibido 9/7/2018. Aceptado 27/11/2018

on which I will build my analysis are the tiny, the doubt, the word, the others and the struggle. The poet discovers, in each of these manifestations, the presence of the divine sneaking in reality and altering the *status quo* and the fixed definitions.

Keywords: Divine, Attempts, manifestations, Marta Márquez, poetry.

Introducción

Las siguientes páginas presentan algunas claves de lectura del libro *Intentos*, poemario publicado por la escritora argentina Marta Márquez en el año 2013, y representan un primer acercamiento por partida doble: es mi primera propuesta de análisis al respecto y es también el primer texto crítico escrito sobre la obra. Esta doble condición señala tanto el carácter introductorio de este trabajo como también sus limitaciones.

Marta Márquez nació en 1953 en la ciudad de Quilmes, Buenos Aires. Su interés por la literatura estuvo presente ya desde su infancia, en la que publicó sus primeros poemas. Incursionó brevemente en el periodismo durante su juventud y colaboró activamente con la revista teológica *Iglesia y misión*. A fines de la década del setenta participó de la colección *Antología de poesía cristiana contemporánea*. Es Licenciada en Trabajo Social y su tesis fue publicada bajo el título *De la discriminación a la solidaridad: grupos de ayuda mutua para personas infectadas con VIH/SIDA*. Actualmente, y desde hace muchos años, milita en CICOP (Asociación Sindical de Profesionales de la Salud de la Provincia de Buenos Aires).

El novelista italiano Elio Vittorini dijo una vez que toda obra de arte es una autobiografía. Los trazos de esta breve semblanza ayudan a caracterizar el recorrido de Márquez y a dar entidad a aquello que la lectura de su poemario sugiere. La identidad de la autora está atravesada fuertemente por tres núcleos de sentido que no solo definen sus elecciones vitales sino que también se hacen presentes constantemente en su escritura: lo poético, lo teológico y lo político. Su recorrido sigue las pisadas de una figura como el poeta, teólogo de la Liberación y político sandinista nicaragüense Ernesto Cardenal.

Aclaraciones de método

Cada uno de los núcleos de sentido previamente mencionados –la sensibilidad y el oficio de la poesía; la militancia social y política; la espiritualidad y la teología del cristianismo– funciona como un campo con sentido y mecanismos de circulación propios. Es posible reconocer allí sistemas con coherencia interna, con sus propias exigencias, estrategias y lógicas de legitimación y ubicación.

Abordar críticamente un texto escabroso como este es una tarea delicada. El diálogo al interior de los campos de la literatura, la religión y la política es ya, de por sí, complejo, lleno de matices y discusiones por el sentido y el método. La respectiva autonomía de cada campo y ciertos celos epistemológicos entre las disciplinas (sobre todo *desde y hacia* el conocimiento teológico) hacen que este diálogo sea un campo minado de mutuas desconfianzas y constante necesidad de traducción.

Sabemos que el intento de hacer dialogar literatura y teología sin pudores es un proyecto arriesgado. Si nos animamos a emprenderlo es solo a partir de dos hipótesis que, de alguna manera, están en los fundamentos de estas páginas. En primer lugar, que

ese diálogo sucede primeramente en la obra de Márquez, de forma libre y sin prejuicios; *Intentos* se ubica en ese encuentro rico de connotaciones pero tenso y difícil. Asimilar críticamente el sentido de esta obra implica también jugar el juego que la misma autora propone. En segundo lugar, que si logramos atravesar las tensiones y desconfianzas que existen entre estos campos, podremos acceder a un tipo de conocimiento más transversal y que dé cuenta de forma más acabada de la riqueza de la experiencia humana.

Jacques Rancière sugiere que la literatura, la estética o la política (podríamos agregar a esa lista a la religión o la teología) son “un reparto de lo sensible, un reparto de lugares, de tiempos y de modos de hacer que determina[n] las maneras diversas de relación de las partes con lo común” (Galende, 2012: 86). Para Rancière, el esfuerzo de desafiar los bordes del reparto de lo sensible es un acto valioso, ya que no solo afirma la validez de la propia subjetividad sino que también, en el mismo acto, genera nuevas posibilidades de reparto. La propuesta de “dejar de pensar que ‘arte’ y ‘política’ son realidades más o menos determinadas” (Ibíd.: 88) nos sirve en esta instancia para desafiar el reparto de lo sensible que mantiene los textos religiosos y literarios en circuitos disociados. En este sentido, recuperamos el modelo de estudiosos como el español José Segovia, quien ha releído obras de escritores como Álvaro Pombo, James Ellroy, Philip Roth o Philip Pullman en búsqueda de intereses o manifestaciones religiosas más o menos explicitadas.

Conviene aclarar también los alcances de dos conceptos que utilizaré a lo largo de estas páginas: *la divinidad* y *lo divino*. Aunque de por sí despiertan un sinfín de imágenes y representaciones (a menudo confusas o contradictorias), elegimos apoyarnos en esas palabras para hacer referencia a la evocación de un poder que actúa en el mundo de formas sobrenaturales o que exceden al ámbito de lo humano; de más está decir que nociones como “poder”, “actuación”, “sobrenatural” o “humano” encierran sus propias complejidades y no podríamos abordarlas adecuadamente en estas páginas.

Una categoría cercana a *lo divino* es la de *lo sagrado*, entendido como “algo anterior a las cosas, [...] una irradiación de la vida que emana de un fondo de misterio; es la realidad oculta, escondida” (Zambrano, 1973: 33). Hablar de *lo divino*, a diferencia de *lo sagrado*, apela a una voluntad o una conciencia que motiva, cataliza o agencia esa actuación en el mundo. Lo sagrado “tiene un dueño”, dice María Zambrano en *El hombre y lo divino*: “detrás de lo sagrado, se prefigura un alguien, dueño y poseedor” (Ibíd.). La especificidad o definición de ese alguien puede estar bastante delimitada (como en el caso de las religiones monoteístas), ser más bien difusa o inespecífica (como en algunas religiones orientales) o enfocarse en la divinidad de los seres humanos (como en el gnosticismo o el budismo zen).

La reflexión sobre lo divino fue parte esencial del proceso constitutivo de la humanidad en el camino de encontrar algo verdaderamente humano. Mediante la pregunta, el ser humano fue transitando de *lo sagrado* a *lo divino*, identificando en ese proceso a un *alguien* detrás del misterio del mundo. La presencia de ese alguien fue dotando de sentido a la confusa realidad; fue ese mismo proceso el que habilitó la progresiva aceptación de la propia subjetividad humana. Zambrano sostiene que el diálogo entre lo humano y lo divino no es una cosa del pasado, superada por la era de la tecnología y *la muerte de Dios*; por el contrario: “es el mismo ser humano quien reclama lo divino porque el caos, la oscuridad o la soledad lo angustian y necesita salir de ellos” (Ruiz Gros, 2015: 194).

Reconocemos entonces la necesidad y el valor de repreguntarnos por el lugar y la importancia del ámbito de lo divino como mecanismo válido y valioso para indagar en la complejidad del fenómeno humano. La vinculación de ese ámbito con el de la literatura no deja de ser escabrosa; los fundamentos de ese diálogo no serán (al menos en esta instancia) tan sólidos como si nos moviéramos dentro de un campo con márgenes más consensuados. No esperamos ofrecer aquí una propuesta acabada ni un método infalible pero sí, quizás, algunas herramientas o claves para continuar apostando al diálogo.

Herramientas teóricas

Las tensiones y pujas entre lo mayoritario y lo minoritario, entre centro y periferia, entre hegemonía y contrahegemonía, siempre han existido. Raymond Williams reconoce que “en todas las épocas las formas alternativas o directamente opuestas de la política y la cultura existen en la sociedad como elementos significativos” (Williams, 1998: 135). Sin embargo, solo en tiempos recientes se ha emprendido de forma sistemática una “arqueología de la disidencia”: la recuperación y revalorización de voces incómodas, silenciadas o invisibilizadas por mucho tiempo. La teoría decolonial es un claro ejemplo de esta tendencia; Walter D. Mignolo (2013: 10 ss.) señala su interés por evidenciar lo particular por encima de lo general, de centrarse en la existencia de los *anthropos* en vez de definir una *humanitas*. Su proyecto no representa otra instancia con pretensiones hegemónicas sino la enunciación de posibilidad, de desprendimiento, de afirmación identitaria desde los márgenes. Mignolo sostiene que es necesaria una *irreverencia epistemológica* en la captación de la disidencia para poder traducir la diversidad de la vida. Sin irreverencia y contestación, las hegemonías sofocan lo diverso y uniforman las experiencias vitales.

Noé Jitrik define lo canónico como “lo regular, lo establecido, lo admitido como garantía de un sistema mientras que la marginalidad es lo que se aparta voluntariamente o lo que resulta apartado porque precisamente no admite o no entiende la exigencia canónica” (Jitrik, 1998: 19). En el núcleo de los sistemas se ubican ciertos elementos fundamentales que funcionan como columnas que mantienen estable toda la estructura; allí se encuentra lo *canónico* (considerado en cuanto función de legitimación), la *ortodoxia* (considerada como reservorio simbólico de sentidos y de identidad), el *centro* (establecido como eje que posibilita ciertos intercambios y prohíbe, por censura o desfavor, otros). Los sistemas se van organizando a partir de estos ejes y van llevando hacia la periferia a todo aquello que no participa de esa lógica, que se organiza desde otros núcleos de sentido o pone en entredicho sus fundamentos. Los bordes de los sistemas están marcados, según Zulma Palermo,

por el desdibujamiento de los límites entre lo real y lo imaginario, entre mundo y representación, entre teoría disciplinar y campo cultural, entre sujeto y objeto. Por ello construyen un lugar nuevo, un tercer lugar indeterminado, en el que también se diluye el consuetudinario esquema de poder y, por eso mismo, donde las identidades/pertenencias se encuentran en procesos de reconfiguración y de conflicto (Palermo, 2015: 28-29).

Aquello que se rebela a la lógica de lo canónico es frecuentemente resistido por los sistemas; su mera existencia habilita recorridos y miradas que, como señala Palermo, diluyen los esquemas de poder. Si reconocemos que el *núcleo canónico* marca el tono

de la *ortodoxia* de un sistema y funciona como *centro* que organiza las voces y discursos, conviene pensar en algunas claves que nos permitan acceder a esos sentidos invisibles: la *heterodoxia*, lo *descentrado*, la *frontera*.

Hablar de *heterodoxia* es reconocer la existencia de una *doxa otra*, la afirmación de un campo paralelo de sentidos, entendidos no solo como disidencia de la ortodoxia sino también como posibilidad misma de otras referencias, claves y recorridos. Heterodoxia es un desplazamiento de lo establecido. Nadie es heterodoxo *per se*, no es un *a priori*; es, más bien, cierta ubicación que se adopta frente a las configuraciones de un campo, es la posibilidad de posicionarse desde otros lugares, verdades o búsquedas ante cierto contexto. Leonor Arfuch sostiene que la identidad no reside en un conjunto de cualidades predeterminadas sino que es una construcción nunca acabada, “una posicionalidad relacional solo temporariamente fijada en el juego de las diferencias” (Arfuch, 2005: 24). La heterodoxia, al igual que la identidad, no es una posición fija ni absoluta sino una respuesta; es, según Cecilia Corona Martínez,

el riesgo, la confrontación, pero siempre en el marco de una serie de relaciones dadas y asentadas. No se puede ser heterodoxo simplemente por el hecho de serlo, o de forma independiente de las situaciones contextuales. [...] Ser heterodoxo es, quizás, apostar a lo que no parece verosímil, es ser herético en los firmes cánones que a cada instante proponen y redefinen el arte, la sociedad y la política (Corona Martínez, 2013: 10).

Otras dos categorías pueden ser útiles para pensar los textos incómodos al canon. En primer lugar, lo *descentrado*, aquello que por voluntad o fatalidad se aleja del centro y se mantiene periférico, disfuncional, inadaptado a las propuestas forjadas en el núcleo de los sistemas; la noción de *lo marginal* también puede ser útil en este contexto. Marina Franchini sostiene: “entendemos la categoría ‘descentrado/a’ como una posición dinámica y relativamente consciente de un sujeto escritor que busca hacer ingresar en su escritura la problemática de su propia representación, distanciándose de las tendencias centrales y proponiendo un eje alternativo” (Franchini, 2015: 16), y agrega que “podríamos conjeturar que todo escritor descentrado es un heterodoxo” (Ibíd.), ya que el centro cuenta con sus defensores, sus instituciones y burocracias que aseguran la fijación de la *doxa* y envían a los márgenes a todo aquello que no se pliega a esa propuesta.

En segundo lugar, recurrimos a la categoría de *frontera*, que también explora las posibilidades de pensar la cultura a partir de sus centros de influencia y poder. Bocco describe la frontera como un “espacio cultural, poroso, móvil, de cruce permanente y de cohabitación, sin idealizar a los actores ni eliminar los conflictos que en ella se asientan” (Bocco, 2015: 62); es un espacio donde “se mezclan los bandos, se desdibujan las pertenencias, se superponen adscripciones varias” (Bocco, 2011: 22). La frontera es una instancia de intercambio donde las identidades pierden su estatismo y se descubren, por necesidad, nuevos senderos de creatividad y posibilidad.

Todas estas claves son útiles para abordar el estudio de *Intentos*, una producción que rehúye de lo canónico y del centro por partida doble. En primer lugar, por su existencia periférica en cuanto circulación de producto cultural; es un libro de edición propia, con una tirada de pocos ejemplares. En un diálogo personal con la autora, ella reconoció no haberse esforzado por hacerlo participar de ciertos circuitos o espacios de consolidación y legitimación literaria; su intención no fue disputar posiciones centrales sino que prefirió más bien asumirse de forma descentrada en relación con el canon literario. En

segundo lugar, *Intentos* escapa del centro y de lo canónico por su contenido y temáticas. El poemario se mete de lleno en la reflexión en torno a lo divino –una preocupación habitualmente confinada al reparto de lo sensible que llamamos “religión” o “teología”– pero de formas que se distancian de posiciones centrales en esos campos y se acercan más bien al reparto que llamamos “literatura” –un campo que suele evitar (o al menos abordar con mucho recelo) las preocupaciones teológicas–.

Esta ubicación híbrida y mestiza de la obra de Márquez está constantemente enriquecida y complejizada por las implicaciones políticas de los poemas, una preocupación que tiene fuerte impacto tanto en el campo literario como en el religioso. Todo esto hace que *Intentos* sea un libro de difícil abordaje aunque con horizontes prometedores. Es un texto de frontera en el que poesía, teología y política dialogan porosamente, desdibujadamente, dando pie a sentidos nuevos e incómodos para las doxas fijas. Marta Márquez es una autora descentrada que encuentra su voz lejos de aquello que podría ser considerado “garantía del sistema”, en formas, temas y perspectivas extraños para los intereses y mecanismos de los campos en los que se inserta. Por momentos pareciera que los bordes se vuelven un detalle menor, que las especificidades propias de los proyectos poéticos, políticos o teológicos se reconcilian como parte de un acto vital.

Tradición, espiritualidad y teología cristianas en *Intentos*

Algunos de los temas omnipresentes a lo largo de la obra de Márquez son la indagación sobre lo divino, la espiritualidad de la vida, la búsqueda de sentido, la cuestión religiosa, la tensión entre lo inmanente y lo trascendente, etc. Estas búsquedas no solo constituyen algunos de los hilos que se van tejiendo en los poemas sino que son también el final del recorrido, el lugar donde se funden las otras claves de sentido.

El libro dialoga de muchas maneras con la herencia teológica del cristianismo: constantes citas literales o parafraseadas de la Biblia, menciones explícitas e implícitas a Dios y a Jesús, la inclusión de diversos símbolos como la cruz, la natividad, el bautismo, etc. La religiosidad de la autora se inscribe en la tradición cristiana y dialoga, específicamente, con la teología latinoamericana y, en especial, con la corriente conocida como Teología de la Misión Integral. Dan cuenta de ese diálogo su colaboración a lo largo de los años con la revista *Iglesia y misión*, y la publicación de su tesis de Trabajo Social en Ediciones Kairós; tanto la revista como la editorial han sido dos importantes órganos de difusión de la Teología de la Misión Integral, conectadas ambas con la figura de René Padilla, uno de los teólogos más reconocidos del movimiento.

La Teología de la Misión Integral nace en el marco de los debates de las décadas de los sesenta, setenta y ochenta en América Latina sobre el rol de la fe cristiana en diálogo con problemáticas sociales y proyectos políticos, en especial con el marxismo. Aunque no es una comparación del todo feliz, a menudo se ha dicho que la Teología de la Misión Integral representa, en un contexto confesional de tradición protestante, lo que la Teología de la Liberación representa para círculos de tradición católica. Estas teologías proponen que el mensaje del evangelio cristiano es integral y no se limita a nociones abstractas y ultraterrenas de la salvación –heredadas de la filosofía griega y mediadas por el neoplatonismo y la obra de teólogos como Agustín de Hipona y Tomás de Aquino– sino que apunta a la liberación y “la transformación de la vida humana en todas sus dimensiones, tanto a nivel personal como a nivel comunitario” (Padilla, 2006:

15). Este horizonte de liberación implica una clara preocupación social, política y económica. El teólogo metodista mexicano Gonzalo Báez-Camargo escribió en 1960: “hemos neutralizado los fermentos revolucionarios del evangelio de Cristo”, convirtiéndolo en “algo puramente individual, casi egoísta, sin trascendencia ni responsabilidades en cuanto a la situación de nuestros prójimos en el mundo que nos rodea” (Báez-Camargo, 1960: 41). La teología tradicional se enfocó en una percepción intimista e individual de la espiritualidad y guardó a menudo silencio sobre estos aspectos, un mutismo que frecuentemente legitimó un *statu quo* opresor. Por este y otros motivos, las teologías latinoamericanas suelen ser críticas con la herencia teológica y filosófica de la tradición occidental y europea.

Algunas otras diferencias de método, forma y contenido que distancian a las teologías latinoamericanas contemporáneas de la teología europea clásica podrían ser las siguientes: la crítica a los “teólogos profesionales” y la búsqueda de una teología “de base”; el rechazo de un conocimiento abstracto o lógico y la preferencia por soluciones pertinentes para la vida cotidiana (sobre todo la de los pobres); el alejamiento de una noción de fe ilustrada, sostenida por un depósito de verdades eternas, y la defensa de una fe entendida como diálogo entre la palabra divina y la realidad misma; la renuncia – similar a la de la ya mencionada teoría decolonial– a hablar de la *humanitas* (en sentido genérico) y el deseo de enfocar la reflexión en los *anthropos*, las personas reales. Consideramos que, de diferentes maneras, todas estas críticas se pueden encontrar a lo largo de *Intentos*.

Ya señalamos anteriormente que los sistemas afirman su lugar al posicionarse en oposición y, a menudo, por encima de otras posibilidades (las heterodoxias), que a partir de su misma existencia tensionan las pretensiones totalitarias y hegemónicas, señalando que la realidad siempre se manifiesta de manera múltiple. Las propuestas fronterizas, contestatarias y distanciadas de la dogmática tradicional les valieron a los teólogos de la Liberación y de la Misión Integral numerosas afrentas tanto de parte de la curia católica como de parte de las ramas más tradicionales del contexto protestante. Sin embargo, es fundamental reconocer que, al recuperar las experiencias y voces de los marginados, estas teologías se hacen eco de muchos sentidos fundamentales (aunque largamente desfigurados históricamente) de la ética del cristianismo. Elizabeth Sosa reconoce que la Teología de la Liberación fue la “clave de un pensamiento filosófico, social, teológico y cultural que supo llevar a la realidad la formación de un estatus epistemológico desde la periferia” (Sosa, 2009: 355-356). Además, estas teologías hunden sus raíces en una herencia profundamente silenciada de la Biblia judeocristiana. Los textos bíblicos fueron escritos como testimonio de un pueblo que había sido extranjero, esclavo, pobre y oprimido. Por ese motivo, constantemente muestran una preocupación fundamental por los excluidos; en el lenguaje bíblico, esta preocupación se expresa en la defensa permanente del huérfano, la viuda, el pobre y el extranjero. En el discurso teológico de la tradición judeocristiana, Dios mismo asume el rol de defensor de aquellos que no tienen quién los defienda. Las programáticas bienaventuranzas pronunciadas por Jesús en el Sermón del Monte, herederas de la tradición del profetismo hebreo, profundizan y reafirman ese compromiso con los pobres, los que lloran, los que tienen hambre y sed, los perseguidos, etc.

Báez-Camargo sostiene que “la principal tarea de la iglesia como una comunidad de cristianos es producir hombres nuevos como material de construcción, digámoslo así, del nuevo orden y prestar su decidida cooperación en toda tarea de edificación social” (Báez-Camargo, Op. Cit.: 43). Tanto la Teología de la Liberación como la Teología de

la Misión Integral despertaron una reflexión sobre la fe, las prácticas y la sociedad en el campo de la fe cristiana de su tiempo al proponer que “nadie que haya nacido de Dios puede permanecer indiferente frente a la explotación y la injusticia, la pobreza y el hambre que afligen a sus congéneres. Para que los anhelos de cambios produzcan frutos concretos tienen que plasmarse en acción política orientada por la justicia” (Padilla, Op. Cit.: 70). Parte del fruto de esa reflexión y conciencia colectiva dentro del cristianismo protestante derivó en lo que se conoce como Pacto de Lausana, un documento ecuménico de 1974, reconocido por un gran número de organizaciones e iglesias de todo el mundo, quizás el documento más importante del siglo XX para los creyentes de tradición protestante; allí se puede leer: “afirmamos que la evangelización y la acción social y política son parte de nuestro deber cristiano” (citado en *Ibíd.*: 32).

Secciones de la obra

Intentos está compuesto por seis secciones y cada una de ellas aborda con cierta especificidad un elemento central de la experiencia de la autora.

La primera, “Territorios del afecto”, expone la importancia de los vínculos humanos. Cada uno de estos poemas va acompañado por dedicatorias o menciones a personas específicas: “mis hijos” (p. 9), “Mara” (p. 10), “Daniela” (p. 11), “Sergio” (p. 12), “mis amigos” (p. 14), “mamá” (p. 16), “Abuela” (p. 17), “mi primo Beto” (p. 18), “Tati y Kike” (p. 19), “Mara y Lucas” (p. 20), “Elías” (p. 22), etc.

“Viajes”, la segunda, conecta la experiencia vital con ciertos lugares representativos: “Entre Ríos” (p. 25), “el tren” (p. 26), “San Juan” (p. 28), “Toay”, en la provincia de la Pampa (p. 29), “el mar” (p. 30), “Jujuy” (p. 31), “Café Plaza” (p. 32), la selva “Lacandona” en el Estado de Chiapas, México (p. 33), “la estación” (p. 34), “pasaje Santa Rosa” (p. 35), “Catamarca” (p. 36), la “playa Alfonsina Storni” en Mar del Plata (p. 37), la localidad de “Martínez” en el partido de San Isidro, Buenos Aires (p. 38), etc.

“Fotos de infancia” es la tercera sección y explora el valor de los recuerdos, que son “la mirada adentro, por atrás de los ojos” (p. 50). La poeta presenta aquí a la niñez idealizada, inocente, opuesta a la maraña de complejidades y contradicciones que pueblan la vida adulta. Márquez quisiera recuperar esa inocencia pero en el poema “Desatenciones” nota que la fugacidad del tiempo también robó, durante su infancia, esa “vida verdadera” que sucedía sin que nadie se diera cuenta: “No sabía. (Mi padre). No sabía. Si no, con furia hubiera sacudido los brazos de la vida” (p. 47).

La cuarta sección, “De puños y letras”, recorre la centralidad de la escritura y su rol catártico, identitario y espiritual; la autora aprovecha el juego de palabras del título para señalar que la literatura es un espacio de conflicto, de construcción y de lucha. La sección abre con una cita de Juan Gelman, tomada del poemario *Velorio del solo*, publicado en el año 1961: “A este oficio me obligan los dolores ajenos, las lágrimas, los pañuelos saludadores, las promesas en medio del otoño o del fuego, los besos del encuentro, los besos del adiós, todo me obliga a trabajar con las palabras, con la sangre” (p. 55). La cita es programática no solo para esta porción de la obra sino como una de las claves que guían todo el libro.

La siguiente sección es “Postales urbanas”, en la que Márquez capta el frenesí de lo real a través de instantáneas de la ciudad; títulos como “Ventana de bar” (p. 65), “Avenidas” (p. 66), “Miradas” (p. 67), “Café” (p. 68), “Otra ventana de bar” (p. 70) y “Pibes” (p. 74) dan cuenta de esto. Las referencias a Buenos Aires –sus lugares, habitantes, palabras y símbolos– aparecen aquí implícita y explícitamente. Uno de los

poemas de la sección, “Credo”, propone una especie de declaración de fe urbana; Márquez cree “en el espanto habitual de las cenizas. En la sola. En la ciudad amada. En fragmentos de mí. En transcurrir circular. En fracasos” (p. 69).

El libro cierra con “Oraciones, panes, barro”, un apartado que enfoca específicamente la elaboración sobre lo divino y que también ofrece un punto de fuga que termina de entretener los recorridos de toda la obra. La sección está escrita como si fuera una plegaria; “salgo a orar la vida como intento” (p. 82), dice en unos versos. Los poemas se dirigen a la divinidad en segunda persona y oscilan entre la confianza y la duda, entre la idea de una experiencia cercana y lejana, presente y ausente.

Análisis de la obra

Habiendo trazado algunos elementos fundamentales del recorrido de la autora y el contexto cultural, histórico y discursivo en el que se inscribe la obra, es posible ya aventurar con mayor precisión que la relación establecida entre poesía, fe y compromiso político no es forzada ni artificial sino que da cuenta de una configuración compleja, heterodoxa, fronteriza y descentrada, reconocible no solo en esta autora sino también en otros sujetos y procesos de la historia latinoamericana reciente. Es a partir de esta configuración que la autora enfoca sus búsquedas, en particular, la cuestión de lo divino, que se manifiesta en la obra no como una revelación acabada sino como trazos incompletos, frágiles, en ocasiones contradictorios. Por razones de síntesis, he reducido esas manifestaciones a cinco: *lo ínfimo, la duda, la palabra, los otros y la lucha*.

Manifestaciones de lo divino en lo ínfimo

En primer lugar, la autora descubre lo divino en lo ínfimo, lo pequeño, lo más frágil y aparentemente intrascendente. El Prólogo de *Intentos*, escrito por Fernando Bustamante, reza: “la poesía de Marta rinde tributo a la vida sencilla, al andar ‘por los barrios de las horas’, a las vivencias accesibles para los humildes de la tierra” (p. 5). De manera análoga, la contratapa del libro describe la primera publicación de la autora (que se remonta a su infancia) como “una colección de poemas inspirados en cosas sencillas”.

Es notable, a lo largo de *Intentos* la aparición de cosas pequeñas, mínimas, poco llamativas: “mariposa de algodón” (p. 9), “papelitos, hilos, anillos de colores” (p. 11), “frágiles trozos de cristales en la nieve” (p. 11), “mínimas ceremonias” (p. 14), “esta historia en harapos” (p. 15), “la fiesta simple del vino y los amigos” (p. 19), “el calendario frágil” (p. 20), “tu cuerpo pequeño, tu cuerpo mojado” (p. 20), “esa tenue costura entre las hebras” (p. 25), “cables, hilos, papeles, envolturas” (p. 26), “piedra, polvo. Oscuros rostros sosegados, manos quietas” (p. 31), “aquel sencillo ruido de gorriones” (p. 43), “bebote antiguo de goma carcomida” (p. 51), “pedazos, escombros y piedritas” (p. 56), “algunas ramas frescas, la indeclinable suciedad de un tronco, retoños y desechos” (p. 57), “brizna de paja blanda, leve ceniza de cartón” (p. 57), “un pedazo de piel, unas pestañas” (p. 70), etc. Todo este universo de pequeñas cosas es más que un catálogo de memorabilias ya que es también el insólito lugar donde se reconoce la manifestación de lo divino (que es también insólito, impensado, frágil).

El primer poema de la sección “Oraciones, panes, barro” representa a Dios como un jardinero que con esfuerzo y paciencia se dedica a lo ínfimo: “mis raíces retorcidas”, “las hojas polvorientas”, “la savia entumecida de mi planta” (p. 81). Esa dedicación se vuelve un acto programático y paradójico: lo aparentemente insignificante es convertido

en significativo. De manera análoga, el quinto poema de la sección reescribe de manera personal el Padrenuestro y afirma que ese Dios que se conoce en lo frágil y lo ínfimo es “más poderoso que bolsas y monedas, bancos y barcos repletos de misiles, imperios del consumo y uniformes” (p. 87).

El poema “Hacedor de formas” representa a la divinidad como un alfarero que, “sin rueda, sin arma, sin buril de acero. Paciente. Sereno. Respetando esencias” (p. 92), da forma y eternidad al barro. La metáfora está tomada de la Biblia, del libro del profeta Jeremías, capítulo 18, versículos 1 al 6:

Palabra de Jehová que vino a Jeremías, diciendo: Levántate y vete a casa del alfarero, y allí te haré oír mis palabras. Y descendí a casa del alfarero, y he aquí que él trabajaba sobre la rueda. Y la vasija de barro que él hacía se echó a perder en su mano; y volvió y la hizo otra vasija, según le pareció mejor hacerla. Entonces vino a mí palabra de Jehová, diciendo: ¿No podré yo hacer de vosotros como este alfarero, oh casa de Israel? dice Jehová. He aquí que como el barro en la mano del alfarero, así sois vosotros en mi mano, oh casa de Israel.

Tanto en la metáfora de Jeremías como en el poema de Márquez, las personas son ese barro “blando, cauto, duro, sucio, fugitivo” (p. 92). En esta imagen no hay una legitimación de lo marginal o lo ínfimo *per se*; el barro tiene “su propia medida, una frágil idea de camino” (Ibíd.). En vez de reprimir o exterminar esa autonomía del barro, la divinidad en el poema adopta el camino de la misericordia; mediante un “extraño oficio de rey-alfarero” (p. 93), la divinidad se compromete con “el barro para hacerlo eterno” (Ibíd.). Esa actitud marca también el pulso para el compromiso social y político: el camino no es el juicio religioso sino la senda de la misericordia, la encarnación en la realidad, el “extraño oficio” que reconcilia lo inmenso y lo ínfimo.

Manifestaciones de lo divino en la duda

La segunda manifestación de lo divino en la obra está enmarcada en la duda. La escritura del poemario en general tiene un tono inseguro, vacilante, dubitativo; el mismo título de la obra, *Intentos*, es prueba de eso. La poesía funciona como un espacio para reflexionar, lejos de los centros fijos, sobre la complejidad de la existencia y la identidad. Lo divino se manifiesta aquí como un descubrimiento siempre inacabado y precario: “voy tanteando. Tropezco con los pozos y las piedras. El camino no es llano” (p. 83). En los poemas se puede percibir la convivencia de la noción de un Dios cercano, paciente, misericordioso y tierno con la de un Dios lejano y temible. “Me asomo a veces a orillas de tu abismo con espanto” (p. 85) –dice en el cuarto poema de “Oraciones, panes, barro”–, y agrega: “no puedo concebir el universo. No me alcanzan mis flacos pensamientos para darle dimensiones a ese sueño” (Ibíd.). En el plano de las abstracciones y dogmas, lo divino es inconmensurable, pero se vuelve presente y posible en lo concreto, lo real, lo imperfecto; con ese espíritu Márquez dice: “yo estoy aquí: pequeña, temporal, muy empeñada en caminar la tierra y escarbar los terrones milenarios donde viven los hombres, con su dolor de ahora. Mis manos quieren andar en este tiempo” (Ibíd.). El poema cierra con un verso que reconcilia, al menos provisionalmente, la tensión: “¿Me podrás perdonar, Dios de los hombres, esta claudicación ante lo eterno?” (Ibíd.). La autora renuncia así a una elaboración teológica universal pero se aferra a una divinidad accesible, que es la única que puede comprender. De manera análoga, en otro poema dice también que la fe no es “ni

misticismo heroico ni éxtasis febril ni salmodia ritual, establecida” sino que, por el contrario, es “apenas la ventana abierta a la ventana y un sereno atropello de voces, de silencios” (p. 82).

La fe tiene una centralidad innegable en la construcción identitaria que subyace en la obra; no se concibe una vida sin la búsqueda de lo divino, “no entiendo otra historia que tu huella y mis pasos” (p. 84). La fe es un mecanismo de liberación tanto de las angustias personales como de la miseria y la marginalidad que atraviesan la sociedad; por eso dice: “me has liberado: de días sin sentido, de mapas sin señales, del giro infinito donde los recursos se van agotando y asume el cansancio su rostro de harapos” (p. 83). Sin embargo, la centralidad de esta fe no logra convertirse en dogma sino que oscila constantemente entre la creencia y la duda, entre la esperanza y la angustia. La miseria le parece en algún punto incompatible con la fe y por eso dice: “creo en muy pocos cielos (¿en ninguno?) y en este infierno diario de injusticias” (p. 15).

En el poema “Ausencia de padre”, la memoria hace tambalear sus certezas y afirmar: “No es que no tenga Dios. Solo que algunos días, otras tardes, en las lluvias de otoño tengo frío” (p. 50). No obstante, la duda no es la contracara de la fe sino que es concebida como parte esencial de la manifestación de lo divino, ya que es justamente “en el momento de las no respuestas. En esas horas de las no certezas. Cuando la duda araña” donde “crece el *silencio atronador* de Dios” (p. 89; las cursivas son mías). Ese oxímoron resume diversas tensiones de su búsqueda. La poeta, en calidad de persona atravesada por esas tensiones, asume el rol de mediadora entre la duda y la fe, entre la cercanía y la lejanía, entre la presencia y la ausencia; lo divino se manifiesta en las fronteras.

El poema que cierra el libro se llama “Resumen” y reafirma una vez más el tono dubitativo de la obra: “Sé, por encima de todo y de mí misma, cuántas cosas ignoro, cuántas dudo” (p. 100). Entre las pocas cosas que sabe, la autora recupera las siguientes: “unos pasos allá atrás, lejanos”, “las palabras leídas, sus sonidos de abrazo, de perdón, de festejo” (Ibíd.). Y cierra su enumeración con la frase: “este Dios y sus manos como un manto abrigado (y mi torpe intención)” (Ibíd.). Lo divino se conoce, entonces, en esa vacilación constante que constituye el acto de fe.

Manifestaciones de lo divino en la palabra

La tercera manifestación de lo divino se produce mediante el poder de la palabra. Ya mencionamos que “De puños y letras”, la cuarta sección de *Intentos*, se centra específicamente en las minucias del oficio de la escritura. Silvia Barei sostiene que “la metáfora puede captar matices de las cosas que en los conceptos definidos doxásticamente se pierden, por ello siempre es un lenguaje ‘otro’ y muestra en sí misma los límites del lenguaje normalizado” (Barei, 2008: 26). Márquez presenta a la poesía como uno de los medios más eficientes para canalizar la complejidad y la heterogeneidad de lo real, que está constituido por pequeñas experiencias, dudas fundantes y frágiles esperanzas.

El acercamiento poético a la palabra funciona en la obra de tres grandes maneras; todas ellas son instancias en las que se deja entrever la divinidad. En primer lugar, la poesía es un recuento de lo vital, una forma de ordenar y dar sentido al caos. En segundo lugar, la poesía es un medio para soportar la realidad, un tipo de catarsis: “escribo como loca. Me exorciso” (p. 55); la literatura es una forma de resistencia cuando “la soledad se vuelve una costra hospitalaria” (p. 60). Finalmente, la poesía es

también el laboratorio más íntimo de la identidad; dice Márquez: “entonces trago letras, hago arreglos clandestinos en mis huesos. Me repongo de duelos y me expongo. Aquí me encuentro a veces. Se abre un resquicio, una fisura en mi coraza” (p. 57). La poesía es entonces un canal por el que fluye la espiritualidad de la vida, que asume por momentos una dimensión ritual: es “un santo oficio” (p. 59), una “ceremonia que vuelve a sacudirme” (p. 60).

La principal manifestación de lo divino en la palabra se produce, a lo largo del poemario, mediante la oración. La oración, como práctica de devoción, tiene una larga y fructífera tradición en el cristianismo y no vale la pena profundizar en este punto. Pero sí conviene señalar el rol que ha recibido esta práctica dentro de la teología latinoamericana, que ha rechazado el ritualismo litúrgico y las repeticiones, y ha encontrado en ella una forma de imaginación profética. René Padilla, referente de la Teología de la Misión Integral, dice al respecto: “la oración genuina es la que nos compromete con lo que Dios está haciendo en el mundo para cumplir su propósito. Es oración política y escatológica. [...] Es una manera de encarar la realidad, de asumirla tal cual es para someterla a la acción transformadora de Dios” (Padilla, Op. Cit.: 58-59). Es este el enfoque que recupera Márquez en *Intentos*. La oración es el espacio donde se forja la palabra trascendente, donde se inicia un diálogo espiritual que puede no solo nombrar la realidad sino también exorcizarla y transformarla.

Ya señalamos que la última sección del libro se llama “Oraciones, panes, barros” y que los poemas de esta sección están escritos como si fueran plegarias; son parte de una conversación con la divinidad y están escritos en segunda persona. El poema donde este mecanismo se realiza de manera más evidente es en el quinto poema de esta sección, que emprende una paráfrasis del Padrenuestro –la oración por antonomasia del cristianismo–, en la que actualiza y redefine qué significan esas frases ritualizadas. Así, por ejemplo, escribe (las cursivas son de la autora): “*Padre nuestro* fraternal y común, de los comunes, presente en el encuentro de los hombres” (p. 86); es en la hermandad del encuentro con los otros (en particular, con “los comunes”, los ínfimos) que Márquez logra descubrir a Dios como Padre.

El acto mismo de actualizar los sentidos de esa oración litúrgica lleva a Márquez a torcer los sentidos de algunas frases cuando no ve en ellas una coherencia con la propuesta liberadora que la atraviesa. En ese sentido se puede recuperar la siguiente aclaración: “[Padre nuestro] *Que estás en los cielos*, no los etéreos de nubes y de humo, sino aquí, en lo profundo de la tierra y sus misterios” (Ibíd.). El concepto de “cielo” ha sido utilizado por buena parte de la teología cristiana para reforzar una concepción abstracta y ultraterrena de la salvación, que guarda silencio sobre el estado del mundo; por ese motivo, Márquez prefiere una reinterpretación heterodoxa de la oración de Cristo, que es casi una forma de decir: “Padre nuestro que estás en la tierra”.

La oración es el espacio que actualiza las palabras divinas pero también forja la posibilidad de una palabra realmente humana que, en la propuesta de Márquez, no puede desentenderse de su origen teológico. Así, el mismo poema sugiere: “*santificado sea tu nombre* y tu imagen en el hombre desgastada, lejos de tu presencia redentora” (Ibíd.); y más adelante aclara: “líbranos de soltarnos de tu mano, de andar a la deriva, sin tu norte” (p. 87). La noción de la *imago Dei*, la imagen divina en el ser humano, tiene raíces platónicas dentro de la teología cristiana pero conecta de cerca también con el relato mítico de la Creación, en el que Dios crea a Adán y Eva “a su imagen y semejanza” (Génesis 1:26). Una *imago Dei* desgastada es la clave de la catástrofe humana, lo que habilita “bolsas y monedas, bancos y barcos repletos de misiles,

imperios del consumo y uniformes” (p. 87). Márquez refuerza esta noción al señalar no solo una cosmogonía atravesada por la imagen divina en los seres humanos sino también por una teleología de la historia, que apunta al momento en el que la fragmentada humanidad será reunificada por obra divina: “hasta que vuelvas luminoso con tu juicio y te reconozcamos: Padre Nuestro” (p. 88).

Resumimos: en *Intentos*, lo divino se manifiesta en la palabra al menos desde dos vertientes. Primeramente, en clave poética, que permite ordenar la realidad y darle sentido, que habilita una catarsis existencial y que forja, como en un laboratorio, la identidad. En segundo lugar, mediante la oración: una forma de desnudar la realidad, de imaginar otras realidades posibles y de asumir un compromiso con su transformación.

Manifestaciones de lo divino en los otros

Lo divino se manifiesta, en cuarto lugar, a través de otros. Ya mencionamos anteriormente que la primera sección del libro, “Territorios del afecto”, se enfoca de lleno en la importancia de los seres queridos. Los afectos pertenecen a esas pocas cosas que la autora da como sabidas, al terreno de lo innegablemente real, de aquello que logra sobrevivir al caos, los temores y conflictos. Todos los poemas de esta sección están directamente ligados a personas mediante dedicatorias o menciones directas; van apareciendo, en orden, la dedicatoria “a mis hijos” (p. 9) —e inmediatamente después dedica un poema intitulado con el nombre de cada uno: “Mara” (p. 10), “Daniela” (p. 11), “Sergio” (p. 12)—, las dedicatorias “a mis amigos” (p. 14) y “a mamá” (p. 16), el poema titulado “Abuela” (p. 17), las dedicatorias “a mi primo Beto” (p. 18) y “a Tati y Kike” (p. 19), y finalmente los títulos “Para Mara y Lucas” (p. 20), “Mara embarazada” (p. 21) y “Elías” (p. 22). Por momentos pareciera como si la autora intentara definir a estos sujetos de la vida real con pocos trazos para incorporarlos así, de manera sólida, a su universo literario; esta estrategia deriva en ocasiones en nombres que tienen un matiz casi mitológico: “Sebastiana matrona y Francisca, la fuerte, y Adita, la tallada en la dulce madera, y Laura, la risueña” (p. 21). El único poema de esta sección no ligado a una persona o un grupo de personas concretos se llama “Inventario y balance” (p. 13) y puede ser leído como una clave de sentido para desentrañar esta sección: son poemas que hacen un recuento de lo vital, y la vida no está ajena de las existencias de los demás. Los afectos son lo realmente existente; el inventario y el balance de la vida están habitados por las vidas de otros, ya que junto a ellos “tomamos nota”, “pensamos pan y rosas”, “numeramos cicatrices”, “tropezamos”, “echamos a volar” y “llevamos la lluvia puesta” (Ibíd.).

Esta aparición de sujetos y vivencias no se reduce a la sección “Territorios del afecto”; por el contrario, a lo largo del libro se pueden reconocer otras presencias en dedicatorias, menciones y referencias: “mi primo Julio” (p. 25), “María Soledad” (p. 36), “mi abuela Francisca” (p. 45), “mi padre” (p. 47), otra dedicatoria “a mis hijos” (p. 78), etc. Los otros son evocados, poéticamente, mediante una serie de recursos. Pueden ser apariciones espontáneas, introspecciones detenidas o espacios y rutinas “cargados” de presencias; este último es el caso del poema “Cotidiana”, que propone que “A la hora del fútbol, los domingos. A la hora de la ropa, de las plantas y del ridículo baile en los pasillos. A esa hora, me vienen imprevistos unos rumores de madre en la garganta” (p. 52).

Uno de los recursos más utilizados por la autora para evocar sus afectos es el terreno de los sentidos (en especial el olfato). Márquez reconstruye estas presencias a través de

sonidos (“aquel sencillo ruido de gorriones”, p. 43; “voz de himno”, p. 46), imágenes (“en la foto es domingo” y “brillan las masas”, p. 44) y aromas (“olores tibios”, p. 43; “el mate huele a leche”, p. 44; “pila olorosa, dulce tibio”, p. 45; “olor a soldadura”, p. 46; “solo el olor”, p. 48; “olor del café, albahaca, torta”, p. 52; etc.).

Las vidas de los otros canalizan la presencia divina de diferentes maneras. En primer lugar, mediante la sacralización de la existencia; el libro está habitado por una sensación de asombro ante la sobrenaturalidad de la vida. Un abrazo es mucho más que eso: es el lugar donde se “multiplican mis manos como panes y peces” (p. 21), una referencia que emula la acción de Cristo según la relatan los evangelios. El nacimiento de Elías, su nieto, es descrito como “el milagro” (p. 22), y es entendido bajo la luz de una profecía de Isaías 9:5 (“Un niño nos ha nacido, un hijo se nos ha dado”), con la que este profeta anuncia (según la interpretación de los primeros cristianos) el nacimiento sobrenatural de Cristo.

En segundo lugar, lo divino se manifiesta espontáneamente en las vidas de los otros; dice Márquez: “he visto a Dios en los amigos, en los hijos, en ciertas huellas sencillas, luminosas” (p. 15). En línea con la Teología de la Misión Integral y la Teología de la Liberación, Márquez identifica lo divino con la vida misma; en estas tradiciones teológicas es usual hablar de “el Dios de la vida” para referirse a esa manifestación de lo divino en la realidad cotidiana.

Finalmente, lo divino es comprendido a partir de las luces ajenas. Las representaciones teológicas no están construidas sobre abstracciones ni dogmas sino que surgen de los retazos de identidad y las búsquedas de otros; por eso dice que cree “en los hombres: en el Cristo que construyo con sus voces” (Ibíd.). La conciencia de lo divino es enriquecida con las vivencias concretas de los afectos. Así, el poema “Hada”, en el que Márquez habla de su madre, describe a la divinidad como “tu refugio, el abrigo bueno” (p. 16); mientras que el poema “Hermano”, dedicado “a mi primo Beto”, lo define como el “Dios fuerte” (p. 18); y “Celebración”, dedicado “a Tati y Kike” habla, por su parte, de “la locura de Dios” (p. 19). Las luces de los otros descubren diferentes facetas de la divinidad: es refugio, es fuerza, es locura. En el poema “Para Mara y Lucas” pareciera que la divinidad empatiza y se funde en las experiencias ajenas: “que Dios baile entre ustedes en soles, sombras, lluvias” (p. 20).

La presencia de lo divino se manifiesta entonces en los fragmentos identitarios propios de los otros, que son usados como piezas del rompecabezas desde el cual se construye la propia identidad; como sugiere Tatiana Bubnova, “gracias a la presencia de la otredad, el yo emerge dentro de una actitud tensa e incluso conflictiva con su propia otredad, su posible conclusión por el otro” (“Introducción” a Bajtín, 2000: 24).

Manifestaciones de lo divino en la lucha

La última manifestación de lo divino está enmarcada en la lucha. A lo largo del poemario se reconoce la presencia de las identidades marginales y desplazadas que habitan la ciudad bajo la amenaza constante del dolor y la muerte; este peligro pesa mayormente sobre los oprimidos y desplazados. Ante este panorama, Márquez se identifica con lo real, se compromete con esas historias desde la esperanza de su fe: “anduve por los barrotes de las horas creyendo hasta el final en nuevos días” (p. 14), dice.

En diferentes momentos del poemario se pueden escuchar los ecos de conflictos sociales, reivindicaciones políticas y revoluciones históricas; esto se intensifica en la sección “Postales urbanas”. El poema “Callejón y selva” (p. 33) comienza con una cita

del Subcomandante Marcos, portavoz del Ejército Zapatista de Liberación Nacional de México. La cita está tomada de un discurso pronunciado en 1996 en La Realidad, Chiapas; dice: “debes mirar el pájaro que vuela entre el dedo y el sol”. El mismo poema hace mención de Lacandona, selva mexicana a la que se conoce como “el desierto de la soledad”, lugar en el que se escondía el Ejército Zapatista.

El evocativo poema “Diciembre 2001” pone el tono para el último tramo de la sección “Postales urbanas”: versos contruidos a partir de la memoria y la reflexión sociopolítica de situaciones, lugares y momentos históricos concretos. El poema se apoya en el recuerdo de la crisis económica, política y social que vivió Argentina en ese período e intenta reconstruirla poéticamente: “los huesitos rotos” (p. 71), “otros techos rotos y otros fríos. Con la intemperie propia, sin encontrar mariposas en la lluvia” (Ibíd.), “solo humo, luz y sirenas” (p. 72); describe también a un niño en la basura, que “alza los ojos (gato triste, entre cartones). Con su mínima edad sobre los hombros” (p. 73).

El siguiente poema se llama “Pibes”, y en él la preocupación por la miseria es evidente. Márquez menciona a “el Frente” y a “La Cava”; en un acto de contextualización y apropiación de la identidad, necesita explicar, en una nota al pie, el significado de esos nombres ignotos y marginales: “‘el Frente’ es Frente Vital, un mítico ‘pibe chorro’ del barrio San Francisco del partido de San Fernando. La Cava es un barrio de emergencia de San Isidro” (p. 74). Los *pibes* del poema “son miles... vienen malabrigados. Fueron dados a luz y a desaliento, a ley dura, a códigos mordidos”, “andan por los costados, así, malabrigados, extranjeros” (p. 75). La ya mencionada tensión entre la angustia de la realidad y la esperanza de la fe toma aquí un nuevo matiz: “¿Habrà que disculpar a Dios? ¿Cuál es el reino en que juegan de primeros?” (Ibíd.). La paráfrasis de las palabras de Cristo en los evangelios (“si alguno quiere ser el primero, será el postrero de todos, y el servidor de todos. Y tomó a un niño, y lo puso en medio de ellos”, Marcos 9:35,36) tensiona la presencia divina en medio de la injusticia.

El siguiente poema se llama “Memorias”, y deja entrever referencias veladas a las dictaduras latinoamericanas de la segunda mitad del siglo XX; el poema habla de “una memoria grávida y dolida”, de “gritos, cuerpos rotos en celda adolescente” y menciona “sobrevuelan aviones las plazas y las alas. Caen las torres” (p. 76). Luego la evocación se vuelve más clara: “más allá de los Andes se desangra el estadio” (Ibíd.), seguramente una referencia al Estadio Nacional de Santiago de Chile, principal centro de detención y tortura de la dictadura de Augusto Pinochet. Todos esos recuerdos cierran con la frase: “es septiembre: tercamente despierta un aire tibio urgiendo a construir más primavera” (Ibíd.). Márquez retrata al presente como un debate entre la angustia del pasado y la esperanza del futuro.

La sección continúa con el poema “Los unos y los otros”, que lleva por subtítulo “Conferencia de la FAO”, en referencia a la Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación y la Agricultura (FAO: *Food and Agriculture Organization*). En el mismo opone de manera tajante las vidas de aquellos que deciden y aquellos que no tienen ninguna capacidad para decidir; los primeros “se sientan. Desnudan cifras. Exhiben mapas. Tienen planillas sucias de laptops. Obscenamente abordan vuelos. Vuelven a casa” (p. 77), mientras que los segundos “se acuestan. Desnudan huesos. Escarban restos. Cierran los ojos. Se vuelven cifra, planilla, mapa” (Ibíd.).

El último poema de “Postales urbanas” se llama “ESMA 2004”, una referencia al año en el que se inauguró el Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los

Derechos Humanos en el lugar donde originalmente había estado la Escuela de Mecánica de la Armada, un importante centro clandestino de detención en la ciudad de Buenos Aires, donde alrededor de 5000 personas fueron aprisionadas, torturadas y asesinadas. Aquí se concentra una preocupación que recorre la obra de forma transversal: la reflexión sobre los recuerdos y su relación con el presente, la cuestión de la memoria (con la pesada carga semántica que el término tiene en la historia argentina), la tensión entre lo ausente y su transfiguración en fantasmagóricas presencias actuales. Márquez habla de una “brecha del horror” (p. 78) y se pregunta (siguiendo el ejemplo de Theodore Adorno y de Günter Grass): “¿Cómo escribir? ¿Después de tanta muerte?” (Ibíd.). Sin embargo, se aleja del angustioso pasado a partir de un halo de esperanza, y por eso afirma, al hablar de las nuevas generaciones (en las que participan sus hijos y su nieto), que ellos “entienden, como pueden, la historia, la justicia”, y que sus vidas harán la diferencia porque “tendrán oficios. Tejerán memoria” (Ibíd.).

La lucha es, para Márquez, la expresión natural de una divinidad que, a diferencia de lo que ha dicho en ocasiones la teología cristiana clásica, está comprometida con la miseria. La teología latinoamericana (e *Intentos* hace eco de esas voces) asume que una espiritualidad “fría” es incompatible con la noción de una divinidad comprometida. Por eso pone la liberación (histórica, social, económica, política, espiritual) en el centro de sus preocupaciones y tareas.

Ideas finales

El teólogo español Juan José Tamayo-Acosta afirma que “el lenguaje sobre Dios conforma la identidad de las comunidades de fe, determina su orientación vital y orienta su praxis” (Tamayo-Acosta, 2003: 17). La escritura de Márquez da cuenta de un desplazamiento tanto en el lenguaje como en las concepciones para hablar de lo divino. A partir del reconocimiento teológico del compromiso de la divinidad con lo real, se deriva como consecuencia una praxis también comprometida. Este compromiso queda representado simbólicamente en tres momentos de la historia de Cristo: el nacimiento, la muerte y la glorificación escatológica.

El compromiso comienza con la natividad. En el poema “Historia antigua”, Márquez se refiere a lo que el cristianismo denomina *misterio de la encarnación* (es decir: que Dios, en Cristo, se hizo humano); dice: “aquella antigua historia: este Dios encarnado, este Dios con nosotros, en medio de la mugre, profundamente humano” (p. 99). La identificación de lo divino con lo humano (con lo ínfimo, con la lucha) se hace carne literalmente en ese nacimiento cargado de significado.

El punto más alto de ese compromiso es la cruz. El poema “La sangre derramada” muestra a la divinidad comprometida con “la suma enloquecida de abrigar la miseria como un nido, de aceptar todo el barro y sus basuras, las injusticias, los odios, el dolor” (p. 96). En la historia de Cristo, la autora comprende el significado del compromiso, que es “la muerte por los otros” (Ibíd.): “se te rasgó el corazón, sobrecogido. Gritaste el abandono (y eras Dios)” (Ibíd.). Sin embargo, y nuevamente de manera paradójica, lo inesperado sucede justamente en ese acto de entrega: “pero volviste a la vida como nadie, parido en esperanza, luminoso, tus heridas a cuesta (pero vivo). Llenaste de sentido la sangre derramada” (p. 97). En la fragilidad, en la duda, en la entrega por el otro se produce lo inexplicable: la divinidad se hace presente en el caos de la vida, se redime la angustia de la existencia a través de la fe. Lo imperdonable, la traición

definitiva, es domesticar ese sacrificio, ese símbolo de entrega y compromiso que es la sangre derramada; por eso pide, hacia el final: “Señor, que no la negociemos” (Ibíd.).

La última realización de ese compromiso de lo divino con la humanidad es escatológica: se refiere al fin de los tiempos, que en la apocalíptica cristiana suele mencionarse como la “segunda venida de Cristo”. Esta expectación es evidente sobre todo en el antepenúltimo poema del libro, que comienza con una cita: “voy a prepararles un lugar... Jesús” (p. 98). La referencia está tomada del Evangelio de Juan, capítulo 14, versículo 2; este pasaje, en el versículo siguiente, reza: “Cuando todo esté listo, volveré para llevarlos, para que siempre estén conmigo donde yo estoy”. La esperanza escatológica en el regreso de Cristo es, para Márquez, una realidad difusa. La duda es siempre parte de su fe. “*Ignoro* los contornos, *desconozco* los bordes, sus caminos y valles. Apenas *adivino* su matriz y su olor” (Ibíd.; las cursivas son mías). Sin embargo, la autora dice enfáticamente “Pero creo” (Ibíd.); ese acto vital de fe es lo que logra reconciliar sus dudas con la expectativa de que un día se vuelva “cotidiano cada rumor de Dios” (Ibíd.), que lo que actualmente es *ignorancia*, *desconocimiento* y *adivinanza* sea un día realidad.

Uno de los últimos poemas del libro es “Parte de la religión”, título que tiende un puente intertextual con el disco homónimo de Charly García, publicado en 1987. El poema resume varias de las preocupaciones expuestas hasta aquí en torno a la presencia de lo divino —a la que nombra como “tu rótulo”— y dice por ejemplo: “tu rótulo no es agua en la cabeza, inmersión en el agua ni agua santa. No es etiqueta en prenda de domingo ni sotana formal. No es rito de piedad, piedad de rostro, calendario piadoso. (No es cáscara ni voces extasiadas)” (p. 94). Ninguna de esas manifestaciones asociadas típicamente con el rito religioso cristiano contienen realmente la presencia divina: ni el bautismo por inmersión de las iglesias protestantes, ni el bautismo por aspersion o el agua santificada de la iglesia católica, ni las formas moralistas o conservadoras, ni los arrebatos místicos son para la poeta canales de expresión de lo divino.

En otro poema de la sección final del libro también se habla del rito de la eucaristía como algo vacío, una mera formalidad, a menos que se convierta en símbolo del compromiso con los otros. Eliminar el hambre y la sed de otros implica entregar el propio pan, el propio vino, la propia vida. En ese espíritu, Márquez se pregunta: “¿será partirse en pan el evangelio, hacerse harina dolorosa, existencial” (p. 90). Y también afirma: “este pan partido aquí en la mesa debe volverme pan. Este vino que abrasa mi garganta debe fundir mi sangre en otras sangres” (p. 91). Esta opción vital y de entrega desacraliza el rito religioso a fin de sacralizar el encuentro; esa es la única “liturgia posible: unas manos con olor a trabajo, voces roncas, las redes al costado, los abrazos” (Ibíd.).

Marta Márquez propone en *Intentos* una serie de caminos alternativos para descubrir lo divino en la realidad. No se lo encuentra en ritualismos ni dogmas vacíos sino en el mestizaje de preocupaciones poéticas, políticas y teológicas, en medio de la experiencia vital, entre las minucias cotidianas, junto a las dudas acuciantes, las angustias propias y ajenas, la lucha por la justicia. Lo divino no se manifiesta en los centros de poder ni en posiciones fijas o predeterminadas; es, por el contrario, una manifestación descentrada, heterodoxa, marginal, fronteriza. “Es sol buscando a tientas las paredes quebradas. Unas pobres raíces de claridad huidiza, fortalecidas en las mutuas dudas. [...] (Es tu mano extendida asiendo con paciencia nuestros torpes balbuceos de aprendices)” (p. 94-95).

La pregunta por lo divino acompaña la constante reflexión de la humanidad en torno a la realidad y en torno a su propio sentido e identidad. En una reflexión en torno a las propuestas de María Zambrano, Sandra Ruiz Gros sugiere:

El hombre no puede desprenderse de lo divino porque es como su sombra, no como fardo pesado del que quiere deshacerse a toda costa, sino como lo que le ha acompañado desde el principio. Es fruto propio de la humanidad porque el hombre se interroga, indaga y pregunta. El interrogante por la naturaleza, la búsqueda del orden en el caos del tiempo hacen que lo divino se presente a través de la filosofía y la poesía, de las leyes y las construcciones, de lo pasado y lo que está por venir. Aunque el ciclo retorne eternamente, se levanten periodos de historia y les siga la decadencia de estos, allá donde miremos el hombre y lo divino siempre estarán fundidos. Negar la presencia de la divinidad es renunciar a la palabra, al arte, a la belleza de los mitos, a lo que podrían contener los misterios, a la renovación y a la transformación (Ruiz Gros, Op. Cit.:197).

Volver a revisar el nutrido diálogo que históricamente ha existido entre preocupaciones teológicas y poéticas –desde la *Divina Comedia* a *Adán Buenosayres*, pasando por las *Canciones de inocencia y de experiencia* de Blake, *Los hermanos Karamázov*, la *Trilogía Cósmica* de C. S. Lewis, *San Manuel Bueno, mártir* de Unamuno, *El Aleph*, *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso o *El nombre de la rosa*– puede ser no solo una forma de echar luz a la diversidad de la existencia humana sino también una forma valiosa de cuestionar los repartos de lo sensible que quizás no estén traduciendo, de forma fehaciente, la complejidad de lo real. Esa vasta tradición sugiere que, a menudo, la mejor forma de indagar sobre la espiritualidad, sobre el alma religiosa de la humanidad y sobre lo divino no nace del método de la teología o de la seguridad de los credos sino de la exploración a tientas (menos comprometida metodológica y dogmáticamente, más transparente en sus vacilaciones) de la literatura.

Bibliografía

- Arfuch, Leonor (2005) “Problemáticas de la identidad”. En Arfuch, Leonor (Comp.) *Identidades, sujetos y subjetividades*. Prometeo, Buenos Aires.
- Báez-Camargo, Gonzalo (1960) *El comunismo, el cristianismo y los cristianos*. Casa Unida de Publicaciones, México.
- Bajtín, Mijaíl (2000) *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*. Taurus, México.
- Barei, Silvia (2008) “El otro en clave retórica”. En Barei, Silvia y Leunda, Ana Inés, *Pensar la cultura III. Retóricas de la alteridad*. Grupo de Estudios de Retórica, Córdoba.
- Bocco, Andrea (2011) “Literatura de fronteras: heterodoxias en la ‘literatura nacional’”. En Corona Martínez, Cecilia (Comp.), *Heterodoxias y sincretismos en la literatura argentina*. Gráfica Solsona, Córdoba.
- ____ (2015) “Literatura fronteriza: un modo de emergencia de la heterodoxia literaria”. En Corona Martínez, Cecilia y Bocco, Andrea (comp.), *Más allá de la recta vía. Heterodoxias, rupturas y márgenes de la literatura argentina*. Babel, Córdoba.
- Bourdieu, Pierre y Wacquant, Loïc (1992) *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. Grijalbo, México.
- Corona Martínez, Cecilia (2013) “Prólogo”. En Corona Martínez, Cecilia (Comp.), *Mapas de la heterodoxia en la literatura argentina*. Babel Editorial, Córdoba.

- Franchini, Marina (2015) “Una forma de heterodoxia en literatura: el/la escritor/a descentrado/a”. En Corona Martínez, Cecilia y Bocco, Andrea (Comp.), *Más allá de la recta vía. Heterodoxias, rupturas y márgenes de la literatura argentina*. Babel, Córdoba.
- Galende, Federico (2012) *Rancière: una introducción*. Quadrata, Buenos Aires.
- Jitrik, Noe (1998) “Canónica, regulatoria y transgresiva”. En Cella, Susana (Comp.), *Dominios de la literatura: acerca del canon*. Losada, Buenos Aires.
- Márquez, Marta (1995) *De la discriminación a la solidaridad: grupos de ayuda mutua para personas infectadas con VIH/SIDA*. Ediciones Kairós, Florida.
- _____ (2013) *Intentos*. Edición de autor, Acassuso.
- Mercado, Javier (2015) “Heterodoxia o herejía: ecos esotéricos en Ricardo Rojas”. En Corona Martínez, Cecilia y Bocco, Andrea (Comp.), *Más allá de la recta vía. Heterodoxias, rupturas y márgenes de la literatura argentina*. Babel, Córdoba.
- Mignolo, Walter (2013) “Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento. Sobre (de) colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica”. En *Revista de Filosofía*, N° 74, p. 7-23. ISSN 0798-1171.
- Padilla, René (2006) *¿Qué es la misión integral?* Ediciones Kairós, Florida.
- Palermo, Zulma (2015) “‘Fronteras’ del saber y construcción de ‘identidades’ en los ‘bordes’”. En *Revista Silabario*, Año XVII, N° 17/18. Córdoba.
- Romanenghi De Powell, Elsie (1979) *Poesía y vida: antología de poesía cristiana contemporánea*. Ediciones Certeza, Buenos Aires.
- Ruiz Gros, Sandra (2015). “M. Zambrano. *El hombre y lo divino*”. En *SCIO. Revista de Filosofía*, n. 11, p. 193-197. ISSN: 1887-9853.
- Sosa, Elizabeth (2009) “La otredad: una visión del pensamiento latinoamericano contemporáneo”. En *Letras*, vol. 51, n° 80, p. 349-372. ISSN 0459-1283.
- Tamayo-Acosta, Juan José (2003) *Nuevo paradigma teológico*. Editorial Trotta, S.A., Madrid.
- Torres Roggero, Jorge (2007) *Confusa patria*. Editorial Fundación Ross, Rosario.
- Williams, Raymond (1998) *Marxismo y literatura*. Ediciones Península, Barcelona.
- Zambrano, María (1973). *El hombre y lo divino*. Fondo de Cultura Económica, México.

Un final feliz: la crítica, entre el fin del análisis y el fin de la literatura

Rodrigo Lopez*

Resumen:

El presente trabajo comienza por exponer un relevamiento de distintas aproximaciones críticas a la obra de Gabriela Liffschitz –precisamente, artículos de Paola Cortés Rocca y Alberto Giordano–, así como de los marcos teóricos con que éstas dialogan, para luego remarcar las insuficiencias explicativas con que acaban por encontrarse. Posteriormente, se propone un cruce interdisciplinar con la teoría psicoanalítica, el cual habilita consideraciones críticas capaces no solo de abordar pertinentemente las producciones en cuestión, sino además de dar cuenta de sus propios presupuestos epistemológicos y así delimitar la especificidad literaria de su objeto de estudio. En torno del concepto de sublimación, según lo entienden Leo Bersani y Carlos Kuri, primero, y de las consideraciones estético-lacanianas de Massimo Recalcati, después, se traza un recorrido crítico que encuentra, en la singularidad de cada texto y serie fotográfica, un modo propiamente literario de interrogar una práctica artística intermedial como la de Liffschitz. Finalmente, la noción de “iconografía de autor”, de Jean-Luc Nancy, habilita una síntesis concluyente de las reflexiones conceptuales esbozadas a lo largo del trabajo.

Palabras clave: crítica, giro autobiográfico, posautonomía, psicoanálisis, Un final feliz

Un final feliz: literary criticism, between the end of analysis and the end of literature

Abstract:

The present study introduces a survey of two different critical approaches to the work of Gabriela Liffschitz –precisely, articles by Paola Cortés Rocca and Alberto Giordano–, as well as the theoretical frames with which they dialogue, in order to highlight their explanatory inadequacies. Then, an interdisciplinary intersection with psychoanalytic theory is proposed, which enables critical considerations able to approach the productions in question, as well as to give an approach of its own epistemological presuppositions and to delimitate the literary specificity of its object of study. Around the concept of sublimation, according to Leo Bersani

* Fac. de Filosofía y Letras – UBA Mail: rodrigo_lopez@hotmail.es

Recibido: 06/06/2018. Aceptado: 2/10/2018

and Carlos Kuri, first, and to the aesthetic-lacanian considerations of Massimo Recalcati, then, a critical path is drawn, which finds, in the singularity of each text and photographic series, a properly literary way of questioning an intermedial artistic practice like Liffschitz's. Finally, the notion of author iconography, by Jean-Luc Nancy, allows a conclusive synthesis of the conceptual reflections traced during the study.

Keywords: criticism, autobiographical turn, postautonomy, psychoanalysis, *Un final feliz*

I

Dice Roberto Bolaño, en “Literatura + enfermedad = enfermedad”:

Cuenta Canetti en su libro sobre Kafka que el más grande escritor del siglo XX comprendió que los dados estaban tirados y que ya nada le separaba de la escritura el día en que por primera vez escupió sangre. ¿Qué quiero decir cuando digo que ya nada le separaba de su escritura? Sinceramente, no lo sé muy bien. Supongo que quiero decir que Kafka comprendía que los viajes, el sexo y los libros son caminos que no llevan a ninguna parte, y que sin embargo son caminos por los que hay que internarse y perderse para volverse a encontrar o para encontrar algo, lo que sea, un libro, un gesto, un objeto perdido, para encontrar cualquier cosa, tal vez un método, con suerte: lo nuevo, lo que siempre ha estado allí (2003).

Con “Literatura + enfermedad = literatura”, parafraseando a Bolaño, podría encabezarse una introducción a *Un final feliz (relato sobre un análisis)*, de Gabriela Liffschitz. Publicado en 2004, meses después de su muerte, este libro se escribe, se inscribe, en la inminencia de un doble final. Por un lado, su título remite al fin de un análisis, a un proceso de terapia lacaniana cuyo punto de llegada, dice ella, se consume en un “homicidio, el de mi víctima sujeta al fantasma” (2017: 29); por otro, sus condiciones de producción sugieren, diría Blanchot –también respecto de Kafka–, una “muerte contenta”: la escritura no solo permea y se entreteje con la certeza de un cáncer terminal, sino que además ofrece, en su mismo ejercicio, una vía ética de reapropiación del propio desenlace vital, de asumir la indefectible situación de la enfermedad y “buscar en esa situación una posibilidad hasta entonces inadvertida” (Badiou, 2006: 43). Explica la misma Liffschitz, al recordar y escribir su periplo analítico: “quisiera poder transmitir, con este relato, el entusiasmo que me provocó saber del fin del análisis, el enterarme de que era posible vivir sin angustia, [...] hacer ese fin de análisis y tener ahora la vida que tengo” (2017: 63).

Durante el lapso cronológico comprendido en el relato, Liffschitz contrae cáncer de mama y publica dos series fotográficas de autorretratos, *Recursos humanos* (2000) y *Efectos colaterales* (2003). En ellas expone su cuerpo desnudo, las marcas que la operación de mastectomía ha dejado en él: en *Un final feliz...*, evoca las circunstancias creativas detrás de sus fotografías: “volviendo a la enfermedad, la posición lograda con el trabajo de análisis me permitió hacer algo con todo eso. Primero, hacer algo con el cáncer: no dejarme llevar por el ‘se

acabó todo'. [...] Estaba en mí defender mi vida para que no todo se convirtiera en cáncer” (2017: 96). Enfrentada a la enfermedad, Liffschitz la encara, en sus propios términos, desde una “buena posición”: “ahora tenía un cuerpo sobre el que reflexionar y escribir y fotografiar y crear” (2017: 94). Dice además, en el prólogo de *Efectos colaterales*: “antes [de la mastectomía] jamás me hubiese desnudado ante una cámara, o sí, pero no para hacerlo público. No hubiese tenido sentido. [...] Iluminar esta nueva instancia del cuerpo, sus excursiones exóticas, creo, es poner en juego otra mirada –poniendo a jugar la mía. Lo cierto es que ahora mi cuerpo tiene algo para decir” (2003: 11). Uno de los textos que acompañan las fotografías de *Recursos humanos*, en esta línea, provee un resumen conclusivo de su proceso creativo, de un recorrido que comienza en la enfermedad y culmina en los efectos transformadores de sus producciones artísticas, en el encuentro, como dice Bolaño, con lo nuevo, con lo que siempre ha estado ahí:

Que esta mutación (su observación) haya sustituido a la mutilación, es decir, que en esa explanada yo haya podido ver el movimiento y no la ausencia (de femineidad, de sensualidad) fue el factor que me permitió tener una posición también activa –y creativa– con relación a este nuevo momento de mi vida, a mi sensualidad (2000: 6).

De este modo, *Un final feliz...*, *Recursos humanos* y *Efectos colaterales* presentan ciertos interrogantes metodológicos a un abordaje crítico que pretenda abarcarlos en su conjunto. ¿Con qué recursos teórico-conceptuales sostener una perspectiva crítica abarcadora, pero a su vez atenta a la particularidad artística de cada producción, cuando vida y obra, psicoanálisis, enfermedad, texto e imagen, parecen entrelazarse de forma indisociable? A fin de postular un estudio que problematice estos desafíos, el presente trabajo comienza por exponer un relevamiento de distintas aproximaciones críticas a la obra de Liffschitz –precisamente, artículos de Paola Cortés Rocca y Alberto Giordano–, así como de los marcos teóricos con que éstas dialogan, para luego remarcar las insuficiencias explicativas con que acaban por encontrarse. Posteriormente, se propone un cruce interdisciplinar con la teoría psicoanalítica, el cual habilita consideraciones críticas capaces no solo de abordar pertinentemente las producciones en cuestión, sino además de dar cuenta de sus propios presupuestos epistemológicos y así delimitar la especificidad literaria de su objeto de estudio. En torno del concepto de sublimación, según lo entienden Leo Bersani y Carlos Kuri, primero, y de las consideraciones estético-lacanianas de Massimo Recalcati, después, se traza un recorrido crítico que encuentra, en la singularidad de cada texto y serie fotográfica, un modo propiamente literario de interrogar una práctica artística intermedial como la de Liffschitz. Finalmente, la noción de “iconografía de autor”, de Jean-Luc Nancy, habilita una síntesis concluyente de las reflexiones conceptuales esbozadas a lo largo del trabajo.

II

En “Esto no es una pipa”, su prólogo a *Un final feliz...*, Paola Cortés Rocca engloba tanto el texto de Liffschitz como sus series fotográficas en el llamado giro autobiográfico de la literatura argentina actual. En su perspectiva, “tal vez el giro autobiográfico sea legible solo en el marco de otro fenómeno: la aparición de ciertos objetos o de ciertas prácticas que erosionan esa zona más o menos autónoma de producción cultural que llamamos Arte” (2017: 14). De este modo, Cortés Rocca califica al giro autobiográfico, y por ende a la escritura de Liffschitz, como exponentes del fenómeno de las literaturas posautónomas –fenómeno catalogado por Josefina Ludmer en *Aquí América latina. Una especulación*.

Al fundamentar su concepto de posautonomía, Ludmer cita explícitamente *Después del fin del arte*, de Arthur Danto, para afirmar: “si el arte puede sufrir presiones o constricciones, ya no pueden provenir de su propia historia. El fin del arte no significa el fin de la creación artística [...] El fin de la literatura podría ser el fin del relato de la autonomía de la literatura” (2010: 91). El punto de partida de Ludmer lo constituye el diagnóstico con respecto a un estado de mundo actual, una nueva configuración del capitalismo propia del tercer milenio: “para poder entender este nuevo mundo [...] necesitamos un aparato diferente del que usábamos antes” (2010: 9). Es así que las escrituras posautónomas no admitirían lecturas literarias, propiamente dichas, dado que “atravesan las fronteras de la literatura (los parámetros que definen qué es literatura) y quedan afuera y adentro, como en posición diaspórica” (2010: 150). Se trataría de escrituras que aparecen como literatura (es decir, en formato libro, con nombre de autor y cierto género literario) pero resistentes a ser leídas con criterios o categorías literarias, propias de la modernidad, como “autor, obra, estilo, escritura, texto y sentido”. Para Ludmer, una literatura posautónoma atraviesa las fronteras de “la literatura” y de “la ficción” para participar de la “imaginación pública”, del régimen de la “realidadficción”: “todo lo que se produce y circula y nos penetra y es social y privado y público y real [...] un tipo de trabajo social donde no hay índice de realidad o de ficción” (2010: 155).

Cortés Rocca recurre al subtítulo en la portada de *Un final feliz...-(relato sobre un análisis)-*, y con él arguye la indeterminación genérica del texto, el cual se ubicaría “en la entrada de ese género que se llama testimonio del pase o de ese otro que se llama novela, pero sin cruzar el umbral” (2017: 8). Liffschitz, en su coqueteo con el testimonio del pase, participaría del giro autobiográfico y, a través de éste, se ubicaría en el marco de la realidadficción: “es un relato sobre un análisis [...] que no aspira a ser una novela, que no se ofrece para ser leído como ficción. Es uno de esos textos en los que se da una máxima proximidad entre el dicho y el decir y que, como el relato autobiográfico o testimonial, participa de [...] las escrituras de la subjetividad” (2017: 10). Aún más, al sumar al recuento sus series fotográficas, Cortés Rocca reclama para “no ya la ‘obra’ sino las intervenciones de Gabriela Liffschitz” un carácter de posautonomía que cuestionaría “el límite entre escritura y experiencia, entre géneros discursivos y visuales, pero también entre el arte y la vida, entre la ficción y el núcleo de lo real” (2017: 15). Ahora bien, al ratificar la pertenencia de *Un final feliz...* al régimen de la realidadficción, Cortés Rocca introduce y aúna dos términos, ajenos al aparato conceptual de Ludmer, que, cuanto menos, imponen vaguedad teórica a su delimitación como literatura posautónoma. Por un lado, liga la escritura de Liffschitz a una idea de experiencia que parece sugerir, en su intervención, cierta especificidad literaria: “hay allí un vínculo fuerte entre sujeto y experiencia, entre sujeto y acto, emulsionado por el lenguaje” (2017: 13); por otro, la frase cúlmine del prólogo remite al concepto de lo real –con sus evidentes connotaciones lacanianas–, el cual, en rigor, conduciría el argumento más hacia el colapso de la ficción (simbólica) –en el encuentro traumático con el goce– que hacia la indistinción entre registros previamente insinuada: “[*Un final feliz...*] nos inquieta como nos inquieta lo absolutamente inesperado: el carácter ficcional de lo real o el momento en que la ficción, por un instante, parece dar en el corazón de lo real” (2017: 18).

III

En respuesta a Cortés Rocca, Alberto Giordano desliga su idea de giro autobiográfico de toda noción de (pos)autonomía. En “Por una ética de la supervivencia”, destaca la dimensión espiritual y específicamente literaria, propia de las escrituras del sí mismo, de *Un final feliz...*:

“un ejercicio espiritual puede convertirse en literatura si al leerlo entramos en intimidad con la intimidad del poeta que lo ejecuta, con el núcleo desconocido, y refractario al conocimiento, de su experiencia transformadora” (2010: 75). Giordano, así, desestima la caracterización de Cortés Rocca de *Un final feliz...* como literatura posautónoma² y explota, como argumento a su favor, el equívoco concepto de experiencia insinuado por ella misma: “puedo deslizarme cómodamente en el interior de este argumento para asociar, en una misma interrogación, la potencia de lo inquietante y la fuerza con que el testimonio de Liffschitz transmite la intimidad de su experiencia analítica” (2010: 77). En esta línea, la “potencia literaria” del texto de Liffschitz, más allá de su pretendidamente indeterminado estatuto genérico, se ubicaría en el “anudamiento de ética y estética que supone la experiencia de lo íntimo” (2010: 75).

En sus conceptualizaciones más programáticas del giro autobiográfico, Giordano también sostiene una perspectiva específicamente literaria de las escrituras del sí mismo: “la literatura es, tanto para quien escribe como para quien lee, una experiencia de algo íntimamente desconocido (la secreta extrañeza de lo familiar) que se realiza en las palabras” (2008: 10). A su vez, reconoce el interés que la proliferación de escrituras autobiográficas despierta en los entusiastas de la posautonomía: “ese fenómeno los confirma en la creencia de que el futuro de la literatura (futuro paradójico de disolución) habría quedado en manos de un conjunto de prácticas textuales que minan los fundamentos imaginarios de la diferencia ficción/realidad” (2008: 38). Ante el acecho de una consabida y coyuntural indistinción entre ficción y realidad, Giordano resguarda la escritura del sí mismo, su carácter ético y literario, con un anclaje fuerte y teórico en la noción de experiencia: “ejercicio ético de autotransformación que en lugar de negar la fuerza de las particularidades subjetivas la afirma, menos para fortalecer la representación de lo privado que para tentar la experiencia singular de su descomposición” (2008: 39).

El giro autobiográfico, así, se acerca más al régimen estético de la modernidad que a la posautonomía –oposición esbozada por el mismo Giordano en “¿A dónde va la literatura? La contemporaneidad de una institución anacrónica”. Vía Blanchot (*El libro por venir*), Giordano recupera “la afirmación romántica de la literatura como proceso incesante de interrogación y cuestionamiento de sí misma, [...] de tensión irresoluble entre experiencia e institución literaria³” (2017: 133-135). Sucintamente, la esencia de la literatura sería “la búsqueda obstinada y metódica de las condiciones –a las que sólo se accede a través de una experiencia literaria– en las que lenguaje y vida pudiesen articularse más allá de la representación, y transformarse a partir de ese encuentro” (2017: 135). En este sentido, los rasgos característicos de las literaturas posautónomas de Ludmer –como la indistinción entre realidad y ficción, entre géneros literarios, la capacidad, en suma, de volverse extraña para sí misma– no serían más que aspectos presentes en la literatura desde sus orígenes: “posautónoma ha sido cualquier literatura, de Flaubert a Puig, en la que una experiencia desbordó las condiciones institucionales de su efectuación y abrió un espacio de incertidumbre en el interior del concepto de literatura” (2017: 141). Mediante una cita de Rancière (*El reparto de lo sensible. Estética y política*), Giordano resiste la declaración del supuesto fin de la literatura, el cual, en definitiva, desconocería la contradicción inherente al régimen estético de las artes, “que hace del arte una forma autónoma de vida y plantea así, al mismo tiempo, la autonomía del arte y su identificación con un momento en un proceso de autoformación de la vida” (2009: 29).

Resulta evidente, ahora, el modo en que *Un final feliz...* conforma, para Giordano, una escritura del sí mismo que no demanda límites institucionales para definirse como literatura propiamente dicha: una “performance de autor en la que la subjetividad se construye tanto como

se descompone” (2010: 74). Con una cita textual a Jacques Lacan –“la poesía es creación de un sujeto que asume un nuevo orden de relación simbólica con el mundo” (1984: 114)– Giordano establece el vínculo estructural que *Un final feliz...* mantiene con el psicoanálisis: el análisis ya no habilita, como afirma Cortés Rocca, una indistinción genérica enmarcada en un régimen de realidadficción, sino que motiva “un devenir impersonal del yo que el relato autobiográfico sólo puede evocar si se abandona a lo incierto” (2010: 77). Dado que, “contra lo que cree el sentido común, el análisis no tiene que ver con el conocimiento y el control de sí mismo [...] [sino con] una ascesis paradójica, porque la depuración se pone al servicio de lo indeterminado”, el testimonio del análisis deviene condición de posibilidad de una experiencia literaria: impulsa a “renunciar a lo evidente y recrearse a partir de lo desconocido” (2010: 85). Liffschitz, entonces, a través de una experiencia de escritura marcadamente literaria, anudaría ética y estética y revelaría que, “en la inminencia del fin, [...] hay posibilidades. [...] Hasta un cáncer de mama brinda condiciones irrepetibles para la investigación y la recreación de sí mismo” (2010: 83).

IV

En definitiva, como afirma Ludmer, “todo depende de cómo se lea la literatura hoy o desde dónde se la lea” (2008: 155). El recuento de los abordajes críticos a *Un final feliz...*, en esta línea, revela el verdadero objeto de disputa entre las posiciones de Cortés Rocca –por ende, de Ludmer– y Giordano: un modo de entender la práctica crítica, atento, o no, a la especificidad disciplinar de los estudios literarios. El fin de la literatura, para Ludmer, implicaría el fin, a su vez, de la crítica literaria tal como se la habría entendido en tiempos de autonomía: abolido su estatuto disciplinar diferencial, la crítica participaría de la imaginación pública en un plano de igualdad respecto de cualquier otra práctica discursiva: bajo el régimen de la realidadficción, se integraría al “trabajo colectivo de fabricación de realidad” (2008: 13). Giordano, por el contrario, resalta el carácter diferencialmente literario de la disciplina, en tanto ensayo de “formas críticas en las que se afirmen la singularidad y la fuerza de la literatura, que no es pero adviene, habrá advenido, como la certidumbre de un encuentro sin mediaciones entre vida y escritura” (2010: 73). En este sentido, su concepción de la crítica participa de un “viraje ético” cuya fuerza reside en la afirmación de una experiencia propiamente literaria: “la exploración de lo singular, [que] pone a prueba la consistencia y el poder de lo colectivo” (2010: 74).

Ahora bien, en “El fin de la literatura. Un ejercicio de teoría literaria comparada”, Marcelo Topuzian plantea pertinentes objeciones a una y otra postura con respecto al estado contemporáneo de la crítica literaria. Por un lado, comparte con Giordano el cuestionamiento a perspectivas socio-histórico-discursivas, como la de Ludmer, que, al adoptar axiomáticamente presupuestos disciplinares de áreas como la historia o la sociología, demuestran “muy escaso interés por cualquier reflexión teórica o metodológica que permita siquiera atisbar una módica revolución de sus presuposiciones epistemológicas” (2013: 306). Sin embargo, también llama la atención sobre “el riesgo de fetichizar una noción de experiencia literaria” (2013: 301), así como sobre “la crisis de los modelos especificadores de lo literario basados en un único criterio maestro, sobre todo el relativo a la concentración sobre un medio considerado absolutamente propio, privilegiadamente el lenguaje” (2013: 346). De este modo, entonces, la crítica literaria debería contemplar una reflexión intrínsecamente teórica⁴, atenta a sus presupuestos epistemológicos, así como dar cuenta del carácter intermedial (escrito, visual, performático, etc) de las literaturas contemporáneas y de sus efectos sobre la especificidad propia de los estudios

literarios. En este marco, ¿de qué modo el recurso al psicoanálisis, por parte de Liffschitz tanto en *Un final feliz...* como en sus series fotográficas, motiva consideraciones críticas atentas a la especificidad de un abordaje literario? ¿Provee el psicoanálisis un horizonte teórico con el cual ensayar una crítica específicamente literaria, capaz de acoger y superar, al mismo tiempo, el giro ético-blanchotiano de Giordano y el carácter intermedial de una escritura del yo, indisociable entre texto e imagen, como la de Liffschitz?

V

El mismo Topuzian, en su reseña de *Otros escritos* de Lacan, reconoce en el psicoanálisis el potencial de “un cuestionamiento radical de la posición misma del crítico y de su propio trabajo, al punto de dejarlo ante un posible vaciamiento radical del ‘supuesto saber’” (2012: 435). Por lo tanto, el recurso al psicoanálisis restituiría la inflexión teórica en unos estudios literarios que, en favor de presupuestos metodológicos provenientes de la ciencias sociales, “parecen haber renunciado a su derecho inalienable a interrogar específicamente su propia práctica” (2012: 434). A partir de “Lituratierra”⁵, se plantea que “es en tanto la crítica literaria se mida con el psicoanálisis –pero no haciendo de él un saber auxiliar capaz de esclarecer lo de otro modo oscuro, sino poniendo el agujero del lado de ese saber– que podrá efectivamente abrirse a lo que hoy supone impensado, o impensable” (2012: 436). Leo Bersani y Carlos Kuri, en sus aproximaciones psicoanalíticas al arte, ofrecen una respuesta posible al desafío que el psicoanálisis representa para la crítica literaria: ambos formulan, con el concepto de sublimación como elemento definitorio, una perspectiva específicamente estética con la cual la crítica podría abordar el fenómeno artístico, sin dejar de interrogar sus propios presupuestos epistemológicos. De este modo, en diálogo con Bersani y Kuri, se propondrá un abordaje crítico de la obra de Liffschitz, tanto *Un final feliz...* como sus series fotográficas, capaz de resolver la polémica advertida en los planteos de Cortés Rocca y Giordano.

En *El cuerpo freudiano. Psicoanálisis y arte*, Leo Bersani remite a las teorizaciones freudianas y encuentra en ellas “un procedimiento crítico relevante a las vías por las que podríamos hablar del arte” (2011: 146). Para Bersani, la “verdad psicoanalítica” reside en los momentos de colapso teórico de las propias conceptualizaciones de Freud: “el psicoanálisis es un intento sin precedentes de brindar, precisamente, un relato teórico de esas fuerzas que obstruyen, socavan y hacen estragos en los relatos teóricos mismos” (2011: 13). Específicamente, “el signo de la adherencia del texto freudiano al tema de la sexualidad es el colapso de sus propios intentos de narrar y así estructurar lo sexual” (2011: 133). La especificidad del pensamiento freudiano se ubica en la imposibilidad de establecerse definitivamente como “teoría acerca de los efectos subversivos y desestabilizadores de la sexualidad humana sobre el impulso de producir formas. [...] Sus replicas formales de lo sexual [son] ya un movimiento que reflexiona sobre el colapso de las relaciones formales, sobre la precariedad del discurso representacional mismo” (2011: 145). En este esquema de colapso teórico, Bersani reconoce “un hecho constitutivo tanto de la teoría freudiana como de la práctica estética” (2011: 17); halla, en “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci”, una paradigmática realización teórica de este movimiento de auto-impugnación reflexiva: reconoce allí “una perspectiva de la sublimación como coextensiva de la sexualidad en el sentido de una apropiación y una elaboración de los impulsos sexuales más que como una forma especial de renuncia a tales impulsos⁶” (2011: 64). De esta manera, establece la sublimación como el concepto freudiano alrededor del cual articular una aproximación crítica al fenómeno artístico: “lo estético no sería un logro formal, sino la actividad continuamente

amenazada por la cual una conciencia erotizada se estructura provisionalmente por una percepción de las relaciones entre sus términos” (2011: 143).

En *Estética de lo pulsional. Lazo y exclusión entre psicoanálisis y arte*, Carlos Kuri desarrolla, en línea con las tentativas de Bersani y atento al corpus freudiano, una aproximación rigurosa al concepto de sublimación. En vistas a un abordaje psicoanalítico del arte, propone desplazar “la idea de que es fundamentalmente por el lenguaje (y sus inflexiones conceptuales, el significante, la significación, los valores), por donde el psicoanálisis interviene y ofrece sus beneficios con respecto al arte, para dirigirnos al único sitio donde entendemos uno y otro se rozan sin amalgamarse, esto es, al cuerpo y lo pulsional⁷” (2015: 155). Así, el cruce entre psicoanálisis y arte debe estudiarse en torno de la sublimación, la cual no implicaría, como parecen indicar Laplanche y Pontalis, “un complemento de distintas funciones del aparato psíquico (la creatividad, el arte o un sucedáneo no-sexual), [...] [sino] un intervalo en el dominio de lo representacional” (2015: 10). En “El poeta y la fantasía”, señala Kuri, Freud sugiere un doble destino de la sexualidad: en el arte y en la fantasía: “no es que Freud, al constatar otra racionalidad a través del arte anule la presión de lo sexual, sino que también constata otra sexualidad, otro destino de lo sexual” (2015: 281). La sublimación, entonces, implica este doble destino de la pulsión, y allí, precisamente, se localiza el punto donde Freud detiene su interpretación analítica, donde detiene la dilucidación del síntoma y lo reprimido del poeta: respecto del “ars poética”, dice: “cómo lo consigue el poeta es su más íntimo secreto” (2015: 268). Al arribar a un límite negativo, en que la interpretación se desvanece, el psicoanálisis sería entonces capaz de delimitar conceptualmente la especificidad estética de la obra artística: “lo estético es el punto de insuficiencia del lenguaje, rugosidad que sobresale y que deja de responder al régimen del lenguaje” (2015: 234).

De esta manera, Kuri reivindica el aparentemente incompleto desarrollo del concepto de sublimación⁸; llama a considerar la eficacia negativa del concepto, más que constatar lo que Freud no hizo o debiera haber desarrollado: “si el psicoanálisis hace avanzar el arte o las consideraciones sobre el arte, no ha de ser en el transporte de la maquinaria conceptual propia de las formaciones del inconsciente, sino a partir de esos puntos que en el psicoanálisis mismo han quedado en suspenso, [...] puntos de insuficiencia explicativa” (2015: 321). “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci”, entonces, habilita consideraciones “sobre la posibilidad de una estética a partir de la satisfacción pulsional, o sobre la impotencia para interpretar psicoanalíticamente una obra” (2015: 257). En su análisis de Leonardo, Freud extrae “aspectos de la obra y los pone en conexión con relatos biográficos, [...] fragmentos ajenos a lo estético: no explora la obra en tanto que obra, sino que la circunscribe a un trozo significativo enlazado a otros significantes” (2015: 321). En este sentido, el aporte teórico de Freud respecto de Leonardo no equivale a una interpretación: “lo propio de la obra se establece como obstrucción a la lectura analítica, con advertir que el producto sublimado le quita jurisdicción a la pregunta por la significación” (2015: 266). Kuri remarca que Freud no aspira a demostrar cómo Leonardo pintó la *Mona Lisa* o la *Virgen con el niño Jesús y Santa Ana*; se limita a afirmar, por el contrario, que solo un hombre con un vida infantil como la suya pudo haberlo hecho: “Freud no habla de la capacidad del trazo pictórico sino del tema del trazo pictórico” (2015: 267). No obstante no explicar el acto de creación como tal, su abstinencia explicativa se revela capaz, al menos, de delimitarlo: “el psicoanálisis bosqueja de ese modo una inteligibilidad del límite [...] La sublimación es el nombre de un límite, del encuentro con la *epojé* interpretativa; esta puesta entre paréntesis funda un pensamiento acerca de la creación en psicoanálisis” (2015: 267). Para Kuri, la sublimación “es por donde la significación (y los efectos de significancia) se pone en

suspense, ingresa en una *epojé* que la estética muestra brutalmente: [...] no hay interpretación de la obra, no hay sujeto de la obra” (2015: 265).

Kuri completa su estudio sobre la sublimación en Freud con “El Moisés de Miguel Angel”: encuentra allí “las condiciones para intervenciones en donde lo estético se emancipa de la interpretación. [...] El análisis se conduce a partir de esos detalles ínfimos e inimitables que revelan la mano del artista” (2015: 283). Oscar Masotta, respecto de este mismo texto, destaca la metodología freudiana de abordar la obra como un compuesto de fragmentos, con una atención al detalle que resiste la inercia de la significación: “en el análisis freudiano [...] el complejo mano/dedo/barba/tablillas [trozos de la escultura] se revela como una incrustación estética en el soma de la piedra” (2015: 58) De este modo, Masotta, afín a la *epojé* interpretativa descrita por Kuri, “ve en el detalle in-significante ya no la huella que permite remontar un proceso, sino la acuñación directa de una verdad inarticulable, que se imprime sobre la superficie de la obra desbaratando toda lógica de historia bien arreglada, de composición racional de los elementos” (2015: 284). Kuri encuentra en el detalle de la obra, entonces, una condensación de intensidad que remite al carácter propiamente estético de la sublimación: el detalle “obedece a la economía de la pulsión parcial, que no solo compone sino que astilla la unidad de la obra” (2015: 151). Concluye, así, que “la sublimación, si hay en ella un tratamiento de la pulsión que [...] constituye al orden estético, [...] convierte y consagra como estética las insuficiencias del lenguaje, pone en juego el problema del cuerpo, hace algo con el cuerpo” (2015: 301). Aún más, Kuri proyecta una perspectiva crítica atenta a la especificidad estética de la sublimación: “el lenguaje es, no hay otra cosa, lo único que tenemos para encarar el problema estético, lo que no significa decir que es en el lenguaje donde se consigue la especificidad [...] Hay que proceder con una *epojé*, con una puesta entre paréntesis del dominio significativo” (2015: 233).

Según Bersani, la pertinencia del psicoanálisis para la crítica literaria responde a una relación, compartida por ambas disciplinas, “entre el significado y el movimiento del discurso”: “la escritura puede empezar a funcionar como la actividad que nosotros llamamos literatura cuando [...] erosiona sus propias afirmaciones de tal modo que bloquea la interpretación” (2011: 22). Para Bersani, “la no-referencialidad del lenguaje [indica] una función de la inaccesibilidad de lo real respecto de lo que puede ser significado. Un texto literario quizá llama nuestra atención hacia los movimientos del referente en los intersticios de la expresión verbal” (2011: 90). La literatura, así, subvierte cualquier proyecto de significación en el lenguaje y Freud, pertinentemente, “proporciona a la vez un discurso que interpreta estas fuerzas erosivas y una ejemplificación, en el discurso mismo, del proceso de erosión” (2011: 22). Corresponde a la crítica literaria, entonces, “cartografiar los movimientos de la forma, [...] un esfuerzo (quizás imposible pero no menos necesario) de fijar un cierto conocimiento acerca de los fracasos del conocimiento, y una demostración ineludible de la propia tolerancia de los cartógrafos a tal fracaso” (2011: 116). En definitiva, una crítica modelada en el psicoanálisis se constituiría como “un movimiento auto-reflexivo que detecte en la visibilidad realzada de las formas el inminente (aunque permanentemente diferido) colapso de la forma, o la naturaleza irrepresentable de la *Trieb* [pulsión] freudiana” (2011: 146). Las consideraciones de Bersani y Kuri conducen los estudios literarios hacia una reflexión respecto de su propia práctica crítica, ligada a los postulados paradigmáticos de la teoría, definida ésta como “el discurso de la crisis del concepto de representación” (Topuzian, 2015: 200). De esta manera, el diálogo teórico con el psicoanálisis, con el pensamiento freudiano alrededor de la sublimación, por un lado, restituye la especificidad literaria de la crítica, relegada y desdibujada, como se ha descrito previamente, en el régimen de realidad-ficción de Ludmer. Por otro, habilita operaciones de lectura capaces de

delimitar esta misma especificidad, en precisos términos formales, al interior de su propio objeto de estudio, en su basamento textual propiamente dicho.

VI

Expuestos los desafíos metodológicos ante los que la crítica debería responder, en vistas de su propia especificidad disciplinar, vuelve a plantearse la pertinencia y productividad de un cruce teórico entre psicoanálisis y literatura, particularmente al abordar *Un final feliz...* En primer lugar, se impone la necesidad de desprender la atención crítica de cualquier lazo meramente temático entre el texto de Liffschitz y la práctica analítica. En este sentido, resulta llamativa la insistencia de Cortés Rocca en situar *Un final feliz...* en un umbral genérico entre testimonio del pase y novela, cuando la misma Liffschitz afirma, en la “Nota de autor” que antecede el relato: “primero yo soy escritora y entonces esto es una narración. [...] Leí por primera vez el testimonio de un pase y no podría encontrar nada más alejado, [...] acá hay personajes, una historia o varias, una tensión, una intención de hacer la escritura y la lectura entretenidas” (2017: 21). La indeterminación genérica, entonces, no puede sostenerse en un mero plano de contenido representacional: en el relato, las referencias al análisis como tal, tanto a sesiones particulares como al proceso en su totalidad, lejos de la rigurosidad institucional del pase⁹, no exceden lugares comunes de la vulgata lacaniana, puestos al servicio de la trama narrativa –el dictamen de un fin de análisis, por ejemplo: “la caída estrepitosa que finalmente destrona al Otro” (2017: 28). Aún más, Liffschitz impregna la narración de ciertas escenas analíticas con un tono marcadamente paródico, afín a su declarada intención de construir un relato entretenido: “de los lacanianos, sabía poco: que no hablaban, que las sesiones duraban treinta minutos, que daban la mano y que cobraban mucho, y que, lejos de ser afectuosos, eran duros, fríos, estáticos” (2017: 33). Como dice Giordano, “la construcción del analista lacaniano como personaje misterioso y desconcertante es la apuesta narrativa más fuerte y exitosa a favor del entretenimiento. La existencia de una contrafigura risible, las psicólogas freudianas que Liffschitz tuvo que frecuentar desde la infancia, refuerza el efecto” (2010: 80). Por ejemplo, narra escenas de análisis llanamente burlescas: “había jugado al despedazamiento de muñecas ya despedazadas, que uno no quería despedazar, pero que [...] vista luego la sonrisa de satisfacción de la psicóloga, [...] uno, aún con seis o siete años, accedía” (2017: 24). En consecuencia, la pertinencia crítica de la tensión, instaurada por Liffschitz, entre psicoanálisis y literatura no debe limitarse a una reductora y ambigua referencia temática a un régimen de realidadficción: en ningún caso se trata de dilucidar si el contenido narrado responde genéricamente, o no, a la novela o al testimonio del pase; en cambio, se debe atender a la especificidad literaria resultante de la confrontación productiva y formal entre uno y otra, es decir, en términos de Bersani y Kuri, al intervalo en el dominio representacional implicado por la sublimación.

Resulta cercano a esta perspectiva el abordaje crítico de Giordano, quien reconoce en *Un final feliz...* la estructuración de una narrativa atenta a las paradojas del inconsciente. En este sentido, el relato sobre un análisis de Liffschitz –como se ha señalado anteriormente, mediante una experiencia propiamente literaria de escritura– constituiría un progresivo “desprendimiento de lo que hasta entonces pasaba por evidente, [...] [que] culmina en la más radical de las experiencias, la de la impersonalidad” (2010: 79). Si bien la idea de Giordano de un devenir impersonal de la escritura, en principio, se muestra acertada, resta ahora dar cuenta de los procedimientos formales con que Liffschitz la lleva adelante. Aún más, deben resaltarse los aportes teórico-metodológicos propios del psicoanálisis en tal empresa: siguiendo a Bersani y

Kuri, se trata de trazar el recorrido de las formas, a fin de tocar el límite negativo, específicamente literario, en que la significación se detiene, el punto en que un movimiento crítico auto-reflexivo se muestra capaz de delimitar las insuficiencias del lenguaje. Si Liffschitz expone una experiencia de la impersonalidad, entonces, lo hace como prolegómeno, como preconditione necesaria de una manifestación propiamente literaria de la escritura: “finalmente mi mundo, ese vasto espacio discursivo con el que había empezado el análisis, y que durante todo ese tiempo había ido cayendo, reduciéndose, achichándose, encogiéndose, ahora estaba completamente desnaturalizado [...] me encontraba de repente sobre un nuevo espacio, viendo por primera vez” (2017: 117-119). Ya liberado el lastre de la historia personal, dice Giordano, resulta posible “renunciar a lo evidente y recrearse a partir de lo desconocido” (2010: 85).

Paradójicamente, Cortés Rocca intuye, en *Un final feliz...*, un principio constructivo y formal contradictorio respecto de su propia catalogación de posautonomía: al remitir a un modernista por excelencia como James Joyce, allana el camino hacia la *epojé* –puesta entre paréntesis del dominio significante, como dice Kuri– que implica una estética basada en la sublimación: “el texto no está especialmente dedicado a narrar el proceso de pasaje de una escena a la otra, sino a identificar un conjunto de episodios que, recortados del continuo temporal al que pertenecen, [...] se alejan de la temporalidad y secuencialidad de la narración para acercarse a lo que Joyce definió con el nombre de epifanía” (2017: 10). Resultan particularmente significativos, en este sentido, los momentos en que Liffschitz escenifica su propio acto de escritura: condensa en estos episodios fragmentarios una temporalidad inherente a su presente escriturario, una temporalidad que se retrotrae, que comienza y termina en un mismo capítulo, cuando no tras unos pocos párrafos: “cuando algunos amigos insistían en que hiciera este relato yo les decía que no recordaba nada del análisis. [...] Tal vez no tenía presentes sesiones importantes, momentos cruciales, hallazgos inaugurales, pero sí recordaba con claridad detalles nimios, gestos, palabras, sesiones aparentemente intrascendentes, comentarios, etc.” (2017: 63). El relato se trama, entonces, como una yuxtaposición de episodios breves, resistentes a una lógica narrativa totalizante: desligados de la responsabilidad que supone enhebrar una historia personal, habilitan un espacio disponible para la creación literaria, sustraído del alcance de la significación y del dominio representacional. En *Un final feliz...*, ciertas descripciones de impronta fenomenológica¹⁰ permiten señalar la irrupción del cuerpo en la superficie de las formas, la irrupción de la materialidad del gesto en el régimen del lenguaje: en definitiva, la singularidad de los detalles es puesta en primer plano, y he allí el límite negativo de la significación donde la crítica, atravesada por la teoría psicoanalítica, apunta a delimitar la especificidad literaria de su objeto. De este modo continúa el fragmento citado anteriormente:

Por eso, aún sentada al escritorio con la computadora encendida delante de mí, más que nada, miro por la ventana, o más bien miro la ventana mientras fumo.

Y es que mi ventana produce y me ofrece un espectáculo del que soy espectadora privilegiada porque además participo de él. Las ranuras de la persiana, por cómo están dispuestas, dejan entrar los rayos del sol en sesgo, formando como láminas. Láminas delgadas. Cuando exhalo, el humo de mi cigarrillo las atraviesa. Paso largos ratos observando este fenómeno por el cual, al pasar el humo por entre las láminas, la luz ejecuta sobre él un corte transversal. El resultado es un sinfín de arabescos blancos dispuestos en amplias planchas horizontales, flotando en el aire, por sobre mi cabeza. Luego se diluyen y otra vez solo los haces de luz como cortes en la penumbra.

Ese corte transversal es particularmente interesante, me permite ver el humo, lo que exhalo, desde una perspectiva totalmente diversa. Antes solo me había detenido a observar del cigarrillo –solo por breves instantes– esa prolongación que emerge como un suspiro, que es el humo en espiral. Y diría que hasta tener esta ventana, hasta poder hacerla mía con sus ranuras y opacidades, yo había visto del humo solo el espiral, y tal vez la densidad. Ahora veo lo volátil (2017: 64).

La escena expone paradigmáticamente la presentificación del devenir impersonal del análisis en acto de escritura, donde la rememoración culmina por amalgamarse al presente escriturario y, en la temporalidad cercada del fragmento, suspende la lógica narrativa del texto. Se constata, de este modo, el pasaje desde el aparente relato representacional de un análisis, a través de una experiencia de escritura –“recrearse a partir de lo desconocido”, como dice Giordano–, hacia la manifestación decididamente literaria de un intervalo que suspende el dominio de la significación. Este pasaje, como dice Kuri, evidencia un “desplazamiento que va del lenguaje al cuerpo, [...] y es recién allí cuando algo específicamente psicoanalítico ha de comenzar a trabajar el problema” (2015: 7). La lectura del fragmento, en el recorrido de su extensión y su cadencia sintáctica, traza y visualiza un tiempo y una figura propios, interrumpiendo la representación y la trama: la voluta de humo, en su aletargado desplazamiento desde el cigarrillo hacia la ventana, expone el paréntesis, habilita la percepción de la materialidad e intensidad del detalle sin remisión a su significado respecto de la unidad y totalidad del texto: en términos de Kuri, expone “la estética como construcción artificial de un espacio y un cuerpo donde se establece la sensación” (2015: 86). La escritura, la sintaxis, entonces, instauran un cuerpo, una construcción artificial y estilística¹¹, un excedente del dominio significante que impone una percepción al lector: “el cuerpo del lector debe condescender al estilo de la obra” (2015: 224). He allí la sublimación, el encuentro liminar con la insuficiencia del lenguaje, es decir, en línea con los postulados de Bersani y Kuri, el momento específicamente estético de la obra de arte: para Kuri, este momento equivale al estilo de la obra, término propiamente modernista ahora redefinido como “coeficiente de fricción”: “si el cuerpo sufre alguna alteración no es por ‘receptor’, sino por condescender al estilo. El estilo es a la vez plural y singular, es lo que parece conjugar la tensión de algo del lenguaje, que ya no es significación, y algo del cuerpo (no del cuerpo del receptor, sino del cuerpo que instaura la obra)” (2015: 230).

En su Seminario XXIV, Lacan propone una conceptualización del arte –al igual que Freud, delimitadora del alcance explicativo de la interpretación analítica– que sintetiza los argumentos delineados hasta el momento: “el arte está más allá de lo simbólico. El arte es un saber-hacer, lo simbólico está en el principio del hacer. Creo que hay más verdad en el decir qué es el arte que en cualquier bla-bla-bla. Esto no es decir que eso se haga por cualquier vía. Y no es preverbal –es un verbal a la segunda potencia” (2018). Al ubicar el arte por fuera de lo simbólico, Lacan sugiere una saturación, una extenuación a la segunda potencia de lo verbal, que condensa ejemplarmente los recursos analizados en *Un final feliz...*. Una perspectiva crítica, entonces, confrontada con el psicoanálisis y atenta a la sublimación, habilita el reconocimiento, en el texto de Liffschitz, de un procedimiento específicamente literario: “una auto-supresión [del lenguaje] en el punto en que no puede plegarse sobre sí mismo (en el punto del bla-bla-bla), [...] el estado en el que el lenguaje entra en suspenso por las determinaciones del lenguaje mismo, [...] el sitio del cuerpo que la pulsión cede a la estética” (Kuri, 2015: 237).

VII

Massimo Recalcati reconoce, en “Las tres estéticas de Lacan”, un intento por “definir psicoanalíticamente la esencia de la obra de arte”; advierte, en distintos momentos del seminario de Lacan, tres modos diversos –no excluyentes sino en simultánea convivencia– de interrogar “una práctica simbólica –como es la práctica artística– [donde] se puede aislar y encontrar la dimensión irreductible al simbólico, de lo real. [...] Las tres estéticas implican [...] tres modos distintos de implicar lo real pulsional” (2006: 10). La primera estética, “la estética del vacío”, equivale a las teorizaciones de Bersani y Kuri respecto de la sublimación: focalizada en el *Seminario VII. La ética del psicoanálisis*, esta estética se caracteriza por “suspender la definición del arte en una dimensión –el vacío– no reductible integralmente a la dimensión semántica del lenguaje” (2006: 12). La obra de arte, planteada en estos términos, se emparenta con los procedimientos estudiados hasta el momento: la extenuación del lenguaje, resultante en una suspensión de la significación y en un intervalo respecto del dominio representacional, se constituye como la “organización significativa de una alteridad radical, extrasignificante” (2006: 12). La condición de posibilidad del arte, así, radica en una distancia irreductible entre la obra y el vacío –*das Ding*– que ésta circunscribe; una distancia equivalente, tal como se ha ejemplificado a partir de la *epojé* literaria de *Un final feliz...*, a la sublimación: “sustraer el objeto a la factibilidad del mundo, [...] por la vía de una renovación de la percepción”, implica, dice Lacan, “elear el objeto a la dignidad de la Cosa” (2006: 19). Llegado este punto, si una crítica estrictamente literaria de la obra de Liffschitz –en cruce epistemológico con la teoría psicoanalítica– ha encontrado, en la sublimación, un recurso con el cual delimitar un propio y específico objeto de estudio, se impone ahora la tarea de dar cuenta del resto de su producción, de sus series fotográficas *Recursos humanos* y *Efectos Colaterales*, en su carácter intermedial, indisociable entre texto e imagen. Las observaciones correspondientes al dominio significativo, a su límite explicativo respecto de la manifestación estética, deben ahora aunarse a la consideración de medios y procedimientos que exceden la propia materialidad del lenguaje.

La segunda estética propuesta por Recalcati, “la estética anamórfica”, ofrece un horizonte conceptual con el cual encarar esta tarea: centrada en el *Seminario XI. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Recalcati encuentra, en la “función cuadro”, un “criterio estético para discriminar aquello que es arte de aquello que no lo es [...] Hay una obra de arte solo donde está en acto la función cuadro” (2006: 21). Cabe destacar, la función cuadro no se reduce al arte pictórico; más bien, “se emancipa de cualquier sistema clasificatorio de las artes fundado sobre las características consideradas materiales, para indicar por el contrario un criterio diferencial interno al arte como tal” (2006: 22). En primer lugar, la función cuadro se define en referencia al *tyche*: “no es el sujeto que contempla la obra, sino es la exterioridad de la obra que aferra al sujeto. [...] Lacan hace referencia a un placer del ojo, al ser atrapado por el cuadro como una experiencia estética de [...] deposición de la mirada” (2006: 23). La función cuadro, así, resulta únicamente abordable a partir de la escisión entre ver y mirar: “en oposición a la voluntad ordenadora del mundo, presente en toda atención visual un poco sostenida, puede aparecer la mirada. Esta surge desde el momento en que hay un imposible de ver” (Vinciguerra, 2006: 155). La esquizia del ojo y la mirada deriva explícitamente de los postulados fenomenológicos de Merleau-Ponty: en *Lo visible y lo invisible*, éste sostiene una invisibilidad de principio, una invisibilidad de la percepción misma: “nunca consigo del todo [...] verme viendo, la experiencia que tengo de mí mismo percibiendo no va más allá de una especie de inminencia, concluye en lo invisible” (Kuri, 2015: 42). Ver, entonces, para el sujeto, equivale a buscar “la

unidad de la representación, persuadido de ser el punto desde donde se origina toda construcción ordenada de ésta” (Vinciguerra, 2006: 154). Sin embargo, en esta postura de dominio de la representación, hay algo que escapa a la visión del sujeto: “la propia imagen, despojada por una mirada anónima, virtual, presente en todo punto del espacio hacia donde llevo mis ojos. [...] Somos seres mirados en el espectáculo del mundo” (2006: 157).

Como explica Kuri, Lacan conduce la pintura desde la mirada hacia el ojo: el pintor inscribe su propia mirada en el cuadro y ésta se establece, ante el espectador, como “mancha”, como “preexistencia a lo visto de un dado-a-ver” (2015: 135). A su vez, el espectador se inserta en el cuadro por vía de la pulsión escópica: “el dar-a-ver es pulsional, ‘sosiega el apetito del ojo’, la función del ojo como órgano” (2015: 47). La función cuadro, así, se orienta más a lo que nos mira que a lo que vemos: guiada hacia la mancha por el apetito del ojo, la mirada del espectador “cae, lo deposita en ese intervalo buscado por el pintor, para estar completamente bajo la mirada del artista que supo calmar su ardor [...] El cuadro esconde y revela al mismo tiempo. Esconde lo que el sujeto quiere ver y le revela aquello a lo que no se esperaba” (Vinciguerra, 2006: 159). De este modo, se opera un “desplazamiento del sujeto hacia el ojo (con el colapso de lo subjetivo)” (Kuri, 2015: 39) y la función cuadro, a través de la mancha, se revela como límite representacional: “la convención familiar de ser sujeto de la representación, que mira contemplativamente al objeto, aparece trastocada: ahora es el objeto que lo mira y el sujeto se siente caer. [...] La mancha es, por ende, una función de aniquilación del sujeto de la representación” (Recalcati, 2006: 24). Significativa y paradójicamente, la función mancha se realiza por vía de una operación específicamente estética, de deconstrucción y reconstrucción formal del dominio representacional de la obra: “la disgregación formal apunta a una recomposición inusitada. [...] Aquello que descompagina el cuadro es la función cuadro interna al cuadro” (2006: 26). En conclusión, la esquizia del ojo y la mirada, la pulsión escópica llevada hacia la mancha por artificio del artista, culminan por revelar la inherente pertinencia de la función cuadro respecto de la obra: “hay obra de arte cuando hay encuentro con la mancha, con aquello que agujerea el marco puramente representativo de la organización semántica de la obra” (2006: 24). Como dice Lacan, “el cuadro no espera una lectura, se da a ver, se ofrece al ojo” (Kuri, 2015: 138): el cuadro conduce la pulsión escópica hacia un paréntesis del dominio significante, en que se expone la intermitencia entre cuerpo y lenguaje, donde la sublimación instala un tratamiento específicamente artístico de la obra.

Cortés Rocca, al referirse a *Recursos humanos y Efectos colaterales*, comienza por alinearse, atinadamente, con el tratamiento lacaniano del cuadro y la mirada: “las imágenes dicen algo sobre aquello que nos muestran, pero dicen mucho más sobre la mirada y el acto de mirar [...] Las imágenes muestran lo que vemos, pero sobre todo muestran una mirada –la de la fotógrafa– y posibilitan otra: la nuestra” (2017: 12). Empero, al inscribir su perspectiva crítica en consideraciones de posautonomía, en su empeño por desdibujar las delimitaciones estéticas entre géneros discursivos y visuales –entre *Un final feliz...* y las series fotográficas–, así como entre la ficción y el “núcleo de lo real”, incurre en una imprecisión conceptual que culmina por desdibujar, a su vez, la rigurosidad de su propio abordaje: “una mujer se desnuda frente a la cámara. [...] Se trata de un ojo que percibe –y por eso nos deja percibir– aquello que está frente a la cámara sin sublimar el cuerpo ni espiritualizar su atractivo, sino exhibiendo desafiante sus tramas infinitas” (2017: 12). El empleo del término sublimación –más cercano a sinónimo de ornamentación que de estetización, si por ésta entendemos los desarrollos de Kuri– conduce a Cortés Rocca a una apreciación desatinada de los procedimientos específicamente fotográficos expuestos por Liffschitz: ¿Cómo argumentar una ausencia de sublimación del cuerpo, dada la

cuidada iluminación de la escena, el suave delineamiento de la silueta, por no mencionar la dirección de la mirada, tenuemente desplazada hacia un fuera de campo, además del sutil gesto de cruzar el brazo, posarlo en el hombro opuesto y así ocultar la marca del seno ausente? En otro ejemplo, aún en la desnudez del pecho y la cicatriz, persiste el juego entre luz y sombra, entre presencia y ausencia, ahora focalizado en el rostro, así como la delicadeza de la pose y el sugerente reposo de las manos en los muslos:



Giordano, por su parte, demuestra mayor atención a la especificidad estética de las fotografías, en consonancia con su noción de experiencia literaria: la despersonalización implicada en el relato de análisis de Liffschitz, así, encuentra su continuidad en la reconstrucción de sí misma expuesta en las series fotográficas: “en *Un final feliz...* Liffschitz discurre sobre esto, pero es en la composición de los autorretratos donde se deciden las verdades que atañen a su experiencia” (2010: 86). Las imágenes, en este sentido, operan como índice del anudamiento singular entre ética y estética que Giordano entiende bajo la categoría de experiencia: “hay que resistirse a encarnar la herida para poder hacer cosas con ella [...] [la cicatriz] representa lo sustraído, pero también anuncia con trazos vacilantes la posibilidad de quién sabe qué metamorfosis” (2010: 85). En la percepción de las fotografías, según constataba Cortés Rocca, la mirada de la fotógrafa le impone una mirada al espectador; Giordano lleva esta constatación hacia el recorrido trazado por el ojo, y así reconoce el dominio específicamente artístico instaurado por la imagen:

La mirada que se desvía inmediatamente de la cicatriz y la que persigue el recorrido de las mutaciones, cada una a su modo afirma el poder magnético de lo imaginario y la fuerza con que las imágenes preservan el distanciamiento. La ausencia del pecho sólo funciona “como límite inicial que determina el momento en que el ojo comienza a leer” (Vaggione, 2009: 123). Si la tensión de la mirada no decae, pronto ocurre el descentramiento. Entonces lo que se ve es, al mismo tiempo, un cuerpo mutilado, un cuerpo bello, un cuerpo de mujer, un cuerpo andrógino, un cuerpo de niña (2010: 85).



Ahora bien, cómo conjugar esta descripción decididamente estética de Giordano, sugerente del recorrido impuesto por la imagen a la mirada, con su propia definición de especificidad literaria ya expuesta previamente: “la literatura es, tanto para quien escribe como para quien lee, una experiencia de algo íntimamente desconocido (la secreta extrañeza de lo familiar) que se realiza en las palabras” (2008: 10). En este marco, ¿pueden los estudios literarios sostener su especificidad disciplinar, cuando el medio material de realización de su objeto rebasa el dominio del lenguaje? La sublimación y la función cuadro, tal como la entiende Lacan, resultan recursos conceptuales con los cuales ratificar un abordaje crítico –específicamente literario– de la obra de Liffschitz, un abordaje capaz de dar cuenta, al mismo tiempo, tanto de *Un final feliz...* como de sus series fotográficas. Aún más, una perspectiva crítica atenta a la pulsión escópica, según los parámetros esbozados por Kuri, contempla *Recursos humanos* y *Efectos colaterales* en su particularidad material, sin ceder al allanamiento y homogeneización de prácticas artísticas disímiles, ni por ello perder la especificidad teórico-disciplinar que la impulsa. En *Efectos colaterales*, los textos que acompañan los autorretratos exponen de manera paradigmática la articulación irreductible entre cuerpo y lenguaje instaurada por la sublimación: la mutua remisión entre estos párrafos –más cercanos a ejercicios de prosa poética que a meros epígrafes– y las fotografías a su lado revela la suspensión del dominio signifiante, la delimitación del intervalo donde emerge la construcción marcadamente artística de un cuerpo.

Un ejemplo particularmente significativo lo conforma el siguiente texto, junto con el mosaico de fotografías que lo acompaña a un costado:

Cada mañana paso por una iniciación. Miro mi cara en el espejo lentamente, sabiendo de antemano que seré sorprendida. Una inspección no necesariamente minuciosa lanzará un resultado inequívoco de mutación. Y yo lo sé, no hay nada que pueda hacer más que ser una espectadora atenta, llevar un registro de ese otro registro que hace el cuerpo. Pero no por controlar el paisaje, la inscripción, sino con la esperanza de encontrar en ese registro una historia, cualquiera, algo que entretenga mi mirada, algo que se construya. Un lugar donde seguir escribiendo.

No hay extrañeza en la mirada que mira lo extraño, hay expectativa, indagación, asombro. Miro esa mirada, la mía, expectante, indagante, asombrada. Miro la extensión que soy, su gesto. Ese además insólito en lo que me he convertido ante otros ojos. Miro la existencia.

[...]

Uno es siempre una unidad, dice mi niña. Me miro, eso lo puedo ver, aunque haya partes de mí que ya no están; de hecho es entonces que veo la unidad, lo indestructible, lo inseparable del concepto de mí. Lo que se escribe, lo que logra inscribirse siempre, donde sea. Es ahí donde estoy.

En el transcurso del día, lejos del espejo, llevo las manos a la cara a tientas. Como siempre, como ciega. Un tacto irreconocible cada vez la

experiencia de saberse, aún, continuarse a pesar de todo, a pesar de nada. Poder decir soy por ejemplo estas manos, esta cara, el cuerpo, esto que palpo. A tientas. Eso es asombroso. ¿Soy estas manos, esta cara, este cuerpo? Indescifrable, irrelevante. De todos modos es lo que se ve. ¿Pero qué se ve? (Liffschitz, 2003: 38-39).



En sintonía con el pasaje previamente analizado de *Un final feliz...*, el texto exhibe una atención descriptiva a la singularidades del detalle y el gesto que irrumpen en los márgenes de la significación: más allá de su carácter fragmentario, la sintaxis entrecortada, las enumeraciones, las repeticiones, invitan a suspender el dominio representacional e imponen una percepción renovada, un intervalo propiamente estético, en los intersticios del lenguaje, donde la sublimación involucra y erige al cuerpo. Desde el texto hacia las fotografías a su lado, en continuación, la función cuadro involucra al lector/espectador, lo fuerza a deponer la mirada en un dado-a-ver inherente a la imagen: el ojo, llevado por la pulsión escópica, traza un recorrido propio entre las 12 fotografías. Explora, en su multiplicación, las sutiles variaciones de cada una e imposibilita la conformación de una unidad representacional; en cambio, se ofrece la imagen de un cuerpo resistente a trascender sus detalles mínimos. Las fotografías desisten de entregar la imagen de un cuerpo indivisible, en relación de identidad referencial con el cuerpo de la autora: por el contrario, orientan el ojo del espectador hacia los desplazamientos de la visión, de los brazos, de la posición corporal, para así constituir un cuerpo específicamente estético, el cual, además, instauro un modo de percepción¹². Un modo, además, emparentado con las intuiciones corporales de la misma Liffschitz, referidas en el texto contiguo: la autora impone, así, su propia

mirada a la mirada del espectador: “¿Soy estas manos, esta cara, este cuerpo? Indescifrable, irrelevante. De todos modos es lo que se ve” (2003: 38). En las fotografías, el desplazamiento de su mirada, el recorrido diferencial de sus ojos, apuntan a la imposibilidad de ver el propio cuerpo por entero: deponen la propia mirada, para en cambio reconocerse, a sí misma, mirada “en el espectáculo del mundo” y guiar al espectador a asumir una idéntica postura, es decir, a reconocer la presentación de un cuerpo en su pura y exterior parcialidad. El espectador ya no puede reconocerse como sujeto de la representación, se ha visto despojado de su posición de dominio visual y tropieza con el límite, justamente, de la representación: la función cuadro, entonces, deconstruye, mediante un mecanismo formal inherente a la imagen misma, el “marco puramente representativo de la organización semántica de la obra” (Recalcati, 2006: 24). Se reconfirma, en definitiva, el carácter diferencialmente artístico de las series fotográficas de Liffschitz: más que apuntar a la indeterminación entre ficción y realidad, como sugería Cortés Rocca, las imágenes participan de la reconstrucción de sí misma enarbolada por Giordano. Ahora bien, donde la noción de experiencia de éste último no alcanza a abarcar el medio extralingüístico de la fotografía, la función cuadro recupera, para los estudios literarios, la especificidad teórico-disciplinar que una perspectiva crítica posautónoma aspira a desdibujar.

VIII

La tercera estética de Lacan es caracterizada por Recalcati como “estética de la letra”: “la tercera estética es una estética de la singularidad. Al centro está la función cuadro como función de la letra” (2006: 27). Articulada por Lacan en “Lituratierra”, esta estética se apoya en el apólogo de la lluvia, la cual, al caer sobre la tierra, produce el trazo de una impronta singular: “el encuentro [de la lluvia y la tierra] nos conduce hacia la dimensión singular del acto como modalidad de separación del sujeto de la sombra simbólica del Otro [...] El encuentro es un efecto del *clinamen* que oficia como rasgo singular de la universalidad del significante” (2006: 28). De este modo, la tercera estética se revela como síntesis conclusiva del recorrido – estructurado a partir de las distintas producciones de Gabriela Liffschitz– propuesto en el presente trabajo: el rasgo singular actúa como punto de articulación entre la experiencia de despersonalización que supone el análisis, la *epojé* significante impuesta por la sublimación y la irrupción de la función cuadro que disuelve el marco representacional de la obra. La progresiva reducción del dominio de la significación, esbozada por Liffschitz en cada una de sus intervenciones, culmina por concentrarse en el espacio visual de la imagen fotográfica: la sobreimpresión de la piel, la mutación epidérmica y superficial bosquejada por el diseño de serpiente, expone el carácter por completo singular de la figura retratada, la reconstrucción artificial de un cuerpo, como dice Kuri, sin remitir más que a su propia inmanencia corporal:



Las consideraciones de Jean-Luc Nancy alrededor de la imagen, el retrato y la desnudez proveen un nexo conceptual entre la estética de la letra, tal como la entiende Recalcati, y los desafíos críticos que los textos y fotografías de Liffschitz suponen para los estudios literarios contemporáneos. Nancy reconoce, en el retrato, “el <develamiento> de un <yo> [que] no puede tener lugar más que poniendo esta exposición en obra y en acto: [...] ya no es entonces reproducir, y tampoco revelar, sino producir lo expuesto-sujeto. Pro-ducirlo: conducirlo hacia adelante, sacarlo afuera. [...] Un *en sí* y *para sí*, tal es la tarea única y exclusiva del retrato” (2006: 16). El retrato se desliga, entonces, de cualquier identidad referencial por fuera del retrato mismo: el sujeto, más que representado, resulta producido en la pura exposición de una imagen inmanente. La desnudez complementa estas consideraciones, al ofrecer un sentido por entero superficial, en la superficie de la piel expuesta y, por tanto, en el rasgo singular que el retrato instala en la fotografía: “el desnudo revela que no hay nada a ser revelado, o que no hay nada más que la revelación misma. [...] El cuerpo desnudo y la mirada (del desnudo y del espectador) exceden el sistema de significación posible y establecen un espacio con límites inciertos, en el que la singular generalidad de una existencia y el sentido que acarrea en sí misma repentinamente aparecen” (2014: 12). Dice el mismo Nancy: “ver los cuerpos no es develar un misterio, es ver lo que se ofrece a la vista, la imagen [...] De un cuerpo no hay nada que descifrar –salvo esto, que la cifra de un cuerpo es ese mismo cuerpo, no cifrado, extenso” (2003: 35). La estética de la letra, entonces, encuentra su realización fotográfica en el *clinamen*, en el rasgo absolutamente singular y absolutamente inmanente impreso en la superficie de una imagen y un cuerpo.

Nancy, además, implica el rasgo singular en su noción de “iconografía de autor”: ésta habilita un vínculo intermedial entre escritura e imagen, con el cual concluir el abordaje crítico tanto de *Un final feliz...* como de *Recursos humanos* y *Efectos colaterales*. El autor, según Nancy, no equivale a una entidad exterior al texto, sino que se constituye en sus rasgos materiales, empíricos, efectivamente realizados; a partir de ellos, se conforma una imagen de autor como marca de excepcionalidad, como “factor de individualización de la obra sobre el fondo múltiple y proliferante del texto” (Topuzian, 2014: 318). La imagen del autor, entonces, condensa la singularidad que hace de sus producciones, precisamente, una obra: ser condición de posibilidad, sin embargo, no la sitúa por fuera de la obra misma, sino que se establece como *medium*: “es la relación por la cual un texto reenvía el cuerpo de un autor, a su materialidad visible, y un autor se disuelve en la consistencia an-icónica de la escritura” (2014: 322). En la iconografía del autor, “sentido a comprender e imagen a ver se ponen en contacto disyunto”

(2014: 323): la tarea de la crítica radica en dar cuenta de la singularidad de la obra –“aquello que hace precisa y radicalmente al texto ese texto y no otro” (2014: 318)–, instalada ésta en la brecha de sentido entre lenguaje e imagen. Liffschitz ofrece un ejemplo paradigmático del pasaje entre uno y otra, como se ha demostrado al yuxtaponer, en el estudio comparado propuesto por el presente trabajo, *Un final feliz...*, *Recursos humanos* y *Efectos colaterales*: el psicoanálisis habilita, para tal perspectiva crítica, un horizonte teórico con el cual abordar estas producciones y así delimitar la singularidad que, entre las particularidades de cada medio, hace de ellas una obra.

Giordano, a su vez, sostiene que la crítica se consolida, antes que nada, como “crítica de la crítica”: “las búsquedas de la crítica literaria son también –y acaso en primer lugar– búsqueda de sí misma: modos de interrogarse por lo que puede (leer donde ya se ha leído, donde se lee de otras formas)” (1999: 141). Precisamente esta búsqueda resulta relegada, en los parámetros posautónomos de Ludmer, al hacer partícipe a la práctica crítica, en plano de igualdad respecto de cualquier otra práctica discursiva, del régimen de realidad ficción e imaginación pública. La caducidad de la autonomía literaria, entonces, apunta en verdad a la especificidad disciplinar de los estudios literarios: encarna un modo de resistencia a la teoría, si por ésta se entiende “la vía académica de una pretensión de delimitación formal de lo literario a partir de una deformación específica de aquello que se define como su medio más propio, el lenguaje” (Topuzian, 2016). *Un final feliz...*, de Gabriela Liffschitz, ofrece la oportunidad de repensar esta disputa: al entrecruzar literatura y psicoanálisis, habilita un abordaje crítico cuyo punto de partida reside en la productividad conceptual de un diálogo interdisciplinar. Atravesada por el psicoanálisis, la crítica recupera su inflexión teórica y, por ende, se muestra capaz de un movimiento argumentativo auto-reflexivo: cuestiona y da cuenta de sus propios presupuestos epistemológicos, para así demarcar la especificidad literaria de su objeto de estudio.

En primer lugar, entonces, resulta imperioso desligar la obra de Liffschitz de toda homogeneización discursiva aspirante a desdibujar su carácter diferencialmente artístico: la postura crítica de Cortés Rocca, en este sentido, se revela insuficiente al momento de sostener la indeterminación genérica –entre novela y testimonio del pase–, que, en su perspectiva, catalogaría a *Un final feliz...* como literatura posautónoma. La indistinción entre ficción y realidad, sobre la que Cortés Rocca erige su argumentación, no logra exceder, en suma, la definición de literatura en tanto experiencia, tal como, en respuesta, la entiende Giordano. Sin embargo, al localizar la especificidad literaria ya no en parámetros institucionales, sino en “la experiencia de algo íntimamente desconocido que se realiza en las palabras”, Giordano expone su perspectiva a un doble riesgo: por un lado, descuida un análisis preciso de los términos formales donde localizar, justamente, la experiencia literaria; por otro, tal especificidad disciplinar parece atenuarse cuando el medio material de su objeto, por ejemplo, la fotografía, desborda los alcances del lenguaje propiamente dicho. El psicoanálisis, más particularmente la noción de sublimación, en los términos en que Bersani y Kuri entienden la pertinencia de su vínculo con el arte, provee un soporte conceptual donde la crítica ha de principiar un abordaje específicamente literario de *Un final feliz...*: se trata de trazar un recorrido crítico y auto-reflexivo de las formas, a fin de tocar el límite negativo donde la significación y la interpretación se detienen, para así dar lugar a la irrupción de la materialidad, propiamente estética, del cuerpo en el dominio del lenguaje. Luego, al estudiar también las series fotográficas *Recursos humanos* y *Efectos Colaterales*, las tres estéticas de Lacan propuestas por Recalcati, en su complementariedad, ofrecen un modo abarcador de interrogar una práctica artística intermedial como la de Liffschitz: sumadas a la sublimación, la función cuadro, primero, y el *clinamen* de la letra, después, recuperan, sin perder de vista la particularidad material de cada medio, la

especificidad teórica-disciplinar con que los estudios literarios delimitan su objeto de estudio. En definitiva, si el objetivo de la crítica, como postula Nancy, consiste en circunscribir la singularidad de la obra –la irreductible distancia de sentido instalada entre lenguaje, cuerpo e imagen–, solo puede ser alcanzado, paradójicamente, si ésta asume la negatividad inherente a su propia práctica reflexiva: como dice Juan Ritvo, “la crítica, entonces, si merece este nombre que refiere a examen (y antes que nada a examen de las condiciones de posibilidad), discriminación, determinación, debe [...] comunicar a la obra con lo que ella tiene de extrema e indecidiblemente incomunicable” (2017: 209).

Bibliografía

- Badiou, Alain (2006) “Ética y psiquiatría” en *Reflexiones sobre nuestro tiempo*. Ediciones del Cifrado, Buenos Aires.
- Bersani, Leo (2011) *El cuerpo freudiano. Psicoanálisis y arte*. El cuenco de plata, Buenos Aires.
- Bolaño, Roberto (2014) *Literatura + enfermedad = enfermedad* [on line]. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-750-2003-09-28.html>
- Ferrari, Federico y Jean-Luc Nancy (2014) *Being nude. The skin of images*. Fordham University Press, New York.
- Giordano, Alberto (1999) *Razones de la crítica. Sobre literatura, ética y política*. Colihue, Buenos Aires.
- ____ (2008) *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Mansalva, Buenos Aires.
- ____ (2010) *Los límites de la literatura*. Centro de Estudios de Literatura Argentina, Rosario.
- ____ (2017) “¿A dónde va la literatura? La contemporaneidad de una institución anacrónica” en *El taco en la brea*. Año 4, N° 5.
- Kuri, Carlos (2015) *Estética de lo pulsional. Lazo y exclusión entre psicoanálisis y arte*. Letra viva, Buenos Aires.
- Lacan, Jacques (1984) *La Psicosis 1955-1956. El seminario de Jacques Lacan Libro 3*. Paidós, Barcelona.
- ____ (2016) *Otros escritos*. Paidós, Buenos Aires.
- ____ (2018) *Seminario XXIV. L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*. Disponible en: <http://www.psicoanalisis.org/lacan/24/5.htm>
- Liffschitz, Gabriela (2000) *Recursos humanos*. Filòlibri, Buenos Aires.
- ____ (2003) *Efectos colaterales*. Norma, Buenos Aires.
- ____ (2017) *Un final feliz (relato sobre un análisis)*. Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- Ludmer, Josefina (2010) *Aquí América latina. Una especulación*. Eterna Cadencia, Buenos Aires.

- Nancy, Jean-Luc (2003) *Corpus*. Arena Libros, Madrid.
- ____ (2006) *La mirada del retrato*. Amorrortu, Buenos Aires.
- Rancière, Jacques (2009) *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Lom, Santiago de Chile.
- Recalcati, Massimo (2006) *Las tres estéticas de Lacan. Psicoanálisis y arte*. Del cifrado, Buenos Aires.
- Ritvo, Juan Bautista (2017) *La edad de la lectura y otros ensayos*. Nube Negra, Rosario.
- Topuzian, Marcelo (2012) “Reseña sobre Otros escritos” en *Exlibris*. 1, pp. 432-439.
- ____ (2013) “El fin de la literatura. Un ejercicio de teoría literaria comparada” en *Castilla. Estudios de Literatura*. 4, pp. 298-349.
- ____ (2014) *Muerte y resurrección del autor (1963-2005)*. Ediciones UNL, Santa Fe.
- ____ (2015) *Creencia y acontecimiento. El sujeto después de la teoría*. Prometeo, Buenos Aires.
- ____ (2016) “Spoilers de final de temporada. Futuro pasado de la teoría” en *Luthor*. 30, VII.
- Vinciguerra, Rose-Paule (2006) “Tú no me ves desde donde yo te miro” en Recalcati, M. *Las tres estéticas de Lacan. Psicoanálisis y arte*. Del cifrado, Buenos Aires.

Notas

¹ Giordano entiende la experiencia literaria en los siguientes términos: “cuando el lector caiga en la cuenta de que algo pasó a través de las palabras y la comprensión, un estremecimiento, una sacudida, la intensidad de su respuesta probará, sin necesidad de demostrar nada, la existencia sin ser de lo literario” (2010: 73).

² De hecho, refuta lapidariamente tal perspectiva disciplinar: “un nuevo conservadurismo les disputa su lugar a los guardianes de la calidad y la distinción; se lo reconoce por la voluntad de suprimir diferencias para reclamar la igualdad de estatuto entre prácticas heterogéneas” (2010: 73).

³ Frente a la idea de posautonomía de Ludmer, Giordano llama a posar la atención crítica en “las fuerzas que actúan, más acá de cualquier valoración sostenida en criterios institucionales, sobre la subjetividad de quienes son atraídos, como escritores o lectores, por la transformación del lenguaje en un medio de reverberaciones afectivas” (2017: 141).

⁴ “Si se puede pensar que la teoría fue una radicalización sostenida y extremada del intento transartístico vanguardista de especificar lo literario a partir de su medio más propio, el lenguaje (Kaufmann, 2011), los desarrollos más recientes de los estudios literarios parecen poder pasar más o menos por alto la cuestión de la especificidad de su objeto” (Topuzian, 2013: 300).

⁵ Donde Lacan declara: “si la crítica literaria pudiera renovarse efectivamente, sería porque el psicoanálisis esté allí para que los textos se midan con él, estando el enigma de su lado” (2016: 21).

⁶ Bersani se desplaza, así, respecto de la clásica definición de sublimación propuesta por Laplanche y Pontalis en su *Diccionario de psicoanálisis*: “proceso postulado por Freud para explicar ciertas actividades humanas que aparentemente no guardan relación con la sexualidad, pero que hallaría su energía en la pulsión sexual. [...] Se dice que la pulsión se sublima, en la medida en que es derivada hacia un nuevo fin no sexual y apunta hacia objetos socialmente valorados” (Kuri, 2015: 245).

⁷ Kuri define la pulsión como el modo en que “un órgano puede encerrar la excitación de todo el cuerpo sin hacer y ni siquiera requerir de una síntesis” (2015: 75). Dice además: “debemos explorar [...] la exterioridad que involucra la pulsión, la exterioridad que impone al yo, a la imagen del cuerpo, a la estesia representativa” (2015: 54).

⁸ Dice Laplanche: la sublimación en los escritos de Freud “será más citada que desarrollada y analizada: más que ser un concepto, está allí como el índice de una inquisición que habría que llevar a buen término, tarea por cumplir” (Kuri, 2015: 245).

⁹ El pase, según indica la misma Cortés Rocca, “consiste en que alguien que termina su análisis da testimonio de su recorrido frente a otros analistas de la institución. [...] A partir de este procedimiento se verifica el fin del análisis del ‘pasante’ y se le da ingreso como analista de la escuela. [...] Así, [el pase] funciona como mecanismo de legitimación institucional para la incorporación de nuevos miembros” (2017: 9).

¹⁰ “La cualidad sensible –dice Merleau-Ponty–, lejos de ser coextensiva a la percepción, es el producto particular de una actitud de curiosidad o de observación; [...] no figura en el comercio natural de mi visión con el mundo, es la respuesta a cierta pregunta de mi mirada, el resultado de una visión segunda o crítica que intenta reconocerse en su particularidad de una atención a lo visual puro” (Kuri, 2015: 66).

¹¹ Kuri basa su noción de estilo en los desarrollos de Roland Barthes, en *El grado cero de la escritura*: “el estilo no se relaciona con la naturaleza móvil y sin cesar diferida del lenguaje; su secreto es un recuerdo encerrado en el cuerpo del escritor. [...] Un fenómeno de densidad, pues lo que se mantiene derecha y profundamente bajo el estilo [...] son los fragmentos de una realidad absolutamente extraña al lenguaje. [...] Por su origen biológico el estilo se sitúa fuera del arte, es decir, fuera del pacto que liga al escritor con la sociedad” (Kuri, 2015: 210).

¹² Como dice Kuri, en una cita ya referenciada anteriormente: “el cuerpo del lector debe condescender al estilo de la obra” (2015: 224).

Ebrio, loco, animal: derivas de la vida y el cuerpo en *Irresponsable* de Manuel T. Podestá

Leandro Ezequiel Simari*

Resumen: Dentro de los procesos históricos y culturales que experimenta la Argentina de finales del siglo XIX, es posible detectar una significativa transformación en torno a los modos de pensar, estudiar y representar el cuerpo humano en su faceta biológica. Favorecidos por la hegemonía de una corriente filosófica de corte positivista, la pronta difusión y la alta aceptación de discursos científicos o pretendidamente científicos en torno a esta materia invitarán a extrapolar la perspectiva biologicista al terreno de lo social, en sincronía con las iniciativas de un Estado nacional en vías de consolidación que busca incorporar bajo su esfera de influencia la vida biológica de una población creciente y diversificada. El presente trabajo analiza los modos en que *Irresponsable* (1889), novela naturalista del médico higienista Manuel Podestá, configura cuerpos enfermos que abren el diálogo entre la ficción literaria y los tópicos, dilemas y giros retóricos de ese imaginario de época, al tiempo que dan cohesión a una trama que encadena espacios institucionales donde diversas modalidades de saber y poder se pliegan sobre la vida. Si la veta programática y propagandística de la novela enaltece el credo médico-científico de su autor, el desarrollo narrativo de su primer texto literario permitirá vislumbrar las crisis y tensiones dentro de la llamada *cultura científica*.

Palabras clave: Animalidad – Biopolítica – Higienismo – Manuel Podestá – Novela naturalista

Drunk, crazy, animal: you derive from life and body in Manuel T. Podestá's *Irresponsable*.

Abstract: Within the historical and cultural processes experienced by Argentina in the late nineteenth century, it is possible to detect a significant transformation around the ways of thinking, studying and representing the human body the human body in its biological facet. Favored by the hegemony of a philosophical current of positivist orientation, the early dissemination and high acceptance of scientific or supposedly scientific discourses about this subject will invite to extrapolate the biologicist perspective to the social field, in synchrony with the initiatives of a national Estate in the process of consolidation that seeks to incorporate the biological life of a growing and diversified population under its sphere of influence. This paper analyzes the ways in which *Irresponsable* (1889), naturalist novel by the higienistic physician Manuel

* Licenciado en Letras (UBA) y becario doctoral de CONICET. E-mail: simarileandro@gmail.com
Recibido 02/10/2018. Aceptado 10/11/2018.

Podestá, sets diseased bodies that open dialogue between literary fiction and topics, dilemmas and rhetorical turns of the imaginary of that time, while they give cohesion to a plot that chains institutional spaces where diverse forms of knowledge and power are folded over the life. If the programmatic and propagandistic vein of the novel exalts the medical-scientific credo of the author, the narrative development of his first literary text will allow to glimpse the crises and tensions within the so-called scientific culture.

Keywords: Animality – Biopolitics – Hygienism – Manuel Podestá – Naturalistic novel

En 1886, en plena agitación general por un brote de cólera de oscuras reminiscencias para la ciudad de Buenos Aires, *La Nación* del 23 de noviembre incluye en sus páginas el primer texto publicado del médico higienista Manuel T. Podestá. Estructurado bajo la forma de un recorrido por el barrio, casi una inspección sanitaria que progresa a través de la consignación de las coordenadas geográficas que la demarcan, el artículo comenta y cuestiona la higiene y las condiciones habitacionales en los conventillos de La Boca, a través del despliegue de buena parte de los ejes que se convertirán en constantes de la escritura de su autor: la propaganda del ideario higienista, la diagnosis alarmada frente a la combinatoria de contaminación, ignorancia y desidia estatal que amenaza la salud, y las descripciones minuciosas de las edificaciones y espacios públicos que entorpecen o, en casos extremos, deniegan el feliz y saludable desarrollo de la vida urbana.

Dos años después, en *Niños. Estudio médico-social* [1888], Podestá rompe el cerco barrial para abordar las problemáticas del ámbito porteño en su integridad, aunque, esta vez, con la salud infantil como objeto de preocupación primordial. De su incursión en la prensa perdurarán temas, convicciones, denuncias y escenarios, así como la enunciación mixta que alterna las sentencias generales de pretensiones científicas con los raptos retóricos de propaganda higienista.

Para 1889, se habrá operado en su escritura un desplazamiento decisivo: es ese el año de publicación de su primera novela, *Irresponsable*; el año del pasaje a la escritura de ficción, a la que retornaría en otras tres ocasiones durante las décadas siguientes.¹ A partir de entonces, su nombre quedaría inscripto en dos nóminas muy visitadas por la crítica literaria argentina: la de los médicos escritores y la de los naturalistas vernáculos.

Un proceso de profesionalización del escritor todavía incipiente y un campo literario que aun reviste “contornos imprecisos” (Fernández Bravo, 2010: 385), pero en el cual los distintos géneros ya comienzan a consolidar sus atribuciones y jerarquías, parecen haber promovido en Podestá la percepción del rol del novelista y del ejercicio de la novela como potencialmente propicios para dar continuidad, por otros canales, a la propaganda de ideas que inaugurara tres años atrás. En ese sentido, *Irresponsable* bosqueja un marco ficcional y una anécdota que vehiculizan, de manera directa y casi inmediata, las consabidas preocupaciones médico-higienistas de su autor. En lo que a su orientación estética refiere, no obstante, la novela misma sugiere mayores oscilaciones.

Evaluada como totalidad, *Irresponsable* mereció una pronta y generalizada categorización dentro del ciclo naturalista rioplatense y una consecuente contrastación con el ineludible modelo de Emile Zola. La declamada voluntad de configurar “una literatura determinada por la ciencia” (Zola, 2002: 41),² de hacer del novelista un “observador y experimentador” (Zola, 2002: 47) que regule la conducta de sus personajes según supuestas “leyes fijas” (Zola, 2002: 54) de la fisiología, de ajustar el despliegue de la imaginación literaria a parámetros análogos a los que dominan la

medicina experimental de Claude Bernard para diagnosticar, a través de la ficción, las *enfermedades* que aquejan a la sociedad, insinuaba al naturalismo zoliano como la veta más propicia, dentro de la escena literaria finisecular, para que las inquietudes profesionales de Podestá se canalizaran hacia la novela.³ No obstante, las mismas aproximaciones críticas que avalan para *Irresponsable* la etiqueta de *novela naturalista* son las que señalan o dejan leer en ella los elementos que se distancian e incluso contradicen aspectos centrales en el programa del referente francés. Uno de esos elementos, los ocasionales esbozos costumbristas que recortan y diferencian, según Alberto Blasi (1980), ciertas escenas dentro del relato, propiciaron las lecturas tempranas menos favorables: aquellas que, como la de Ricardo Rojas, no la consideran “una verdadera novela” (Rojas, 1957: 421), sino sólo “una serie de cuadros descriptivos en cuyo centro aparece el protagonista en diversos momentos de su vida” (Rojas, 1957: 421).

Todavía menos compatible con el modelo zoliano resulta el modo en que Podestá configura, sobre el inicio de la novela, su voz narrativa. Para Carlos Damaso Martínez, el capítulo inicial de *Irresponsable* “introduce al lector en un clima evocativo del narrador que recuerda su paso por la Universidad a semejanza de *Juvenilia*, de Miguel Cané” (Damaso Martínez, 2000: 17), pero la narración cambia de rumbo “a las pocas páginas” (Damaso Martínez, 2000: 17), para encausarse por la senda del naturalismo. Sin embargo, la voz narrativa inaugural, bajo la forma de una primera persona del plural que coindice con un indeterminado colectivo de estudiantes de Medicina, será la encargada de relatar el episodio de los exámenes universitarios del primer capítulo, pero también los recuerdos de las clases de anatomía que aparecen en el segundo, para comenzar a desdibujarse en el tercer capítulo y extinguirse, de manera definitiva, recién hacia el final del cuarto. En otras palabras, esa suerte de memorialismo estudiantil con que se abre la novela lejos está de desintegrarse *en unas pocas páginas* y, por lo tanto, la “impasibilidad narrativa” (Bonet, 2002: 21) que los textos programáticos de Zola reclaman como marca hipotética de objetividad y rigor científico no sólo no es alcanzada por Podestá en estos capítulos iniciales: siquiera es perseguida.

Asimismo, *Irresponsable* tampoco organiza, como sostiene Gabriela Nouzeilles, sus “secuencias novelescas (...) de acuerdo con los estadios evolutivos de una patología mental desde su origen hasta su resolución final” (Nouzeilles, 2000: 208-209). Para Nouzeilles, el ordenamiento narrativo según la estructura del “caso médico” (Nouzeilles, 2000: 76) bien podría considerarse como el medio a través del cual el naturalismo local resume y resuelve una serie de aspectos cruciales para la propuesta de Zola: la alianza entre literatura y medicina, la centralidad de las patologías de los personajes, el *estudio* de los efectos que las tendencias orgánicas hereditarias infieren en el destino de los hombres y las sociedades y, sobre todo, la exigencia de rigor cuasi científico en el encadenamiento de los episodios. *Irresponsable*, sin embargo, ni refrenda esa requisitoria de una trama sólida en la que “la sucesión de hechos” traduzca “el determinismo de los fenómenos a estudiar” (Zola, 2002: 48), ni se estructura, de principio a fin, con la patología de su protagonista por eje y el caso médico por molde. Durante los dos primeros capítulos, el *hombre de los imanes*, personaje central de la novela, aparece apenas como nota saliente dentro de las evocaciones estudiantiles del narrador plural, por ejemplo, en aquel examen fallido de física del que deriva su único mote. En el tercer capítulo, su papel consiste apenas en referir al narrador colectivo los recuerdos de su tortuosa relación con una mujer muerta, cuyo cuerpo acaba de ser objeto de estudio en la clase de anatomía del capítulo anterior. En esta instancia, es la

patología de la difunta y no la propia la que ocupa el centro de atención. Su *caso*, en cambio, sólo se volverá eje de la narración una vez avanzado el capítulo cuarto, cuando los episodios de la trama comiencen a girar en torno a su conducta errabunda y él mismo y otros personajes comiencen a reflexionar, en diálogos o a través del discurso indirecto libre, sobre su situación y su destino.

Finalmente, a partir del capítulo cuatro, el *nosotros* desaparece de la voz narrativa para dar paso a una tercera persona más cercana al objetivismo del narrador zoliano; casi en simultáneo, el *hombre de los imanes* comienza a traccionar el avance de la trama con la progresión de su doble decadencia, física y moral. Se diría, entonces, que el encuentro de la novela con el naturalismo se produce en el cuarto capítulo, incluso de una manera significativamente literal: luego de regresar a su casa tras un periplo por la ciudad que permite focalizar la narración, por primera vez, en su apatía y su soledad casi misantrópica, el *hombre de los imanes* reencuentra, en un “derrumbe de libros y folletos” (Podestá, 2000: 67), un volumen de *La taberna* y otro de *Nana*. En sus manos, los clásicos de Zola propician el recuerdo de viejas lecturas, el retorno de los preceptos que inculca su “filosofía amarga y positiva” (Podestá, 2000: 67).

Si la directa alusión al corpus zoliano puede leerse como un mecanismo para explicitar el principal referente literario que Podestá reconoce para su texto dispar, hacia el interior de la ficción, se opera en el *hombre de los imanes* un reconocimiento de otra naturaleza: el que le permite leer las claves de su propia degradación en los personajes que pueblan las novelas naturalistas. Además de idealizar la lectura identificatoria que el naturalismo (sobre todo en las especulaciones que abrieron su ciclo en las letras nacionales) fantaseó como parte de su misión pedagógica y moralizante,⁴ la escena reordena la narración, hasta entonces disipada, en torno al caso del protagonista y ofrece la primera interpretación de conjunto para las descripciones disgregadas y los episodios inconexos que pueblan los capítulos previos. Al tiempo que el *hombre de los imanes* se iguala con la “larga fila de seres desgraciados, enfermos, enviciados” (Podestá, 2000: 69) que recorren la ficción de Zola, la caracterización que se hace de estos últimos se proyecta, de manera indirecta, sobre él mismo:

Su cerebro trastornado, desquiciado, perdiendo sus facultades de dirigir el equilibrio de la máquina humana; las observaciones del carácter, la postración moral, la locura, el delito, el caos de la neurosis, transmitiéndose a la generación para imprimirle el sello del origen insano.

Esas cabezas delirantes, y esos seres envilecidos, degradados, eran capaces de todas las monstruosidades, de todos los trastornos sociales. (Podestá, 2000: 70)

En la lectura de Zola que Podestá atribuye al *hombre de los imanes* se trasluce su propia lectura interesada de autor: una valoración de la propuesta naturalista del todo compatible con el dogma del higienismo que él cultiva. No resulta ocioso, en ese sentido, que el *hombre de los imanes* recupere, justamente, las descripciones corporales leídas en las páginas de *La taberna* y *Nana*: “la mano temblorosa y cubierta de pústulas” (Podestá, 2000: 67), la carne manchada y consumida por los trabajos diarios, la “trama delicada” (Podestá, 2000: 69) de los pulmones obreros destruida por el carbón, la “fisonomía de idiota” (Podestá, 2000: 69) que se fija en el rostro de un ebrio. En una novela de organización difusa, que no intenta responder al patrón narrativo riguroso que Zola pregonaba y que encuentra la distancia objetiva del narrador naturalista cuando el relato ya está promediando, la centralidad de los cuerpos, la densidad de sus descripciones, incluso la incidencia de sus avatares, mutaciones y

declives, constituyen una constante que organiza el material narrativo, haciendo más visible y sostenida la vinculación con el referente francés. Más aún, si el diálogo que la ficción naturalista propone con el discurso médico conecta, de manera evidente, la práctica profesional de Podestá con su incipiente veta de novelista, el más consecuente y concreto punto de contacto entre su primera novela y sus anteriores producciones textuales se recorta específicamente sobre la gravitación que adquiere, a través de un imaginario y una retórica comunes, la figuración textual del cuerpo enfermo. En el artículo de 1886, por ejemplo, aunque las mayores alarmas se prediquen en torno a la condición edilicia insalubre de La Boca, las descripciones más minuciosas y, en cierto sentido, más efectistas, se concentran en los cuerpos de los niños que pululan por las calles del barrio:

De todos tamaños, edades y colores; desaseados, harapientos muchos de ellos, descalzos en su mayor parte, entretenidos en jugar y molestar al que pasa y al vecino; parias chicos, víctimas de la codicia del dueño de casa, de la ignorancia de los padres y de la acción de los microbios. (...) Entre ellos, una niña como de nueve años, pálida, demacrada, con grandes ojos azules expresivos, el cabello rubio y en desorden, atado a la nuca con una cinta del color de sus ojos (...) un ser enfermizo, habituado a todo, que ha librado ya su batalla contra las enfermedades y la miseria. (Podestá, 1886)

Además de anticipar las problemáticas que serán eje de *Niños*, el pasaje anterior preanuncia la relevancia de la descripción del cuerpo infantil en el texto de 1888:

Todos los días los encontramos á esos niños; altos, flacuchos, apáticos, con cabezas grandes, desproporcionadas muchas veces, con ojos azules, lánguidos, cútis terso, sonrosado, transparente, surcado por venas azules finas, delicados, con cuello delgado, largo, tórax estrecho como si estuviese comprimido —respiración fatigosa— niños que parecen hombrecitos, que se les mira como tales, que al hablar muestran sus dientes ya gastados, negros, rotos algunos y que al mover el cuello, dejan percibir fácilmente sus glándulas linfáticas engrosadas, ó una cicatriz de escrófula. (Podestá, 1888: 79-80)

Ambas citas, a su vez, prefiguran al Podestá naturalista, y lo hacen en al menos dos sentidos. Por un lado, la niña de nueve años, enfermiza y débil, que concentra la atención del artículo publicado en la prensa, anticipa particularmente a Delfina, personaje central de la novela homónima de 1917. Por el otro, de manera más general, la descripción detallada de los cuerpos, la percepción de la enfermedad en lo más superficial del organismo, pueden considerarse un primer ejercicio de un tipo de figuración de lo corporal que abundará en *Irresponsable* y en las novelas subsiguientes. El cuerpo enfermo, dominado por el vicio y los males morales, por las tendencias a la locura y al delito, por la lucha entre vida y muerte, humanidad y animalidad, conciencia e instinto, la materia de estudio y preocupación, en definitiva, para el Podestá médico e higienista, también se vuelven material novelable a través de la puerta de acceso a la ficción literaria que representa el naturalismo zoliano. Con su declamada perspectiva médico-científica, la estética y el programa naturalista promueven una ampliación de los límites de *lo decible*, *lo narrable*, *lo representable* en el terreno de la literatura que Podestá sabrá apreciar. A partir del modelo que Zola ofrecía en los ojos de Lantier, incrustados con una “negrura de tinta en la cara lívida”, como anuncio de la “tempestuosa cólera” que incubaba (Zola, 1961: 23), o en la decadencia estrepitosa de Copeau, cuyo “cuerpo embebido de alcohol se arrugaba como los fetos puestos en

bocales en las farmacias” (Zola, 1961: 334), la literatura configura para Podestá otro territorio donde el cuerpo puede adquirir centralidad. Más aún, un territorio en el cual ya no se tratará de la descripción textual, más o menos estetizada, de la materialidad enfermiza o decadente del cuerpo que se observa y se analiza, sino en el cual es posible usufructuar las libertades imaginativas de la ficción literaria para diseñar cuerpos que ilustren, de manera perfecta, las teorías y prejuicios de la mirada médico-higienista.

Esa centralidad de la descripción del cuerpo que los discursos divulgadores de la medicina y el higienismo comparten con la poética naturalista se enmarca dentro de procesos culturales de más amplio espectro que, en primera instancia, vuelven legítimo y factible el proyecto de una literatura científicista atravesada por el imaginario médico. Los ejes principales que direccionan ese marco mayor se traman en una red compleja de prácticas, discursos y significados que Oscar Terán acierta a condensar bajo el mote de “cultura científica” (Terán, 2008: 9) de fin de siglo: una laxa interpretación de la filosofía positivista, una alta valoración generalizada del pensamiento evolucionista de Herbert Spencer y de las teorías transformistas de Lamarck y Darwin que, en lecturas conjuntas, configuran ese campo discursivo impreciso denominado *darwinismo social*; y la consecuente “concepción de la sociedad como un organismo” (Terán, 2008: p. 98) que invita a una disciplina médica de legitimidad y solidez institucional crecientes a expandir su rango de injerencia hacia territorios *a priori* ajenos a su competencia original. Con esta perspectiva biologicista como condición de posibilidad, la Argentina finisecular se enfrenta a un “proceso de ilimitada medicalización” (Espósito, 2005: 196) similar al que Roberto Espósito detecta en el pasaje del dispositivo soberano al del biopoder en la constitución de los Estados modernos europeos: en la medida en que la conflictividad social pasa a ser decodificada en los términos de la “enfermedad” (Terán, 2008: 98), la autoridad médica convierte en herramienta de intervención política su propia “distinción entre lo normal y lo patológico”, extendiéndola ahora “a la sociedad en su conjunto” (Nouzeilles, 2000: 20-21). Junto con la “pretensión de la fracción médica dentro del campo intelectual por capturar el derecho habilitante para enviar mensajes vinculados con la política” (Terán, 2008: 98), la medicalización generalizada se completa con un movimiento inverso: las instituciones estatales en vías de consolidación traban alianza con la práctica y el discurso médico, promoviendo “una ósmosis creciente entre lo biológico, lo jurídico y lo político” (Espósito, 2005: 196), como estrategia para situar bajo su esfera de control la regulación “del comportamiento, de las conductas, de los discursos, de los deseos” (Foucault, 2010: 46) de la población.

Positivismo, biologicismo, medicina, higienismo, darwinismo social, los cimientos de ese clima cultural de fin de siglo, además de proveer al proyecto de consolidación del Estado nacional una ideología, una orientación, un aparato conceptual, una serie de modelos y de respuestas legitimantes o incluso exculpatorias, comparten con él su más elemental campo de interés: la vida, entendida en términos materiales, biológicos.⁵ En efecto, durante las décadas finales del siglo XIX argentino, las esferas de la cultura y la política sitúan a la vida en el centro de sus debates, al tiempo que interpelan las significaciones heterogéneas que el concepto condensa y la inasible materialidad que el concepto resume. Interceptada en un complejo entramado de saber y poder en el que ambos términos se legitiman, complementan y redireccionan mutuamente, la vida es, en simultáneo, el objeto de estudio a desentrañar y la potencia desbordante que debe ser gobernada. Así, como ya venía ocurriendo en Europa desde la primera mitad del siglo, la noción misma de vida resulta revisada y reformulada, a la vez que se reestructuran todos los mecanismos y modalidades para estudiarla, pensarla, regularla, conservarla,

clasificarla. Conocer la vida, proteger la vida, gobernar la vida pasan a ser procesos simultáneos de estrecha interrelación.

Es esa multiplicidad de perspectivas plegándose sobre la vida, sus procesos y sus avatares lo que confiere al cuerpo una excluyente centralidad. Porque si, como quiere Espósito, es ese el territorio preciso donde el dispositivo biopolítico recorta su injerencia, en tanto “para poder salvar la vida de su tendencia autodisolutiva, la política debe reconducirla al régimen del cuerpo” (Espósito, 2005: 160), también es ese el plano donde confluyen las dos dimensiones de la vida humana que contempla la mirada científica, la dimensión del individuo y la de la especie, y donde la medicina despliega sus técnicas para prolongar los procesos vitales que postergan la inevitable conversión del cuerpo en cadáver. El cuerpo, entonces, como territorio donde la vida puede ser controlada, estudiada, protegida: vida y muerte, salud y enfermedad, normalidad y patología son dicotomías que se sitúan y definen en el cuerpo mismo. De la clásica metáfora de la filosofía política a un sentido casi literal, *el cuerpo social* comprende ahora “los procesos biológicos de conjunto” (Foucault, 2010: 225) que deben ser regulados por esa alianza entre saber científico, saber médico y poder estatal.⁶

Para discursos de difusión y propaganda del dogma higienista como los que Podestá produce en 1886 y 1888, la detallada reconstrucción textual del cuerpo enfermo opera como voz de alarma en la búsqueda de concientizar a los lectores sobre los estragos que determinadas patologías, ambientes y conductas pueden desencadenar en la salud de los individuos. A la vez, desempeña una tácita función pedagógica: el minucioso relevamiento de los síntomas que delatan en el cuerpo la presencia de la enfermedad confiere al lego un mecanismo básico para la identificación de esos mismos procesos en su propio organismo o en el de quienes lo rodean, casi un solapado instructivo para que el lector sea capaz de efectuar un somero y doméstico diagnóstico preliminar.⁷ Por último, esas exhaustivas descripciones son otro modo de refrendar el axioma que atraviesa la concepción hegemónica que la época maneja acerca del cuerpo y sus fenómenos: los aspectos psíquicos y morales de los individuos participan de la misma causalidad orgánica que domina la fisiología humana íntegra y, al mismo tiempo, traducen sus patologías y desvíos en marcas perceptibles en la materialidad corporal.

Para un programa estético e ideológico como el del naturalismo, por su parte, las figuraciones de lo corporal se evidencian como punto privilegiado en la ficcionalización del cientificismo y el biologicismo imperantes y, al mismo tiempo, como vía de ingreso a la novela para la problematización de los principales dilemas sobre la vida, la salud, la higiene y el control biopolítico de la población que desvela a los Estados modernos.⁸ Si *Irresponsable* se inscribe con comodidad en esa tradición es, sobre todo, por el espesor de sus descripción de cuerpos enfermos y por la gravitación que el tópico adquiere en su desarrollo narrativo, desde la escena de lectura del cuarto capítulo en adelante. Aun cuando una preeminencia similar de lo corporal pueda detectarse en sus antecesoras inmediatas (*¿Inocentes o culpables?*, de 1884; *En la sangre*, de 1887), en la novela de Podestá, ese eje se torna excluyente. Porque, más allá de los desacoples en su estructura narrativa o los vaivenes en su adscripción estética, las figuraciones del cuerpo, su naturaleza liminal y su lugar en las instituciones del Estado son las encargadas de suturar una trama fragmentada y de emparentar la novela al modelo francés reivindicado. Al mismo tiempo, a través de ellas se evidencian, quizás con mayor intensidad que en ningún otro texto contemporáneo, los cruces casi sin mediación entre literatura, medicina y ciencia, el modo en que la literatura procesa, recrea y reformula las nuevas nociones y prácticas en torno a la vida, y los mecanismos

discursivos e institucionales de saber y poder que, desde casi dos décadas atrás, habían comenzado a interceptar, clasificar y regular el cuerpo individual y a delinear su proyección añorada, el *cuerpo social* de la Argentina moderna. En efecto, en escenas sucesivas y de comienzo a fin, *Irresponsable* figura al cuerpo como zona límite, zona de tránsito, zona de indefinición, en la cual la forma humana se pierde, la forma animal resurge y la vida y la muerte, la salud y la enfermedad, lo normal y lo patológico, se confunden o presienten mutuamente. Pero, además, el derrotero de los cuerpos enfermos que abundan en la novela es, a la vez, el derrotero que los cuerpos enfermos recorren dentro de un entramado institucional ávido de catalogar, circunscribir, conocer, para poder regular y, de ser posible, regenerar, o, en el peor de los casos, aislar al agente patógeno del resto de la población. Desde los claustros universitarios hasta el manicomio, la novela escenifica una relación triple entre los cuerpos que describe, los espacios en que los sitúa y las prácticas y miradas teóricas que los atraviesan. Y, si el afán taxonómico y regulador de teorías e instituciones parece, por momentos, infalible, el avance de la narración terminará por abrir un intersticio en esa solidez, a través del cual se vislumbran las indeterminaciones que desdibujan los perfiles sólidos del cuerpo y lo vuelven materia vital pura, inmutable e inclasificable.

El cuerpo y el delito: el *hombre de los imanes* entre el higienismo y Lombroso

Como ocurre, según el *hombre de los imanes*, en las novelas de Zola, *Irresponsable* también despliega su propia *fila de seres desgraciados*. La mujer empujada a la muerte por “las tendencias ardientes de su organismo” (Podestá, 2000: 50), que apasiona al protagonista en los primeros capítulos y que muy pronto pierde toda gravitación en el relato; el cuidador del anfiteatro de las clases de anatomía y “el cebador de mate” (Podestá, 2000: 121) del comité partidario, ambos alcohólicos y bestiales; o la precipitada sucesión de personajes menores, apenas bosquejados en unas pocas líneas, que irrumpe en la comisaría donde el *hombre de los imanes* transita las instancias finales de su degradación, pasan a engrosar la galería naturalista de degenerados y corrompidos. En la configuración de todos ellos, Podestá reactiva y combina su práctica lectora y su experiencia en la difusión del credo higienista: como en Zola, como en sus propios textos previos, la caracterización de los personajes entrelaza interioridad y superficie, convirtiendo la descripción física en signo de la degradación mental y moral.

No obstante, si Podestá encuentra en Zola los parámetros estéticos para encausar, en clave literaria, la figuración textual del cuerpo enfermo, en lo que respecta a los fundamentos teóricos que nutren su imaginario demuestra ser mucho más que un lector de segunda mano. Porque los factores que se reiteran en la construcción del destino ficcional de sus personajes, *a priori* reformulaciones vernáculas de los tópicos del naturalismo zoliano, o versiones ficcionales, estetizadas a la manera de Zola, de sus preocupaciones higienistas, reciben en *Irresponsable* un tratamiento que traduce, entre la paráfrasis y la cita disimulada, la lectura de *El hombre delincuente* [1876], de Cesare Lombroso, “libro fundacional por su afán científicista y la introducción del *cuerpo del criminal* como foco de análisis” (Caimari, 2004: 308. El énfasis me pertenece).

Fisonomía, fisiología, conducta y moral conforman, bajo la lente biologicista con que las enfoca, desde sus inicios, la antropología criminal, un objeto de estudio de complejas, oscilantes y, en retrospectiva, difusas y falaces articulaciones.⁹ Lejos de ser una variable accesoria en el análisis del delito, el cuerpo del criminal se recorta en las teorías lombrosianas como el ámbito material específico donde se juega y se descifra

esa articulación. En el cuerpo mismo, en su exterioridad y desvíos, entonces, las tendencias delictivas de los sujetos, potenciales o efectivamente realizadas, pueden ser detectadas, analizadas, remitidas hacia sus causas últimas e, incluso, en las más delirantes y peligrosas derivas de la imaginación teórica, anticipadas. De allí que, tal como sugiere Lila Caimari, ese afán taxonómico y descriptivo vertido al análisis del cuerpo del delincuente constituya la principal huella del impacto que Lombroso obtuvo en la cultura argentina de fines de siglo. Pasado el inicial fervor que cosechara en los cenáculos científicos y académicos, en los cuales sus rigideces axiomáticas se matizaron rápidamente con inflexiones de otras corrientes criminológicas menos circunscriptas al punto de vista biológico y más atentas a los factores socioambientales que intervienen en la gestación de la conducta delictiva,¹⁰ el mayor y más perdurable rastro que la lectura de *El hombre delincuente* imprime en el medio local se manifiesta bajo la forma de un requisito tácito para las crónicas periodísticas sobre crímenes: la aparente obligación del periodista de “hacer estudios antropológicos completos de los sospechosos” (Caimari, 2004: 309) que incluyeran su descripción fisiognómica según categorías y tipologías impuestas o revitalizadas por Lombroso.

Si los mismos mecanismos descriptivos se advierten, con las variantes del caso, en la ficción naturalista, la caracterización física, moral y patológica del protagonista de *Irresponsable* lleva la alusión al texto lombrosiano hasta los límites de la paráfrasis o la cita solapada. No se trata de la apelación, por cierto crucial para el imaginario de la novela, a la teoría de la degeneración, que Argerich practica en *¿Inocentes o culpables?*; o de la gravitación que los criterios antropométricos del propio Lombroso ostentan en la construcción del Genaro de Cambaceres. En la novela de Podestá, el diálogo con *El hombre delincuente* no sólo roza la trasposición textual de pasajes íntegros: también constituye, a la vez, la estrategia excluyente en la caracterización del protagonista y el único hilo conductor que, de principio a fin, hilvana las sucesivas instancias que atraviesa a lo largo de la narración. Los préstamos solicitados a la antropología criminal no son, en definitiva, un recurso accesorio para alcanzar el pretendido espesor científico: despojados de ellos, el personaje de Podestá se desintegra, y buena parte de los procesos que experimenta y de los episodios que protagoniza pierden el único elemento que, en reemplazo de un progreso narrativo sólido, les otorga una cohesión suplementaria y frágil.

Así sucede desde las descripciones minuciosas del primer capítulo:

Alto, muy alto, flaco, con la flacura del hambre, con una cara puntiaguda, demacrada, amarillenta, con esa piel lisa, estirada, como si algún maleficio le hubiese hecho perder la movilidad que da la expresión fisonómica. Los ojos negros, tristes, pensativos, que vagaban en dos órbitas demasiado grandes, ahuecadas como las de un muerto; frente alta, fugitiva, con arrugas prematuras y más acentuado que en el resto de la cara el color de pergamino viejo (...) Una hilera de pelos desiguales, finos erizados, circundaban esa cara envejecida a los veinte años, revelados por un bozo que parecía tiznado con un corcho. (Podestá, 2000: 33-34)

Conforme avancen, a la par, la trama narrativa y la degradación del personaje, el puente que ambas tienden hacia las teorías lombrosianas resignificará esa caracterización inicial, sobre todo a partir de dos rasgos salientes del *hombre de los imanes*. El primero de ellos, su alcoholismo, no pasa de la insinuación, mediante la lectura identificatoria de los clásicos zolianos, hasta que, en el sexto capítulo, una anagnórisis reconduzca la temporalidad del relato nuevamente hasta los años de la

universidad para narrar “la primera caída” (Podestá, 2000: 89). Desprovista ya del memorialismo anecdótico, la novela regresa al período estudiantil de su personaje principal para renarrarlo en clave naturalista. Ahora, un *hombre de los imanes* errabundo y ebrio, habiendo sucumbido a “las tendencias que lo arrastraban al vicio” (Podestá, 2000: 89), toca a deshoras la puerta de un compañero de estudios. De un tácito pedido de socorro a un injustificado brote de ira, el episodio transfiere, por primera vez de manera explícita, el diagnóstico lapidario que recibe la amante muerta del protagonista hacia él mismo. Al retomar el relato de su vida adulta, la narración reafirmará esa transferencia cuando se produzca, bajo similares circunstancias, el reencuentro entre los amigos, luego de años de distanciamiento. En otra instancia de desesperación, el *hombre de los imanes* volverá a la puerta del antiguo camarada para recibir una nueva sentencia concluyente: “has envenenado tu organismo con el alcohol, para que tu cerebro y tus nervios fuesen siempre rebeldes, y a trueque de tus desdichas imaginarias y reales, te diesen el bienestar que apetecías” (Podestá, 2000: 101).

El segundo rasgo crucial en la configuración del protagonista se manifiesta recién hacia el final de la novela, entreverado con sus intentos erráticos de comenzar una carrera política. Inmerso en una “turba” (Podestá, 2000: 132) que marcha desde el comité partidario hasta la puerta de la casa del candidato principal, el *hombre de los imanes* percibe cómo “una voz misteriosa le gritó desde su interior, con imperio irresistible: habla, habla” y, “cediendo como un autómata a esa fuerza poderosa” (Podestá, 2000: 132), comienza a pronunciar un enardecido discurso que culmina, para él, en un doble desastre: es agredido brutalmente por una multitud que se siente injuriada por sus palabras, mientras padece “un horrible ataque de epilepsia” (Podestá, 2000: 134). El resultado de esos incidentes combinados es el título del capítulo siguiente, que comienza inmediatamente después de narrada esta escena: “Inservible”.

Vejez prematura, piel amarillenta, delgadez pronunciada, vida errabunda, alcoholismo, epilepsia: los rasgos que delinean al *hombre de los imanes* encastran a la perfección con la persistencia con que el naturalismo zoliano configuró personajes a partir de ese doble juego entre decadencia física y decadencia moral, síntesis avalada, con alarma, por Podestá en sus textos higienistas. Sin embargo, aunque haya que buscar allí un modelo en el terreno de lo literario y un antecedente en la propia trayectoria del autor, el referente directo sobre el que se dibuja la fisonomía y destino del *hombre de los imanes* se encuentra en las tipologías lombrosianas del delincuente, en particular la del delincuente alcohólico y la del epiléptico. *El hombre delincuente*, de hecho, anota el tono de piel amarillento y la delgadez pronunciada como manifestaciones físicas del dipsómano. Asimismo, según las estadísticas antropométricas y fisionómicas que Lombroso expone, la altura superior a la media también constituiría un rasgo que delata predisposición al delito, mientras que las arrugas prematuras se consideran marcas superficiales de tendencias criminales subterráneas: “[p]or la precocidad de sus arrugas, algunos delincuentes jóvenes exhiben marcas profundas en sus caras a la edad de catorce años (Lombroso, 2006: 309). La voz misteriosa, la fuerza poderosa que exalta al protagonista frente a la multitud y lo empuja hacia el ataque de epilepsia, parece remitir, de igual modo, a un atributo propio del delincuente epiléptico: su tendencia a dar “nombres especiales a los impulsos automáticos que los gobiernan” (Lombroso, 2006: 256).

La cuarta edición de *El hombre delincuente*, editada entre 1888 y 1889 en dos volúmenes, además de aglutinar las vinculaciones asistemáticas entre alcohol, epilepsia y delito que circulaban en ediciones anteriores, expande la teorización sobre los puntos

de contacto que comunican esas tres esferas, encadenando un proceso que conduce hacia la locura. El camino más frecuente, según Lombroso, es idéntico al que Podestá diseña para su *hombre de los imanes*: la adicción al alcohol detona el brote epiléptico que, a su vez, deriva en la pérdida del juicio.¹¹ En *Irresponsable*, esa progresión se reconstruye mejor en la lectura intertextual que en el encadenamiento de episodios de su trama: antes de la relectura identificatoria de las novelas de Zola y del *flashback* que confirma su alcoholismo, el único elemento que prefigura la condición del personaje radica en la caracterización *lombrosiana* con que se lo describe por primera vez.

Igual de inmotivada por la trama e igual de afincada en la vinculación inmediata con la antropología criminal es la repentina atribución de un atisbo de criminalidad en el *hombre de los imanes*, enunciado a través de la voz de su antiguo amigo: “[c]uando estabas alucinado por las impresiones que trastornaban tu cerebro y veías por delante la imagen de enemigos que atentaban contra tu existencia has podido ser criminal” (Podestá, 2000: 103). La escena del reencuentro, de hecho, abre un paréntesis artificioso en la trama de la novela, suspende su avance errático y la reorganiza, en buena medida a través de la exposición directa de los principios científicistas y biologicistas que nutren su imaginario. Su material narrativo consta, casi por completo, de un diálogo entre el protagonista y el nuevo personaje, cuya voz resuena como transposición ficcional de la voz del propio autor. Como el novelista, parece saber más del protagonista, de su pasado, de su condición, del modo en que deben ser interpretados los actos y episodios ya narrados, que el protagonista mismo; como el médico higienista, su mirada releva síntomas de enfermedad física y moral en el cuerpo que observa, los interpreta en la clave de las teorías al uso y deriva en un alegato contra la adicción al alcohol que recupera la entonación propagandística (soslayada en el resto de la novela y aquí muy evidente) que el propio Podestá ofreció en otro tipo de textos.¹² Así, la exposición que encara este nuevo personaje desempeña una función doble o, mejor aún, funciona en dos niveles del texto. En el nivel narrativo, constituye un mecanismo para explicitar todo lo que la novela ya ha insinuado sobre su protagonista, reiterar todo lo que ya ha sido dicho e introducir todo lo que el avance de la narración, hasta el momento, ha sido incapaz de evidenciar. En el nivel conceptual, constituye una vía de ingreso a la novela, de forma directa y poco mediada, para buena parte de las teorías y prejuicios que propician su imaginario, desde una herencia lapidaria actuando como su disparador (“la huella funesta que te han transmitido tus antepasados”) (Podestá, 2000: 104) hasta su necesario complemento en el vicio (“por una copa de licor, entregabas un jirón de tu organismo moral, que has ido destrozando y enajenando poco a poco”) (Podestá, 2000: 101), pasando por la enunciación explícita del axioma biologicista que hegemoniza el pensamiento de la época y que le da sustento (“la máquina humana, tanto en su organización física como moral, está sujeta a las leyes del funcionamiento de los órganos”) (Podestá, 2000: 105). Incluso de Lombroso parecen extraerse los motivos que, finalmente, salvan al *hombre de los imanes* de la caída en el crimen. En *El hombre delincuente*, Lombroso sostiene que “la educación, la familia y el miedo al castigo” (Lombroso, 2006: 91) pueden suavizar, aunque no eliminar, los efectos que promueve en el individuo sus tendencias orgánicas. En *Irresponsable*, el *hombre de los imanes* escuchará de boca de su amigo: “el medio social en que has vivido, la educación que te infiltraron desde niño, las barreras que forzosamente tenían que contener el desborde tus pasiones, han hecho de ti un ser inofensivo” (Podestá, 2000: 101).

Así, por intermedio de un diálogo extenso y sobrecargado de referencias teóricas, se completa la impronta lombrosiana de la novela y, sobre todo, de la caracterización de su

protagonista. No por azar, el capítulo replica el título del texto en su conjunto: por sobre todas las cosas, el diagnóstico que el *hombre de los imanes* recibe de su amigo ratifica de manera taxativa su *irresponsabilidad*. Si su cuerpo y su conducta moral se piensan ceñidos a leyes orgánicas estrictas, y sus tendencias orgánicas son el legado irrenunciable de una herencia biológica *funesta* que la educación y el medio social apenas consiguen atemperar, entonces el grado de responsabilidad atribuible al *hombre de los imanes* resulta reducido al mínimo. Por detrás de la paráfrasis casi exacta de sus descripciones fisonómicas y de sus encadenamientos de patologías, *Irresponsable* recrea, en este punto más que en ningún otro, los axiomas de base con que trabaja la antropología criminal. Como en el caso del *hombre de los imanes*, Lombroso despliega una versión del delincuente que correlaciona el quiebre de la norma social con una hipotética anormalidad biológica que actúa de disparador. Atravesado por determinaciones hereditarias que lo emparentan con los hombres primitivos y los animales, el clásico delincuente lombrosiano se presenta como un individuo dominado por un germen de atavismo, “suerte de anacronismo bio-histórico que revierte hacia atrás la línea de la evolución humana hasta ponerla nuevamente en contacto con la del animal” (Espósito, 2011: 191). Esa será, precisamente, la noción a través de la cual Lombroso intentará comprender los niveles extremos de violencia: “los crímenes más horribles e inhumanos tienen un origen biológico, atávico, en los instintos animales que (...) resurgen instantáneamente bajo ciertas circunstancias” (Lombroso, 2006: 91).

Quizá la más controversial afirmación de la antropología criminal, la noción de atavismo convierte al delito, como a otras conductas ajenas a la norma social y censurables desde el punto de vista moral, en un fenómeno determinado por factores orgánicos, generalmente hereditarios, que hacen del hombre un ser tensado por instintos, negado a la razón, biológicamente predispuesto para entregarse a su animalidad latente. Cuestionar la responsabilidad moral que ostenta el individuo atávico frente a sus actos resulta, desde luego, la deriva lógica de este entramado de razonamientos. La noción de *responsabilidad*, en efecto, fue una de las aristas de la teoría lombrosiana que recibió más críticas y suscitó mayores polémicas a nivel mundial. Por la misma razón, representó el “problema central que domina las primeras relaciones de la medicina mental con el dispositivo jurídico” (Vezzetti, 1985: 130) en la Argentina de fines del XIX. Que Podestá haya agregado a ese término en disputa el prefijo de negación para convertirlo en título de su novela constituye no sólo su primer indicio de adscripción a la corriente de criminología que inaugura Lombroso, sino una toma de posición en debates contemporáneos que se proyectarán más allá de la novela misma, en las discusiones derivadas de su recepción.¹³

Aunque factores ambientales alcancen para mitigar las tendencias criminales que se inscriben en su organismo y se potencian en su alcoholismo, el atavismo del *hombre de los imanes* y, por lo tanto, su irresponsabilidad, se corroborarán en la transgresión de otra norma, no ya social sino biológica, cuando en su cuerpo se desdibuje el límite crucial para el imaginario con que la novela trabaja: el límite que une o separa humanidad de animalidad. El retroceso evolutivo, la emergencia de su primitivismo, serán, para el *hombre de los imanes*, productos de una carencia: “de la vida no me queda más que la animalidad (...) no me queda de ella sino un jirón de instinto” (Podestá, 2000: 99). Ante la confesión de parte, el amigo del protagonista, dotado de la autoridad mixta del médico y el juez para emitir sentencia sobre su *caso*, le ratifica, casi en los mismos términos, que se encuentra a un paso de “quedar reducido (...) a la animalidad” (Podestá, 2000: 101). Así, la deriva biológica que experimenta el *hombre de los imanes*,

su tránsito entre vida humana y vida animal, se piensa dos veces como reducción, como despojamiento gradual, en su organismo y conducta, de lo *propio del hombre* (Derrida, 2008), para desnudar el instinto primitivo. El resto sería pura vida animal, o la pura vida animal sería *un resto*.

Desde las figuras zoomorfas y teriomorfas primitivas que nutrieron, entre el arte y la magia, la representación ritual, la cultura desplegó un imaginario y una retórica sobre la animalidad de casi infinitas inflexiones, cuyos polos quizá contrapongan la alegoría y la fábula edificantes a las figuraciones pesadillescas, virulentas, monstruosas, en las cuales el animal es uno de los nombres de la otredad, la subalternidad, el peligro, el desvío. A la densidad inabarcable de esa retórica y ese imaginario tradicionales apela *Irresponsable*, en más de una ocasión, como mecanismo privilegiado para la descripción de la apariencia y conducta de sus personajes. En la escena que abre la narración, por ejemplo, los alumnos que pululan por los claustros universitarios en los días de examen forman, primero, un “hormiguero” (Podestá, 2000: 25), en previsible referencia a su constante ir y venir, para convertirse, después, en “corderos” (Podestá, 2000: 25), por la mansedumbre con la que aceptan el castigo que les deparan los profesores a cargo. Cuando, hacia el final de la novela, el narrador compare el cuerpo inerte de un ebrio que se desmaya en la comisaría con el de una “res desollada” (Podestá, 2000: 155), a estos lugares comunes de la *metáfora animal* se sumará la veta peyorativa que hace de la animalidad una herramienta retórica privilegiada para las luchas simbólicas que encrespan la literatura argentina del siglo XIX. Sin embargo, lo que vincula los ejemplos anteriores entre sí es lo mismo que los distancia de la significación que la animalidad adquiere en el diálogo entre el *hombre de los imanes* y su antiguo camarada. Porque no hay en ese diálogo una nueva manifestación del uso figurado del lenguaje que haga serie con las anteriores, sino la enunciación de un proceso que, dentro de la realidad ficcional que la novela construye, se comprueba como una experiencia efectiva del protagonista. Si la contigüidad del delito aparece como un peligro inminente y real en su destino, la deriva hacia la naturaleza animal se presenta en los mismos términos. No hay mediación de analogías, alegorías, metáforas: cuando la novela dice dos veces que su protagonista se animaliza quiere decir, precisamente, que las tendencias funestas de su organismo, potenciadas por los efectos nocivos del alcohol, empujan su constitución biológica y su comportamiento hacia una forma de vida donde los rasgos específicamente humanos se disuelven en animalidad elemental. La anormalidad biológica y la anormalidad social del personaje encuentran, así, su punto de reunión: la anatomía y la fisiología humanas se extravían, las conductas sociales se pervierten, el delito se insinúa como el siguiente paso hacia el quiebre moral definitivo; lo que emerge es el animal, sus rasgos, sus apetitos, su instinto. En este caso, el que opera no es el imaginario tradicional sobre lo animal, sino el imaginario biologicista en que *Irresponsable* abreva, y las imaginaciones teóricas y pseudocientíficas que lo conforman.

Y, sin embargo, en clave de metáfora o de trasposición ficcional de una teoría científica, como estrategia figurada de caracterización o versión novelesca del atavismo lombrosiano, la animalidad reconfigura y expande su lugar en el imaginario sin liberarse del vínculo múltiple que la une a las ideas de lo otro, lo monstruoso, lo anormal, lo peligroso. Más aun, las transformaciones que registra el período en torno a los modos en que la cultura concibe la relación entre humanidad y animalidad parecen, en última instancia, ofrecer nuevas versiones para las mismas correspondencias. Porque si el evolucionismo de Darwin vino a confirmar, a través de una teoría científicamente

convinciente, la estirpe animal de la naturaleza humana, situadas ambas en una escala biológica que anula entre ellas la hipótesis de la diferencia esencial, su proyección hacia la esfera de lo social acabaría por diseñar la cifra de una doble amenaza: la de la regresión evolutiva de la especie humana y la correlativa emergencia de su sustrato animal como causa primera o última para toda índole de conflictos sociales. El animal, entonces, encarna una forma de vida inferior de la que individuos y colectivos humanos no se han diferenciado del todo o a la que, fatalmente, pueden regresar, bajo las formas de la enfermedad, la *corrupción moral*, la locura, el vicio, el delito o la *rebeldía* política. Y, en la medida en que la frontera entre humanidad y animalidad se vuelve un pliegue interno, impreciso e irregular, la noción misma de humanidad se fragmenta y tergiversa. Comienza a regir, montada sobre el hipotético rigor científico que avala, convenientemente, preceptos y prejuicios hegemónicos de la cultura occidental, una difusa jerarquía de vidas humanas más o menos desarrolladas como tales o, por la negativa, más o menos equiparables a la vida animal. Su fundamento biológico ilusorio, prestigiado como voz de la ciencia, ofrece un criterio que autoriza a diferenciar *razas* superiores de *razas* inferiores, vidas valiosas de vidas prescindibles, vidas protegidas de vidas desnudas.

El peligro de que la humanidad desande el camino de su evolución, que retorne gradualmente a la animalidad de la que emergió, es, precisamente, el peligro que alarma las imaginaciones teóricas de entresiglos y una excusa privilegiada para justificar prácticas institucionales de intervención y regulación de la vida biológica en todas las fases de su desarrollo. Entre ellas, quizá la más radical y la de más duradera pregnancia haya sido la eugenesia de Francis Galton. Entendida como una “técnica aplicada a la vida” (Espósito, 2011: 203) con la intención de modificar su devenir espontáneo, la teoría eugenésica perseguía el perfeccionamiento de la *raza* a través de distintos mecanismos que fomentaran la supervivencia de los seres más aptos, en desmedro de aquellos que no respondían a las expectativas del imaginario biologicista. Por lo mismo, el dogma eugenésico predicó en contra de todo programa o institución social que promoviera la protección de individuos biológicamente inaptos, a quienes la selección natural, de por sí, hubiera eliminado. Partiendo de un precepto deudor del transformismo darwiniano (“las habilidades naturales de un hombre se derivan por herencia, bajo exactamente las mismas limitaciones en que lo hacen la forma y características del mundo orgánico en su conjunto”) (Galton, 1892: 1), Galton propone, como método para corregir la influencia negativa que ciertas conductas sociales ejercen sobre la evolución del hombre, una *selección artificial* que favorezca el desenvolvimiento completo de sus *dones naturales* y conduzca a la humanidad hacia un pleno desarrollo como *raza*.

Aun cuando los temas de la eugenesia “nunca alcanzaron una implementación sistemática” (Vezetti, 1985: 213), sí representaron una constante dentro del conjunto de discursos, debates y utopías raciales que tuvieron por eje común el “deseo de imaginar la nación en términos biológicos” (Nouzeilles, 2000: 40) y el proyecto de asentar mecanismos para “la protección de la raza, con miras a la sociedad futura” (Vezetti, 1985: 209). Parte de esa centralidad se debe a los lazos que con ella estrecha la corriente higienista local y a su reivindicación de elementos aislados del proyecto eugenésico, aunque no de sus fines. En *Niños. Estudio médico-social*, las facultades sobre la salud y el cuerpo infantil atribuidas al Estado, uno de sus principales núcleos de exposición y propaganda, se discuten en términos que, justamente, aproximan higienismo y eugenesia. Al respecto de esta temática, una de las afirmaciones iniciales del texto de

Podestá denegará la autoridad maternal para decidir sobre la alimentación, vestimenta, descanso, salud y esparcimiento del niño, en beneficio de una mayor intervención estatal, tutelada por el saber higienista:

La madre no puede, no debe á su capricho ó porque así lo cree mejor alimentar á su hijo con leche de vaca ó leche de cabra, darle sopas de tal ó cual sustancia, vestirlo con tal ó cual tela, hacerlo dormir en una cama con más ó menos abrigo, ni en los juguetes que le entrega para verlo entretenido y risueño. (Podestá, 1888: 9)

Al contrario, la función de la madre se reduce a “aplicar nociones fáciles, sencillas” (Podestá, 1888: 9), que los especialistas en higiene se encargarán de asentar y las autoridades estatales, de enseñar, difundir y regular.

Cuando comience a pasar revista a las enfermedades más difundidas entre los niños de Buenos Aires, esa apología de la intervención estatal sobre el cuerpo infantil se traducirá en un ejemplo extremo que, bajo la forma de un rechazo no exento de admiración, dará pie a una propuesta de tintes eugenésicos todavía más notables: “[e]n la Grecia antigua, el niño era del estado; la madre perdía sus derechos al punto que los niños raquíuticos y defectuosos, eran condenados por una inhumana ley de aquel pueblo á morir en las aguas del Taigeto” (Podestá, 1888: 43).¹⁴ Y continúa: “A pesar de la exageración y de la crueldad misma con que se atendía al *mejoramiento de esta raza*, hay en el fondo un *concepto perfecto disculpable* y en armonía con la civilización y las tendencias de aquel pueblo (Podestá, 1888: 43. El énfasis me pertenece).”

Si disculpar, aun con reparos, el asesinato de niños en la Grecia Antigua como un mecanismo propicio para el *mejoramiento de esta raza*, resuena como un precepto de clara filiación con las más recalcitrantes corrientes de la eugenesia (las que, por ejemplo, terminarían por tributar sus programas al nazismo), la contraposición que Podestá establece entre ese referente histórico y “la civilización moderna” (Podestá, 1888: 44) se dirige en estricto sentido contrario:

lejos de matar al niño enfermo y defectuoso, [la civilización moderna] pone en práctica todos los medios de que dispone para mejorar sus condiciones, pero la ignorancia de los padres, las enfermedades hereditarias y la miseria gravitan sobre él (...) entorpeciendo el éxito de la higiene. (Podestá, 1888: 44)

Podestá, como buena parte de los higienistas más eminentes, compartía con Galton (y con los antiguos griegos, a la luz de su ejemplo) la convicción de que el Estado debía avanzar en sus atribuciones sobre la vida biológica de los individuos, con el objetivo de garantizar el *mejoramiento de la raza*. Sin embargo, lejos de condenar las prácticas sociales de protección de los individuos *biológicamente inaptos* por ser una forma de subvertir la selección natural, las considera una variante más de esas mismas atribuciones. La eficacia estatal en la protección de esas vidas debilitadas, no obstante, se postulaba como dependiente, desde luego, de que su dirección estuviese trazada por la orientación del higienismo.

Dentro de esa misma línea argumentativa, sin embargo, la dialéctica de aproximación y distanciamiento que hace relucir en el Podestá higienista resabios eugenésicos queda expuesta, sobre todo, en la analogía que homologa el cuidado del niño enfermo con el mejoramiento regulado de los animales domésticos. Si Galton recurre al mismo punto de comparación para proponer una procreación controlada de la vida humana, Podestá se sirve del símil para sugerir que el niño orgánicamente débil, degenerado o enfermizo por herencia, reciba el mismo tratamiento especial con que se distingue al animal

defectuoso, para “mejorar su temperamento, para mejorar, si fuera posible, las últimas partículas de su organismo” (Podestá, 1888: 42). Las diferencias subrayan la similitud y viceversa: en la analogía de Galton, la procreación regulada de los mejores ejemplares de una especie animal debe ser extrapolada al territorio de lo humano *para el mejoramiento de la raza futura*; en la analogía de Podestá, los cuerpos humanos defectuosos deben ser rescatados del total desperdicio, *si fuera posible*, como se evita que los animales domésticos menos agraciados se transformen en materia vital por completo inservible. Ya con vistas a eliminar, a futuro, las estirpes de seres inaptos, o a evitar, en el presente, que los seres inferiores sean únicamente un lastre social, en uno y otro caso, los ejemplos trasuntan la misma concepción de la vida humana cuando ésta no se reviste de los estándares biológicos presupuestos: se trata, en definitiva, de una vida más o menos equiparable a la animalidad.

No obstante, *Niños* insinúa, al pasar, un mecanismo eugenésico de regeneración todavía más próximo a la propuesta de una *selección artificial*. Aun cuando, en línea con las oscilaciones típicas de higienistas, médicos legales y criminólogos argentinos, su biologicismo se vea matizado por consideraciones no del todo armonizadas sobre los efectos de la educación y el ambiente social, para Podestá, la herencia biológica constituye una “ley que se cumple de manera fatal” (Podestá, 1888: 78) en el organismo infantil. La responsabilidad paterna y, en parte, la responsabilidad del Estado, en este punto, radica en la docilidad con que ejerzan o toleren los convencionalismos sociales relativos al matrimonio, error literalmente fatal para el niño, que no alcanza a ser reparado por “nuestra imperfecta legislación social” (Podestá, 1888: 80):

La higiene interviene poco en el matrimonio —la imaginación, los sentimientos, las conveniencias de familia, el interés, etc., son los códigos que legislan generalmente sobre la materia; — la resultante tiene que ser pues, una consecuencia, lógica de estas uniones al azar. (Podestá, 1888: 80)

La idea de un matrimonio biológicamente planificado por la mirada especializada del higienista, método para abolir la *lógica del azar* que amenaza con multiplicar, en nuevos seres, una línea hereditaria degenerada, recuerda, en efecto, el proyecto eugenésico de una procreación regulada que, en última instancia, se corresponde con la aplicada en la cría de ciertos animales domésticos: “si es fácil de obtener (...) por medio de una cuidadosa selección una casta permanente de perros o caballos dotados de un poder peculiar (...) sería bastante probable producir una raza de hombres altamente dotados por medio de matrimonios juiciosos durante varias generaciones” (Galton, 1892: 1). A falta de un plan de uniones matrimoniales controladas por el Estado y certificadas por especialistas, el azar solamente puede ser abolido por el azar: el amigo del *hombre de los imanes* lo llama “Providencia” (Podestá, 2000: 104) y celebra que haya “cortado en [él] la huella funesta que [le] han transmitido [sus] antepasados” (Podestá, 2000: 104). Al decirle a su antiguo camarada “[f]elizmente, no has constituido una familia” (Podestá, 2000: 104), el personaje de Podestá no hace sino adscribir a la misma hipótesis que reivindicaba el autor, un año antes: como en el caso de los animales, sólo los individuos biológicamente aptos deberían unirse entre sí y procrear, para evitar que la *huella funesta* se expanda y la *raza* se debilite orgánica y moralmente.

La antropología criminal rastrea en el organismo del delincuente las evidencias de su atavismo, los factores biológicos que delatan la emergencia de su sustrato animal. Ante el peligro de que la humanidad desande la ruta de su propia evolución, la eugenesia de Galton propone huir del retroceso a la animalidad aplicando mecanismos de procreación regulada que el hombre, paradójicamente, utiliza en animales. La idea del cuerpo

humano invadido de rasgos y tendencias animales, la idea de una unión entre cuerpos humanos inaptos cuya progeñe inicia el retroceso a la animalidad, dio forma y carnadura a las pesadillas que la imaginación política y científicista del fin de siglo compartió con la literatura, sobre todo por vías del naturalismo. Así, los cuerpos que estudian Galton y Lombroso y que confecciona, en clave ficcional, *Irresponsable*, se presentan como zona de indistinción entre una naturaleza humana en retroceso y una naturaleza animal que amenaza con volverse dominante, y, a la vez, como zona material donde los rastros de enfermedad (física y moral), transgresión de la norma (social y biológica) y criminalidad deben, justamente, distinguirse. En esos términos se plantea el desafío para discursos e instituciones que pretenden abordar el estudio, la regulación, el gobierno, de esa materia vital inestable y mudable. Aunque mitigada por el esquematismo de la narración y las descripciones, la novela de Podestá no deja de evidenciar, en buena medida, esa complejidad. Porque, a contramano de la contundencia que el narrador y los personajes ejercen a la hora de analizar el caso del *hombre de los imanes* u otros similares según los patrones de las teorías científicistas vigentes, cuando la novela deba escenificar el tránsito de los cuerpos por los mecanismos institucionales de saber y poder sobre la vida, cuando la novela deba narrar el modo y el momento preciso en que la ciencia, la medicina y el biopoder interceptan un cuerpo para analizarlo, clasificarlo, regenerarlo, gobernarlo, los esquemas teóricos e institucionales más rígidos parecerán ingresar en crisis.

La crisis de los estados intermedios: el *hombre de los imanes* entre la cárcel y el manicomio

Además de la progresión de la enfermedad física y moral de su protagonista, *Irresponsable* narrativiza otro proceso: el de un cuerpo y una subjetividad recorriendo el entramado institucional dispuesto por el Estado.

La ya aludida escena inaugural de la novela sitúa al protagonista en los claustros universitarios, entremezclado con un grupo de estudiantes al que regula la disciplina escolar. Si en esas ocasiones, dice el narrador, la puerta de la universidad se convertía irremediabilmente en un “hormiguero”, por el “entrar y salir incesante de alumnos” (Podestá, 2000: 25), el desorden admitido dentro de las aulas tenía, por el contrario, límites, custodio y castigo más definidos: cuando la indisciplina era excesiva o consistía en artimañas para contribuir al éxito de algún estudiante, intervenía el “cancerbero Gazzolo” (Podestá, 2000: 25), que se ocupaba de los involucrados y los “arrastraba al encierro como a corderos empacados” (Podestá: 2000: 25). En su versión retórica más convencional, la triple alusión al imaginario de lo animal contribuye aquí a figurar, a través de una sucesión de lugares comunes, la conducta de los estudiantes (su agitación los homologa a hormigas), el rigor del encargado de aplacarlos (equivalente al can mítico que custodia la puerta del Hades) y la mansedumbre a la que ceden cuando se los disciplina (equiparable a la de corderos, ejemplo por antonomasia de fauna mansa y, además o por lo mismo, víctima dilecta del sacrificio).

De este modo, *Irresponsable* abre su relato con una escena que ficcionaliza la relación entre cuerpos bajo la lógica disciplinaria de una institución educativa: *cuerpo estudiantil* y *cuerpo docente* se desenvuelven en roles predefinidos que delimitan las conductas y espacios a ocupar por parte de los cuerpos concretos de los individuos que los componen. El sesgo autobiográfico que domina los primeros capítulos de la novela, en coincidencia casi exacta con la duración de la primera persona en la voz narrativa,

marcará el derrotero que la narración sigue: como Podestá, *Irresponsable* pasará de las aulas en que se toman los exámenes preparatorios de la Facultad de Medicina, al anfiteatro donde se dictan las clases de anatomía y, luego, al Hospital de Hombres,¹⁵ donde la teoría comienza a combinarse (o a distorsionarse) con la práctica.

Ruinoso, sombrío y sucio, el anfiteatro se configura menos como un aséptico espacio destinado a la práctica y el saber médicos que como una suerte de almacén de cadáveres y restos apenas reconocibles como humanos. En ese ámbito, ya no se trata, como en los claustros universitarios, del disciplinamiento de cuerpos vivos; incluso, se diría que la idea misma de *cuerpo* pierde en él su consistencia. Porque la escena del anfiteatro condensa, precisamente, una de las paradojas del ejercicio de la medicina: para conocer y proteger la vida, el saber médico debe, como ocurre, según Foucault, desde Xavier Bichat en adelante, pedirle “a la muerte cuenta” (Foucault, 2004: 208) de ella y de los procesos que la sostienen o la interrumpen. Para conocer y custodiar el cuerpo humano en su anatomía y fisiología, el saber médico debe, entonces, descomponerlo, desbaratar su forma, seccionarlo. Por eso, la atmósfera tétrica del lugar y la ansiedad de conocimiento que domina a los estudiantes se conjugan en el relato. Por una parte, “manchas de sangre negruzca y pegajosa” (Podestá, 2000: 36), “despojos inservibles” (Podestá, 2000: 37) arrojados en un patio, “piezas anatómicas” (Podestá, 2000: 37) colgando de un tirante del salón, “piernas a las que les faltaba la piel” (Podestá, 2000: 37), “pulmones juntos [sic], sin aire, colgando como dos jirones de trapo y adheridos a una tráquea que les servía de piola” (Podestá 2000: 38), una “cabeza desprendida del tronco, arrojada allí como al acaso” (Podestá, 2000: 38). Por otra parte, “alumnos que rodeaban la mesa con la avidez de ver en el cadáver el trayecto de una arteria dura, rígida como un cordón” (Podestá, 2000: 37). Si la fascinación de los estudiantes, que hace de la autopsia un “espectáculo” (Podestá, 2000: 36), corre el riesgo de pervertir las exigencias de la mirada médica con las libertades imaginativas de la poesía y la pintura (como el propio narrador se atreve a insinuar), la sobria y severa conducta del profesor a cargo de la clase barre esas ambivalencias y reconduce el procedimiento a los rigores científicos del caso. La narración yuxtapone, así, tres miradas sobre el cadáver, en rápida sucesión. La primera, la imaginada mirada del artista, que podría hallar en los cuerpos tendidos sobre la mesa camilla de la autopsia la “exuberancia de material para esbozar telas de impresión” (Podestá, 2000: 39) o “revivir” (Podestá, 2000: 43), a través de la poesía, a una hermosa mujer muerta y lista para ser examinada, inventarle una historia y “devolverla a la vida, al calor, a la luz” (Podestá, 2000: 43). La segunda, la de los estudiantes, que se debaten entre sus devaneos de “poesía de brocha gorda” (Podestá, 2000: 43), su mirada de espectadores asombrados y “el amor al estudio” (Podestá, 2000: 40) que los hace persistir en la contemplación de escenas que, de otro modo, les repugnarían. La tercera, la que da cierre a las digresiones imaginativas para reencausar el episodio hacia la puesta en ficción de una práctica científica, es la del profesor, médico ya constituido, que, sin titubeos, “no se dio ni por entendido de la belleza, de la frescura, de la morbidez del cadáver”, y comenzó su clase “disecando pacientemente los órganos que debíamos estudiar” (Podestá, 2000: 44).

La animalización metafórica que Podestá despliega para ilustrar la disciplina que regula cuerpos y comportamientos en el ámbito estudiantil deviene, en la escena del anfiteatro, animalización literal del cuerpo muerto, no ya en el plano de la enunciación, sino en el de los sucesos narrados. El cadáver puesto a disposición de la práctica médica pierde su forma, se desarticula, recibe el mismo tratamiento que el resto animal

interceptado por los procedimientos de la producción pecuaria. Si Don Pancho, el ebrio y bestial cuidador de la morgue, habla de los muertos humanos “como hubiera podido hacerlo de las achuras de un matadero” (Podestá, 2000: 41), las descripciones del narrador parecen dirigirse, implícitamente, en idéntico sentido. El mecanismo institucional del anfiteatro y los fundamentos teóricos y disciplinarios que lubrican sus engranajes, no obstante, toleran esa parcial indistinción entre resto humano y resto animal, al punto de convertirla en la lógica básica de su funcionamiento. Si indagar respuestas sobre la vida en la carne de los muertos constituye un recurso fundamental para el saber médico, éste debe desterrar toda perspectiva que pudiera anteponer un respeto ético o sagrado sobre el cadáver a la desintegración de su forma humana en aras de la ciencia. La equiparación del anfiteatro con un matadero, entonces, desliza una crítica posible a las limitaciones materiales del lugar, a su falta de higiene y su desorden, pero no a sus prácticas primordiales. La suspensión de las distinciones éticas y ontológicas que habilita la disección del resto humano no ponen en crisis esta zona de la práctica y el saber de la medicina: muy al contrario, son su condición de posibilidad.

En cambio, la ausencia de cadáveres para estudiar en el anfiteatro da pie a que la novela recree una indistinción de otro tipo. En efecto, dirá el narrador, cuando se suceden los días sin cuerpos para diseccionar, la ansiedad lleva a los estudiantes a “recorrer las salas de enfermos, para espiar a las víctimas que debían caer en nuestras garras” (Podestá, 2000: 39). El cuerpo del enfermo terminal, zona liminal entre la vida y la muerte constituye, de este modo, materia improductiva para la práctica médica. El tiempo de la agonía es, para la medicina, tiempo perdido: impotente ya para cumplir su función de conservación de la vida, se desnuda impaciente por convertir el cuerpo en objeto de estudio, por hacer de él el terreno de prueba con vistas a la conservación de vidas futuras. El enfermo terminal es, así, un vivo que se demora en morir o un muerto en vida.

Estas alusiones iniciales a las instalaciones del Hospital de Hombres se completan, en el capítulo siguiente, con nuevas descripciones del ruinoso edificio y nuevas referencias a “las miserias y (...) dolores que se encerraban en sus cuatro paredes” (Podestá, 2000: 49). Dentro del patetismo general del cuadro, el narrador destacará entonces a los enfermos mentales, anticipando, al pasar, las últimas derivas del recorrido institucional que acompaña el avance de la trama: “los locos vagaban por los canteros del jardín, moviéndose lentamente, cabizbajos, hablando solos o dando gritos como aullidos de un animal extraño” (Podestá, 2000: 49).

Al contrario de la animalización que experimenta el *hombre de los imanes*, cuya legitimación, menos atenta a la verosimilitud literaria que a su decodificación en clave científica, se persigue en la alusión a las teorías lombrosianas, la figura del loco como *animal extraño* parece recabar en una más clásica concepción de la locura y en su retórica correspondiente. El loco que vaga por los jardines del Hospital de Hombres entre aullidos animales parece recrear, en efecto, la tradicional mirada sobre la locura como emergencia de una bestialidad rabiosa que entrega al hombre al dominio irrestricto de la sinrazón (Foucault, 1998: 109) y sugiere, como mecanismos de dominación del enajenado, “la *doma* y el *embrutecimiento*” (Foucault, 1998: 111).

Muy por el contrario, el principal caso de locura que *Irresponsable* examina, el del *hombre de los imanes*, es fiel al imaginario biologicista que domina la novela. Que el último peldaño en la escala de degradación del protagonista sea el delirio, traduce, una vez más, el esmero de Podestá por acoplar su narración con las teorías de Galton y Lombroso. En este punto, su ejercicio de la literatura como una de las formas de la

propaganda de ideas, aun en desmedro de la solidez de su práctica de novelista, habilita la introducción, ocasional, inmotivada y enfática, del calificativo de *genio* para su personaje. Un último injerto completa el engendro teórico-ficcional que es el protagonista: la fisonomía y la enfermedad moral del delincuente alcohólico, la patología del delincuente epiléptico, los instintos criminales apenas domeñados, las conductas antisociales recibidas por una herencia degenerada, la emergencia de un sustrato animal en orden a su naturaleza atávica se rematan, finalmente, con la correlación entre genio y locura que Lombroso alimentara en su libro de 1863.¹⁶

Así y todo, a contramano de la precisión y rotundidad con que, a lo largo de la novela, personajes y narrador distribuyen patologías, decodifican síntomas y esgrimen taxonomías para detectar, interpretar y clasificar cuerpos enfermos, el agudo brote epiléptico que deja maltrecho al protagonista parece dar inicio a una crisis parcial de toda certidumbre. A partir de ese suceso, el entramado institucional que la novela recrea y los saberes institucionalizados que en ellas se encarnan habrán de desestabilizarse momentáneamente, dejando al descubierto baches en su funcionamiento que desafían el afán científico de ordenamiento y clasificación y, al mismo tiempo, el afán biopolítico de gobierno de la vida.

Ya el primer gesto desestabilizador se produce cuando, física y mentalmente agotado por el ataque de epilepsia, el *hombre de los imanes* sea conducido a una comisaría. Las primeras (o últimas, según se enfatice en la epilepsia en sí misma o en el proceso general de degeneración que la novela refiere) manifestaciones de su enfermedad transcurren, así, en dependencias que la estructura estatal depara para aislar al delincuente, y no al enfermo. En la comisaría, el cuerpo y caso del *hombre de los imanes* son extraños, ajenos, una incertidumbre para las miradas y estructuras de saber y poder que allí se pliegan sobre la vida. Esta dependencia policial y, más precisamente, “una de las piezas del fondo para presos de menor cuantía” (Podestá, 2000: 147) a la que, significativamente, se la llama “depósito” (Podestá, 2000: 147), serán el lugar de paso donde habrá de esperar a que los mecanismos de la ciencia y el Estado definan su destino último: la cárcel, el manicomio o la libertad. Salud y enfermedad, humanidad y animalidad, inocuidad y delito son todas dicotomías pendientes de resolución mientras personaje y narración se demoran en el *depósito*, conviviendo con otros seres sumergidos en la misma indeterminación: delincuentes menores que apenas lesionan los bienes y valores custodiados por la ley, ebrios y vagabundos a la vez socialmente inútiles y socialmente inofensivos (o cuya única ofensa a la sociedad consiste, precisamente, en su inutilidad), “heridos que no podían ser trasladados inmediatamente al hospital”(Podestá, 2000: 147) e, incluso, un ebrio moribundo, convulsionado y rendido en el “preludio de la muerte” (Podestá, 2000: 157). Entre ratones “que disfrutaban holgadamente de la bienaventuranza” (Podestá, 2000: 147), los individuos *depositados* en aquella dependencia “tenían que pasar allí largas horas de ocio y zozobra” (Podestá, 2000: 147), hasta que la autoridad policial o, como en el caso del *hombre de los imanes*, la autoridad médica, consiguiera definir si correspondía la libertad o algún tipo de aislamiento.

Que *Irresponsable* imagine, en 1889, un espacio institucional de legitimidad dudosa donde enfermos, delincuentes menores, locos supuestos, heridos, ebrios y vagabundos se promiscuan, más que una anticipación del Depósito de Contraventores “24 de Noviembre”, que comenzaría a funcionar formalmente en la década siguiente bajo la dirección de Francisco de Veyga, o una referencia indirecta a su fuente de inspiración francesa, el *Dépôt Municipal des aliennés* de la Prefectura de Policía de París, parece

sugerir la puesta en ficción de una realidad ya afianzada en la práctica y, al mismo tiempo, carente de toda reglamentación.¹⁷ Mientras que el Depósito de Contraventores, al igual que su antecedente galo, desde su génesis misma, se organiza como una institución híbrida, fundada a través de un “anudamiento del saber y el poder” (Vezzetti, 1985: 175) en el que se conjugan vigilancia policial e investigación científica, el menos ordenado *depósito* de *Irresponsable* se desnuda como una falla en el entramado institucional que la novela recrea, una zona de indeterminación donde las vidas y los cuerpos que desafían las rígidas taxonomías teóricas e institucionales quedan, literalmente, suspendidas. Lejos del “laboratorio social” con atribuciones policiales “de control y represión de la marginalidad” (Vezzetti, 1985: 176) que habría de constituir, al menos en sus expectativas, el Depósito de Contraventores, no hay en el depósito ficcional que Podestá configura disciplinamiento, vigilancia, castigo, indagación médica, profilaxis higienista: hay, simplemente, abandono momentáneo de cuerpos que no pueden ser rotundamente distribuidos en los estándares de la medicina, la ciencia, la ley o el biopoder. En sus diferencias, no obstante, ambos depósitos se insinúan como reacciones, una concreta, institucionalizada, científica, otra ficcional, transitoria, improvisada, al mismo punto ciego que desafía las rigideces taxonómicas sobre las cuales se apoyan las incipientes iniciativas biopolíticas del Estado y las múltiples perspectivas científicas del biologicismo finisecular: el riesgo, la encrucijada, el dilema que representan los “estados intermedios” (Ramos Mejía, 2013: 131), esa franja de población opaca al ojo del especialista, que la prosa saturada de referencias a la biblioteca médica de Ramos Mejía define como una “confusión de luz y de sombras, una mezcla incomprensible de la salud y de la enfermedad, una combinación extraña de la razón y de la locura” (Ramos Mejía, 2013: 132), pero que también incluye a quienes no se adaptan a las normas sociales y, así y todo, no “pueden ser procesados por algún delito definido” (Vezzetti, 1985: 180). En su escena casi final, *Irresponsable* enfrenta los entramados institucionales y las convicciones teóricas que narrativiza con esa vida indecisa, al límite de las normas sociales, médicas, biológicas, con esos cuerpos y esos casos médico-jurídicos a medio camino de cualquier diagnóstico o juicio rotundos. Y, aun cuando enfatice que se trata de un lugar de tránsito, “preludio” o “antesala” del “manicomio” o el “sepulcro” (Podestá, 2000: 157), el relato no dejará de perfilar al depósito como una *falla* del sistema, un rescoldo hacia el cual desplazar los restos inclasificables, por completo distante del proyecto que alienta el Depósito de Contraventores, donde la confluencia entre el análisis científico y la vigilancia policial es, desde sus inicios, calculada y no accidental.

Si la equiparación entre resto humano y resto animal es condición de posibilidad para que el anfiteatro funcione, si la zona intermedia entre vida y muerte que representa el cuerpo en agonía no resulta sino demora pasajera para el avance del saber médico, si el loco bestial no reporta conflicto en tanto su caso clínico puede ser diagnosticado e interceptado por un eslabón preciso de la cadena institucional, el *estado intermedio* del *hombre de los imanes*, como el comportamiento disipado que encarnan todos los personajes que lo acompañan en el depósito, esa media agua de “conductas marginales que no eran ni delitos ni locura” (Dovio, 2011: 87) y que el imaginario de época cristalizó bajo la noción de *mala vida*,¹⁸ ejemplifican otro tipo de indistinción: la que paraliza el fervor clasificatorio de teorías e instituciones, la que contradice su lógica y opera una verdadera crisis en sus axiomas de base, porque no se ajusta con precisión a ninguna de sus categorías, modelos de vigilancia, tratamientos, sanciones.

Sin embargo, una brusca solución de continuidad es, paradójicamente, la herramienta que recompone la trama: elipsis mediante, el *hombre de los imanes* pasa, entre el final del decimotercer capítulo y el comienzo del último, de la penumbra decadente del depósito a la definitiva reclusión en el manicomio. El procedimiento narrativo desdibuja el pasaje de una institución a otra; a través de ese salto, el caso médico principal aparece como súbitamente definido: ya no lo habita un *estado intermedio*, se trata de un caso de locura, debe ser tratado en consecuencia. No obstante, que la escena que clausura la novela haga lo propio con el destino de su protagonista a través de un diagnóstico certero y una ya consumada asignación de responsabilidad institucional sobre su cuerpo y su vida, no amortigua la significación que adquiere el episodio del depósito. Como en ninguna otra instancia de la novela, los cuerpos, las patologías, las conductas sociales que Podestá pretende esbozar, con las herramientas literarias del naturalismo y sobre los moldes teóricos de su credo higienista y socialdarwinista, parecen rebasar las mismas demarcaciones que, antes y después, se quieren tan sólidas como certeras. Y, como en ninguna otra instancia de la novela, es en la escena del depósito cuando la novela parece representar la vida en toda su insondable granulación, lo viviente en toda su potencia irreductible, el cuerpo en toda su inasible complejidad.

Bibliografía

- Amante, Adriana (2005) “Prólogo”. En Cambaceres, Eugenio, *En la sangre*, Losada, Buenos Aires.
- Blasi, Antonio (1980), “Orígenes de la novela argentina: Manuel T. Podestá”. En *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 22 al 26 de agosto de 1977, Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto, Toronto.
- Bonet, Laureano (2002), “Prólogo”. En Zola, Emile, *El naturalismo*. Península, Barcelona.
- Caimari, Lila (2004), “Pasiones punitivas y denuncias justicieras. La prensa y el castigo del delito en Buenos Aires, 1890-1910”. En Alonso, Paula (comp.), *Construcciones impresas. Diarios, panfletos y revistas en el origen de las naciones latinoamericanas*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Coni, Emilio (1889), *Código de Higiene y Medicina Legal de la República Argentina*, Etchepareborda Editor, Buenos Aires.
- Derrida, Jacques (2008), *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Trotta, Madrid.
- Dovio, Mariana Ángela (2011), “La ‘mala vida’ y el Servicio de Observación de Alienados (SOA) en la revista Archivos de PCMYCA (1902-1913)”. En *Sociológica*, vol. 26, México D.F.
- Espósito, Roberto (2005), *Inmunitas. Protección y negación de la vida*. Amorrortu, Buenos Aires.
- (2011), *Bíos. Biopolítica y filosofía*. Amorrortu, Buenos Aires.
- Fernández Bravo, Álvaro (2010), “Redes culturales del 80 alianzas, coaliciones y políticas de la amistad”. En Laera, Alejandra (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, vol. III. El brote de los géneros*. Emecé, Buenos Aires.
- Foucault, Michel (1998), *Historia de la locura en la época clásica I*. Fondo de Cultura Económica, Bogotá.
- (2004). *El nacimiento de la clínica*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- (2010), *Defender la sociedad*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Galton, Francis (1892), *Hereditary genius*. Macmillan and Co, Londres.

- Gramuglio, María Teresa (2003), “Para una relectura de Zola”. [En línea] *Vº Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, 13 al 16 de agosto de 2003, La Plata. Polémicas literarias, críticas y culturales. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.33/ev.33.pdf,
- Ingenieros, José (2011), “Prólogo”. En Gómez, Eusebio, *La mala vida en Buenos Aires*. Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Buenos Aires.
- Lombroso, Cesare. (2006), *Criminal man*. Duke University Press, Durham.
- Damaso Martínez, Carlos (2000), “Prólogo”. En *Irresponsable*. Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.
- Nouzeilles, Gabriela (2000), *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo*. Beatriz Viterbo, Rosario.
- Podestá, Manuel (1886), “Cuadros del natural”. En *La Nación*, 23 de noviembre de 1886.
- (1888), *Niños. Estudio médico-social*. La patria italiana, Buenos Aires.
- (2000), *Irresponsable*. Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.
- Ramos Mejía, José María (2013), *La neurosis de los hombres célebres en la historia argentina*. Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Buenos Aires.
- Rojas, Ricardo (1957), *Historia de la literatura argentina. Vol. III*. Kraft, Buenos Aires.
- Salto, Graciela (1998), “El debate científico y literario en torno de *Irresponsable*, de Manuel T. Podestá”. En *Anclajes*, II.2, Universidad Nacional de La Pampa, La Pampa.
- Sicardi, Francisco (1903), “La vida del delito y la prostitución”. En *Archivos de psiquiatría y criminología aplicadas a las ciencias afines*. La semana médica: Buenos Aires.
- Terán, Oscar (2008), *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910)*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Vezzetti, Hugo (1985), *La locura en Argentina*. Paidós, Buenos Aires.
- Wilde, Eduardo (1885), *Curso de higiene pública*. Casavalle Editor, Buenos Aires.
- Zolá, Emile (1961), *Obras selectas: La taberna- Nana- El sueño*. El Ateneo, Buenos Aires.
- (2002). “La novela experimental”. En *El naturalismo*. Península, Barcelona.

Notas

¹ La nómina de novelas publicadas por Podestá se completa con *Alma de niña* (1892) y *Delfina* (1917). De su novela inconclusa *Matucha* sólo se conoce el capítulo editado por *La Nación* en 1890.

² Para María Teresa Gramuglio, ese credo científico de Zola y, sobre todo, su búsqueda de cientificidad en la literatura, pueden ser leídos “desde la sospecha” (Gramuglio, 2003: 3), no ya como un postulado teórico perseguido y no del todo alcanzado, sino, por el contrario, como una estrategia de autolegitimación del género y de su autor

³ En este punto, acierta Gabriela Nouzeilles en señalar que “el pragmatismo de la novela experimental [según la jerga de Zola] resultó muy atractivo a los médicos en busca de modos suplementarios con que intervenir sobre a sociedad y sus males” (Nouzeilles, 2000: 66).

⁴ Por ejemplo, en la “Carta literaria” que Benigno Lugones publica en 1879, las críticas que apostrofan a la novela naturalista de pornográfica, vulgar, obscena, violenta y peligrosa son refutadas, precisamente, con el argumento de que la exhibición sin tapujos de los males sociales permite a los lectores ponerse a resguardo de ellos. Por caso, dirá Lugones: “ninguna escuela será de tanta utilidad al obrero como el naturalismo: verse retratado al natural, con todo el cortejo de sus vicios y de sus defectos; ver palpablemente cómo es arrastrado al alcoholismo y a la muerte, revolcándose en un cieno inmundo; asistir al drama de su propia vida, copiado en la de un personaje intangible a quien se puede dirigir todo género de reproches (...) ésa es la manera de que el pueblo lea con provecho y de que cada libro le sirva

de enseñanza” (Lugones, 2011: 19). Como en los textos del mismo Podestá, la vocación pedagógica y moralizante que aquí se presiente no aparece del todo compatibilizada con la idea de que las leyes de la herencia biológica y las tendencias orgánicas de los individuos condicionan fatalmente sus conductas.

⁵ Hasta qué punto la faceta biopolítica modeló, injerencia del discurso médico-higienista mediante, una de las aristas cruciales para el proyecto de consolidación y modernización del Estado argentino, se deja leer en los escritos de un miembro de la élite política y cultural que, como hizo Eduardo Wilde, distribuyó buena parte de su trayectoria pública entre el alto rango ministerial y la destacada labor como profesional de la medicina: “Siendo la misión del gobierno a este respecto, cuidar la salud del pueblo, sepamos qué se entiende por salud del pueblo. Nosotros no hemos de entender lo que se entiende vulgarmente, preservación de enfermedades, impedimento a la importación y propagación de epidemias; no, de ninguna manera; nosotros tenemos que entender por salud del pueblo, todo lo que se refiere a su bienestar, y esto comprende todo lo que contribuye a su comodidad física y moral. Luego las palabras: salud del pueblo, quieren decir: instrucción, moralidad, buena alimentación, buen aire, precauciones sanitarias, asistencia pública, beneficencia pública, trabajo y hasta diversiones gratuitas.” (Wilde, 1885: 9).

⁶ En términos de Foucault, es precisamente el despliegue de tecnologías biopolíticas a través de las cuales “los cuerpos se reubican en los procesos biológicos de conjunto” lo que convierte a una masa de ciudadanos en “población” (Foucault, 2010: 225).

⁷ Este posible uso práctico de la descripción del cuerpo infantil en *Niños* duplica su significación si se recuerda que los padres son destinatarios principales del texto de Podestá.

⁸ Sobre las posibles lecturas en clave ideológica y política de las novelas naturalistas, conviene recordar lo que Adriana Amante señala en su prólogo a *En la sangre*: “[d]e Émile Zola, en la Argentina se toma el método pero no los fines: no hay denuncia de la miseria en la que viven los desheredados, los proletarios, los desposeídos, lo que hay es advertencia sobre los peligros que encierran para la pare más acomodada de la sociedad” (Amante, 2005: 22).

⁹ Una de las primeras y más enérgicas críticas recibidas por la escuela criminológica lombrosiana consiste, precisamente, en la carga casi excluyente que otorgó, en sus primeras formulaciones, a aspectos biológicos, hereditarios e innatos para el estudio de la conducta del delincuente. Las sucesivas ediciones de *El hombre delincuente* atemperarían ese énfasis, otorgando mayor injerencia a factores socioambientales, en un entramado argumentativo no siempre bien conciliado.

¹⁰ Como señala Caimari, “las explicaciones más eclécticas de Ferri o de los críticos antilombrosianos de la escuela francesa hicieron mejor carrera académica e institucional en Argentina” (Caimari, 2004: 308). Esa paulatina morigeración de la perspectiva biologicista en materia de criminología, paralela a la trayectoria intelectual de una figura tan gravitante como José Ingenieros, no se recorta únicamente en esta área de interés, sino que ejemplifica variables que se registran en la cultura argentina en general.

¹¹ Si la articulación entre alcoholismo, epilepsia y locura en *Irresponsable* sugiere un vínculo directo con *El hombre delincuente* no es, en sentido alguno, porque esa relación sea original y exclusiva de Lombroso, o porque únicamente trace, en el medio argentino, un arco que va desde el texto del italiano a la novela en cuestión. Por el contrario, se trata de ideas de amplia aceptación en la comunidad médica internacional, que circularon en la Argentina asociadas a los nombres de Bénédict Morel, Henry Maudsley, Jacques-Joseph Moreau de Tours, Étienne Esquirol o Juan Giné y Partagás.

¹² En *Irresponsable*, se lee: “El alcohol es un ladrón que penetra dulcemente para llevarse todos los días algo: hoy destruye una célula, mañana inmoviliza un resorte que era el eje sobre el que giraba un sentimiento; (...) y a medida que va penetrando en la intimidad del organismo, va rompiendo el ritmo de nuestras acciones, de nuestros sentimientos, de nuestros afectos, para convertir al hombre en un idiota, en un malvado, en un criminal” (Podestá, 2000: 106). El largo alegato que, un año antes, había firmado en *Niños*, demuestra la continuidad textual que Podestá establece entre ese estudio médico-social y su novela, ambos considerados, en última instancia, medios propagandísticos igualmente legítimos: “Desde las explosiones tumultuosas del *delirium tremens* del alcoholista consuetudinario al desquicio lento y silencioso del individuo bebedor, podríamos eslabonar una variedad de seres, en los que se manifiestan los estragos del vicio, por desórdenes serios en las vísceras más importantes (...) El niño recoje ese fruto amargo de esta triste herencia, y las enfermedades como la corea, la epilepsia, la idiotía, etc. no lo estrechan en sus anillos de hierro —es la perversión moral que lo conduce insensiblemente al delito y a todas las aberraciones del mal (Podestá, 1888: 87-88).

¹³ El debate que registra la prensa porteña, luego de publicarse la novela de Podestá, en torno a la *irresponsabilidad* de su protagonista, ilustra, a un tiempo, el carácter polémico del concepto, la temprana crítica a la criminología eminentemente biologicista de Lombroso en que se basa la configuración del *hombre de los imanes* y la particular modalidad de lectura que recibió, menos como una figura de ficción

que como “un caso clínico descripto, no por el narrador, sino por el médico Podestá” (Salto, 1998: 79). Realidad y ficción se confunden porque la literatura es percibida como terreno de experimentación y exposición de teorías médicas y científicas, porque la imaginación literaria aparece colonizada por los imperativos del conocimiento científico. Más que una discusión sobre patrones estéticos, eficacia narrativa o verosímil literario, tanto sus críticos como el propio Podestá fomentarán, según Salto, un intercambio centrado en discutir el *verosímil clínico* del *hombre de los imanes*. Las objeciones recibidas por Podestá provienen, sobre todo, del jurista Norberto Piñero, adepto a las perspectivas criminológicas de la llamada *corriente francesa*.

¹⁴ No parece azaroso que Wilde, en su *Curso de higiene pública*, aluda al mismo ejemplo (por cierto, no del todo certificado por los historiadores): “en Esparta los niños débiles eran sacrificados. ¿Se perseguía acaso con esto un fin puramente político? No; se buscaba ante todo un objeto eminentemente higiénico” (Wilde, 1885: 19). El sacrificio de seres enfermizos parece ser una recurrencia para el discurso higienista, que no se resuelve a presentarla rotundamente bajo la forma de su metodología eugenésica ideal, pero tampoco bajo la de su revés extremo y pesadillesco.

¹⁵ Podestá, en efecto, fue primero practicante y luego médico en el Hospital General de Hombres de Buenos Aires.

¹⁶ *El genio y la locura* [1864], texto temprano de Lombroso, anticipa una línea que retomará en escritos posteriores. Asimismo, refrenda una correlación entre dos modos de la agitación mental extrema que atravesará toda la bibliografía médica de fines del XIX. En el plano local, quizá el principal paladín de esa correspondencia sea Ramos Mejía. La idea de una “[h]ermanidad curiosa” (Ramos Mejía, 2013: 145) entre genio y la locura, es el presupuesto a partir del cual se despliegan los *casos* estudiados en *Las neurosis de los hombres célebres en la historia argentina*.

¹⁷ Según registra Coni en su *Código de Higiene y Medicina Legal*, 1889 es el año en que Juan de Almanza y Agustín Drago presentaron ante autoridades competentes, y por pedido del Jefe de Policía, Alberto Capdevilla, un reglamento para el cuerpo médico de policía, cuyo objetivo consistía en subsanar “todos los inconvenientes del que entonces estaba en vigencia” (Coni, 1891: 469). Buena parte de esos inconvenientes mentados, según puede leerse a contrapelo en las referencias que Coni hace al nuevo reglamento de Almanza y Drago, parecen derivarse de la compleja disquisición entre la conducta del delincuente común y la conducta, potencial o efectivamente criminal pero ciertamente patológica, del loco. Para subsanar las dificultades operativas que representaba la reclusión, vigilancia y posible derivación de individuos de situación legal y patológica indefinidas, Almanza y Drago propusieron una sistematización de la asistencia médica policial que incluyera, por ejemplo, un registro de potenciales enfermos mentales en el cual “se haría constar el nombre de cada uno de los reconocidos y la enfermedad probable” (Coni, 1891: 469). Apenas aceptado en sus formulaciones más abstractas, el nuevo reglamento, según Coni, jamás fue llevado a la práctica.

Por otra parte, sobre las condiciones edilicias de los centros de reclusión, resulta significativo que las “impresiones médico-literarias” que Francisco Sicardi publica, en 1903, en *Archivos de psiquiatría y criminología aplicadas a las ciencias afines*, incluyan una descripción de la cárcel muy cercana a la caracterización que Podestá hace de su *depósito*: “[a]llí están hacinados los criminales, tirados en el suelo con las ropas en pedazos y la piel llena de mugre, aceitosos y hediondos, con los ojos insolentes, abiertos en la penumbra” (Sicardi, 1903: 11).

¹⁸ Según Vezzetti, la clave para comprender las imaginaciones y prejuicios que se resumen detrás de la noción de *mala vida* se encuentra en la confusión entre lo que la época considera corrupción moral y lo que define como “degeneración biopsíquica” (Vezzetti, 1985: 201). Por otra parte, la vaguedad que la categoría, aun a pesar de su presumida científicidad, parece incapaz de superar se evidencia en el prólogo que José Ingenieros escribe, en 1908, para *La mala vida en Buenos Aires*, de Eusebio Gómez, texto al que reprocha no haber conseguido establecer con precisión “los límites entre la ‘mala vida’ y la ‘criminalidad’” (Ingenieros, 2011: 33).

AFINAL, CURRÍCULO NO CURSO DE LETRAS REPRESENTA APENAS O CONTEÚDO?

Lucimar Araujo Braga*
Ana Lúcia Pereira†

Resumo

Este artigo faz parte de uma tese de doutoramento e apresenta o resultado de uma pesquisa piloto aplicada com o intuito de testagem prévia para a consecução do projeto. Ao pesquisarmos sobre a temática do currículo em Letras, em revistas e livros da área observamos quão insipiente é a pesquisa neste âmbito. Nesses termos, o objetivo, neste trabalho, é apresentar os dados coletados e analisados a partir de questionários sobre a concepção de currículo de acadêmicos concluintes – futuros professores - de três cursos de licenciatura em Letras, de uma universidade pública do interior do Paraná. Questionou-se sobre o que é currículo e qual é a leitura que os sujeitos participantes fazem do currículo de seus cursos. A metodologia é de natureza qualitativa, a análise dos dados foi construída a partir da análise de conteúdo. Como resultado, percebeu-se que o entendimento de acadêmicos concluintes sobre o que seja currículo tende a representar o currículo enquanto local de alocação de conteúdos e disciplinas. Nesta visada, a conclusão da pesquisa piloto, aplicada em conformidade com o Conselho de Ética em pesquisa – COEP- ratificou a proposição e continuidade da pesquisa sobre o currículo educacional nos cursos de Letras.

Palavras-chave: Acadêmicos. Conteúdos. Currículo. Disciplinas. Letras.

Resumen

Este artículo es parte de una tesis de doctorado y presenta el resultado de una investigación piloto aplicada con la intención de prueba previa para la consecución del proyecto. Al investigar sobre la temática del currículo en Letras, en revistas y libros del área observamos cuán insipiente es la investigación en este ámbito. En estos términos, el objetivo, en este trabajo, es presentar los datos recogidos y analizados a partir de cuestionarios sobre la concepción de currículo de académicos concluyentes - futuros profesores - de tres cursos de licenciatura en Letras, de una universidad pública del interior del Paraná. Se cuestionó sobre el concepto de currículo y cuál es la lectura que los sujetos participantes hacen del currículo de sus cursos. La metodología es de

* Mestre em Estudos da Linguagem (UEPG), doutoranda em Educação (UEPG). Docente na Universidade Estadual de Ponta Grossa, labraga2007@gmail.com

† PHD University of Strathclyde, STRATH, Escócia, doutorado em Doutorado em Ensino de Ciências e Educação Matemática, (UEL). Docente na Universidade Estadual de Ponta Grossa, ana.lucia.pereira.173@gmail.com. Recibido 10/09/2018. Aceptado 30/11/2018

naturaleza cualitativa, el análisis de los datos se construyó a partir del análisis de contenido. Como resultado, se percibió que el entendimiento de académicos concluyentes sobre lo que sea currículo tiende a representar el currículo como lugar de asignación de contenidos y disciplinas. En esta visión, la conclusión de la investigación piloto, aplicada en conformidad con el Consejo de Ética en investigación - COEP- ratificó la proposición y continuidad de la investigación sobre el currículo educativo en los cursos de Letras.

Palabras clave: Académicos. Asignaturas. Contenidos. Letras. Plan de estudios.

Abstract

This article is part of a doctorate theses and presents the result of a project implementation applied aiming a previous testing for the project itself. When investigating about Letters curriculum in magazines and books related to the issue, we observed how incipient is the researches in this area. Thus, this work aims at presenting data collected and analyzed from questionnaires about students graduating (future teachers) view over the curriculum of three teacher training courses in a public university of Parana. The students were questioned about the meaning of curriculum and the understanding they have about it in their courses. Methodology used is qualitative, and the data analyzes was constructed through content analyses. As a result, it was noticed that the graduating students understand curriculum as a place where they can find contents and subjects. Therefore, the project implementation conclusion, applied according to the Conselho de Ética em Pesquisa – COEP – legitimated the proposition and continuity of the research about educational curriculum in the Letters Course.

Key-words: Contents. Curriculum, Graduating students, Letters. Subjects.

Introdução

O termo currículo, na área educacional seja em nível de educação básica ou na graduação parece remeter ao entendimento de um documento abrangente e necessário. Essa característica indispensável da presença do currículo na educação está representada por particularidades históricas que são delineadas por processos sociais que circundam a escola e a sociedade como um todo. Isso acontece porque escola e sociedade não se dissociam (SACRISTÁN, 2000).

Assim, é significativo que se compreenda que o currículo não se trata apenas de um amontoado de normas prescritas e listas de conteúdos, mas, sim, que este também remete ao que realmente é desenvolvido por atividades na sala de aula. Cabe aos sujeitos da educação entender que a teoria e a prática podem caminhar juntas. Isto é:

Quando se pretende que um esquema teórico passe a ser um instrumento de guia na prática pedagógica, um saber fazer (à parte da análise dos pressupostos ideológicos e científicos em que se apoia qualquer proposta que se faça em educação), deve-se contrabalancear as possibilidades que esse esquema tem de ser aceito como esquema teórico-prático pelos profissionais especialistas, neste caso os professores, levando em conta as condições reais nas quais será utilizado. (SACRISTÁN, 2000, p. 250).

Considerando que teoria e prática podem e precisam se amalgamar no processo de ensino e aprendizagem há que se buscar compreender como estão organizados os pressupostos teóricos e metodológicos que orientam a educação formal.

Nesse sentido, entende-se que a educação formal é guiada por currículos norteadores, em geral por orientações nacionais e, em algumas regiões, também há documentos locais que auxiliam na organização e no funcionamento de escolas, de faculdades e de universidades. Sem fugir do que diz Goodson (2013), é como se o currículo reunisse a cultura e a história dos povos no formato de um documento que circula e orienta as instituições.

Dessa forma, parece importante compreender que a educação formal transcorre em meio aos desenvolvimentos sociais, econômicos, educacionais, tecnológicos etc., e é influenciada por movimentos políticos, éticos e morais que são oriundos dos processos coletivos e individuais presentes e necessários para o desenvolvimento da humanidade.

O trabalho com a educação formal demanda buscas, pesquisas, tempo e dedicação. É preciso haver envolvimento profundo dos educadores da educação formal com o objetivo de entender e dar continuidade ao desenvolvimento educacional. A condução do processo educativo envolvendo a prática com a teoria é um trabalho que professor, aluno, comunidade interna e externa de uma instituição precisam aceitar e compreender como partes integrantes da vida educacional.

Neste segmento, os dados aqui apresentados foram coletados primeiramente a partir de leitura e revisão teórica e em seguida de questionários aplicados a professores e acadêmicos de uma universidade pública do estado do Paraná. Para este trabalho, foram utilizados apenas os dados levantados com os acadêmicos. A pesquisa utilizada é a qualitativa e o método empregado foi a Análise de Conteúdo de Bardin (2011).

Na sequência, delineamos uma temática na ordem trazida nesta introdução, em que primeiramente abordamos e discutimos a temática do currículo, aqui abordado como currículo educacional. Seguindo adiante, trazemos uma exposição sobre o currículo e o professor. Em seguida, exploramos um pouco sobre a instituição formadora e a educação atual. Dando seguimento, temos a apresentação e a análise dos dados, então, com um subitem apresentamos os dados coletados e, na análise, utilizamos o título procurando sentido para o que seja o currículo e seus desdobramentos finalizando o artigo, com as considerações finais.

Currículo, caminhos e usos

Ao iniciar essa apresentação com a tomada de posicionamento sobre o que seja ou não seja currículo, não trabalhamos com o significado ou significante do vernáculo. A intenção é partir para o emprego de reflexões orientadas por leituras realizadas durante o desenvolvimento deste trabalho. Até porque, como afirma Sacristán (2000, p. 15), “O currículo é uma práxis antes que um objeto estático[...]”.

De acordo com Goodson (2013), questões de compreensão relacionadas ao currículo demonstram as pretensões e os objetivos que envolvem a escolarização. Assim, os assuntos relacionados à escola e à escolarização de um povo estão substancialmente ligados ao currículo, pois definir o que se quer, quanto se investirá, que rumos serão dados à educação são temas que caminham com o desenvolvimento e com a avaliação da educação no sentido público do que seja educar. E, por isso mesmo, pensar o currículo pelo viés da educação é como estar preso. Para Goodson (2013, p. 18), “Com isso, ficamos vinculados a formas prévias de reprodução, mesmo quando nos tornamos criadores de novas formas”.

Os desdobramentos arquitetados na intenção de organizar um currículo acabam dando lugar à manutenção do *status quo* vivenciado na sociedade, pois não se consegue

propor alterações no funcionamento do modelo educacional vigente, por conta da busca por avaliações na educação que nem sempre caracterizam interesses em qualidade e, sim, em quantidade.

É evidente que estudar, conhecer, refletir e rever a maior quantidade possível de conhecimento adquirido pela humanidade é parte que não se deve desprezar de maneira alguma. Entretanto, faz-se imperativo propor outros modos de entender e operacionalizar esses conhecimentos. Ou seja, entendemos como princípio norteador dos currículos educacionais propostas alternativas e diferentes e não da reprodução.

Quando se trata de currículo, há que se considerar bem mais que a organização disciplinar de um curso, uma série ou um grupo. A cada proposta curricular, existem tantas outras prerrogativas a serem analisadas e nem sempre os organizadores do trabalho com o currículo conseguem alcançar. Possivelmente, alguns tópicos são esquecidos, entretanto, muitos outros são cotados como imprescindíveis para a manutenção das condições sociais, culturais e econômicas. E isso se percebe porque “as chamadas ‘teorias do currículo’, assim como as teorias educacionais mais amplas, estão recheadas de afirmações sobre como as coisas deveriam ser.” (SILVA, 2004, p. 13).

Nesta mesma direção, Goodson (2013, p. 21-22) diz: “Entender a criação de um currículo é algo que deveria proporcionar mapas ilustrativos das metas e estruturas prévias que situam a prática contemporânea”. O movimento de criação de um currículo, ou melhor, de revisão de um currículo ou melhoramento deste, pode contribuir para expandir os entendimentos adicionados ao longo dos tempos sobre como se organiza e se põe em prática um currículo educacional.

Assim como os conhecimentos acumulados pela humanidade é igualmente relevante a análise de um currículo que proporcione aos indivíduos que o desfrutarão a possibilidade de, ao utilizá-lo, serem capazes de reivindicar pesquisas com temáticas mais diversas no ambiente escolar.

Com isso, buscamos enfatizar que um currículo focado no formato das disciplinas e como estas devem ou não ser conduzidas não responde às questões como: “Que tipo de educação de massa está sendo visada quando o popular é não somente ignorado, mas positivamente desvalorizado?” (GOODSON, 2013, P. 25). Para este tipo de reflexão, quiçá, seja importante a compreensão de que o currículo pode trazer em sua descrição mais informações sobre a construção da educação no formato como esta se apresenta. Seria o caso de inserir no currículo a história sobre a educação nacional e mundial como ponto de permitir aos sujeitos, entendimentos diversos sobre o desenvolvimento da educação.

Quando a investigação se limita à realização imediata de conhecimento sobre a matéria escolar, existe grave perigo de se preparar uma miopia, que, prejudicando a visão dos alunos sobre a sala de aula, inevitavelmente obscurece e mistifica um componente fundamental na complexidade da vida em sala de aula. (GOODSON, 2013, p. 25).

Assim, nas limitações de um currículo predomina a reprodução e neste artigo, é exatamente essa a sensação que buscamos enunciar. Um currículo que reproduz parece não dar a oportunidade de reflexão por parte daqueles que o exploram e utilizam. O foco na matéria escolar (disciplinas) não proporciona a vivência prática e empírica, pois a ciência abstrata e compilada em livros textos (didáticos) não permite questionamentos. Como bem lembra Goodson (2013), as disciplinas científicas parecem relíquias para serem admiradas e nunca reinventadas.

Feitas as nossas considerações sobre o currículo, no próximo tópico fazemos algumas ponderações sobre o currículo e o professor.

O currículo e o professor

Podemos dizer que o professor é um dos responsáveis por fazer funcionar as competências e habilidades a ele designadas implicitamente por currículos educacionais, por documentos oficiais, os quais são os documentos que regem o processo do ensino e da aprendizagem de maneira formalizada. Em virtude disso, os professores acabam recebendo a incumbência de planejar e pôr em prática, métodos e técnicas didático-pedagógicas, as mais eficientes possíveis para proporcionar ao aluno conhecimentos sociais, históricos, tecnológicos, políticos e científicos em seu desenvolvimento educativo. (SACRISTÁN, 2000).

Assim, o trabalho do professor consiste na utilização de meios como metodologias, procedimentos, técnicas e processos que possibilitem ao aprendiz percorrer sua jornada de educação formal com maior perseverança, de tal forma que o aluno obtenha êxito em sua trajetória acadêmica. Nesse sentido, para conseguir tais fins, são utilizados diversos procedimentos e materiais de apoio como, por exemplo, o livro didático, a metodologia pedagógica a ser utilizada para trabalhar com a aquisição de conhecimentos, o programa educacional, o currículo, o planejamento diário de aulas, entre tantos outros, pois, a partir disso, objetiva-se que o aluno tenha a maior quantidade possível de informações sociais e principalmente culturais com a educação formal.

Toda essa gama de pretensões para a escolaridade, num mundo de desenvolvimento muito acelerado na criação de conhecimentos de meios de difusão de toda a cultura, coloca o problema central de se obter um consenso social e pedagógico nada fácil, debatendo sobre o que deve consistir o núcleo básico de cultura para todos, num ambiente no qual o acadêmico ainda tem raízes importantes. Numa sociedade democrática, esse debate deve ultrapassar os interesses dos professores e o âmbito de decisão da administração educativa. Chegar a um consenso é tarefa por si só difícil que se vê complicada pela pluralidade cultural que compõem nossa realidade como Estado e pela ciência de uma tradição na discussão do currículo básico como a base cultural de um povo, como a única base para muitos cidadãos que têm essa oportunidade cultural como a mais decisiva de suas vidas. (SACRISTÁN, 2000, p. 58).

Dessa maneira, parece haver uma parcela significativa de carga de responsabilidade para os formadores de opinião que se utilizam dos currículos. Isso porque o professor será o responsável por intermediar e fazer funcionar os meios para que o aluno alcance êxito no desempenho escolar. Entretanto, é interessante acrescentar que a intermediação do profissional não pode ser a única forma de motivação para o aluno, assim como a cultura de um povo não pode estar condensada parcialmente em uma única visão sobre os mais diferentes temas que são abordados na escola. Nesse sentido, fazemos o seguinte questionamento: o currículo do curso/série permite que professor e aluno percebam e se utilizem de forma razoável de estratégias para a finalidade de ensinar e aprender sobre seus descendentes, ascendentes e como é, foram ou serão as questões bem mais abrangentes que o conteúdo disciplinar de um curso?

É evidente que, de maneira alguma, pensaremos que um currículo não vislumbre um processo educacional que possibilite ensino e aprendizagem comprometidos com a formação integral dos sujeitos. Por isso, a condução das distintas estratégias que permita maior qualidade das aulas será indispensável ao professor para a eleição de conteúdos apropriados, considerando a heterogeneidade social, cultural, econômica, política e

histórica de cada aluno. Uma aula pode alcançar uma parcela de alunos e não outra, pois, ainda que se pense em estratégias que garantam autonomia, poderá haver alguém que não vai ao encontro das propostas representadas nos currículos e levadas para a sala de aula pelo professor. Mais do que isso, não se trata de ir ou não ao encontro e, sim, de poder exercer seus direitos de cidadão de se conhecer melhor pela prática e pelo direito de transitar pelas culturas heterogêneas e a partir delas fazer suas próprias leituras de mundo.

Esses apontamentos são levantados, principalmente, porque se acredita que cada indivíduo seja diferente um do outro. Além do mais, são oriundos de lugares diversos (social), têm histórias (culturas) outras e vêm de classes econômicas distintas. No entanto, os conteúdos dentro dos currículos, em geral, são apresentados como homólogos para serem trabalhados indistintamente sem visões da pluralidade cultural. (GOODSON, 2013).

Por isso, é como se as atividades fossem propostas genericamente e o que se pode variar é a forma de trabalhar com os conteúdos. Por exemplo, propostas a partir de objetivos claros e discutidos com os alunos poderão talvez permitir uma melhor utilização dos recursos didáticos e pedagógicos disponíveis. Outra sugestão é proporcionar uma exploração entre os alunos com o objetivo de levantar quais são os alunos que, a partir de diferentes situações, possam ser potencializados e levados a auxiliar os demais a comparar, a argumentar e a estabelecer relações sobre o conteúdo estudado, posicionando-se com os colegas de forma colaborativa e reflexiva.

Assim, é interessante conhecer as propostas trazidas em currículos, por área de atuação e explorá-las em todos os sentidos. Não atentar para essas particularidades poderá resultar em interpretação parcial de objetivos propostos, impedindo que as mediações do ensino e da aprendizagem proporcionem contribuições significativas para a formação de sujeitos críticos. Dessa forma, é que a observação das propostas curriculares poderia ser acompanhada de uma prática construtiva e formativa de forma que chame o aprendiz para a reflexão de cada ação educacional.

Neste sentido, ainda que o currículo traga um suporte teórico distante da realidade da comunidade em que o processo educacional será desenvolvido, os sujeitos envolvidos no processo educacional poderão questionar sobre os temas, sobre os materiais que lhe servirão de apoio na sala de aula e sobre a postura a ser adotada para uma prática reflexiva e não impositiva de modelos reprodutivistas.

O respeito pela diversidade e pluralidade possibilita uma abordagem por opiniões diferenciadas que enriquecem as experiências através de trocas interpessoais, e isso contribuirá para a formação dos sujeitos da educação.

Assim, a proposição de atividades que questionem o conhecimento tanto para alunos como para professores resultará na hipótese de relação de intercâmbio dialógico, aumentando o entendimento pessoal e coletivo sobre um tema. De acordo com Freeman & Johnson (1998), é preciso repensar as teorias de aprendizagem dos últimos 40, 50 anos, e, para eles, uma forma positiva seria o conceito de aprender a ensinar com base em nossas experiências. Cada vez que se propõe uma atividade, a próxima será aprimorada desde que professores e alunos estejam atentos ao conteúdo proposto no currículo de seu curso, por exemplo, para, de alguma forma, fomentar oportunidades a fim de que os sujeitos envolvidos com o processo educacional formal colaborem com suas experiências.

Por tudo isso, no próximo tópico, abordamos sobre o local em que todo o processo educacional se desenvolve, ou seja, a escola, a universidade, enfim as instituições de formação educacional formal.

A instituição formadora

Para dar início a esta explanação, fazemos alguns apontamentos sobre a instituição universidade. De acordo com Demo (2000), a academia do século XXI perdeu seu espaço de instituição formadora de sujeitos, para ser transformada em máquina reprodutora de mão de obra a serviço de um mercado capitalista tecnológico.

Nesse segmento, podemos dizer que a qualidade de uma instituição formadora depende, em grande parte, da maneira pela qual enfoca o processo de condução das atividades que se desenvolvem nas salas de aula. Ali, não é só o lugar em que se concretiza o processo de ensino e aprendizagem, mas também é o lugar que oferece oportunidade para o desenvolvimento e promoção de valores. Por isso, apropriamo-nos das palavras de Bohn (2005, p. 103) ao dizer que as instituições formadoras também são responsáveis pelas formações identitárias dos sujeitos.

A identidade também se constrói na voz das instituições que se expressam nos textos e discursos dos projetos políticos pedagógicos e em seus documentos sobre objetivos educacionais perseguidos em suas propostas pedagógicas. Poder-se-ia esperar que esta interdiscursividade oferecesse os sentidos que aderem às identidades dos alunos reunidos em um grupo social na sala de aula.

Os textos trazidos em currículos e documentos para a investigação, o ensino e a aprendizagem podem não apresentar entendimentos claros, mas cabe aos seus usuários desarticular o discurso a ponto de ler nas entrelinhas o que se pode ou não ser aproveitado para cada situação. Os movimentos políticos estão presentes nas instituições por meio de suas propostas curriculares e pedagógicas, e esses movimentos de articulação precisam ser discutidos.

Assim, a instituição educacional é local de desenvolvimento, aprimoramento e reflexão dos currículos, e estes precisam ser tidos como norte e não como dogma. Entretanto, parece que, ao longo dos anos, é o que vem acontecendo com a educação. Os documentos que deveriam ser utilizados como orientadores acabam se transformando em verdadeiras bíblias sagradas do processo educacional. Porém, nem sempre um texto prescritivo garantirá a formação reflexiva e crítica, ao tomar como exemplo as Diretrizes Curriculares do Estado do Paraná de 2008, tem-se que:

a escola deve incentivar a prática pedagógica fundamentada em diferentes metodologias, valorizando concepções de ensino, de aprendizagem (internalização) e de avaliação que permitam aos professores e estudantes conscientizarem-se da necessidade de ‘uma transformação emancipadora’. [...]Um projeto educativo, nessa direção, precisa atender igualmente aos sujeitos, seja qual for sua condição social e econômica, seu pertencimento étnico e cultural e às possíveis necessidades especiais para aprendizagem. Essas características devem ser tomadas como potencialidades para promover a aprendizagem dos conhecimentos que cabe à escola ensinar para todos. (DCE-PR, 2008, p. 15).

Nesse segmento percebemos que o texto apresentado descreve propostas de trabalho que parecem garantir uma formação rica, questionadora e emancipadora. Entretanto, será que essas prerrogativas não esbarram na qualidade do ensino oferecido nas diferentes instituições de ensino? Será que o pouco investimento na educação que resulta em professores mal pagos e mal formados, instituições públicas abandonadas

pelos governantes e com salas de aulas superlotadas garantirá a efetivação da proposta documentada nas DCE-PR (2008), por exemplo? Entre os sujeitos envolvidos com a educação que resistem e permanecem, alguns não estão preocupados com a qualidade do ensino, e, como destaca Demo (2000), alguns destes sentam e assistem à decadência das instituições educacionais.

Para que as instituições educacionais possam assumir o papel de local de transformação, e, então, estimular-se e junto levar seus sujeitos demandará assumir responsabilidades, enfrentar problemas, pesquisar e conseguir fazer com o que estes sujeitos acreditem em suas propostas e juntos possam somar esforços em prol de uma educação de qualidade. Não somente no âmbito da instituição universitária como também consiga levar sua contribuição às escolas de educação infantis e básicas.

Todavia, é significativo termos clareza desse receituário enquanto pesquisadora, assim, em uma sala de aula, um computador de nada adiantará dependendo do que se queira como objetivo. É mister a proposição de sugestões, desde as investigações, para o entendimento dos problemas que transitam pelo processo de formação do sujeito dentro das diferentes instituições educacionais até a assunção de papéis pelos sujeitos envolvidos com a educação, porque fazer pesquisa por si só não basta, é necessário a procura pela ressignificação do ambiente educacional, do processo educacional, dos currículos educacionais, dos documentos burocráticos e administrativos das instituições educacionais. Outro rumo inevitável é o envolvimento com os movimentos políticos e sociais locais. Cada instituição educacional pode chamar sua comunidade para discussões sobre a situação da educação.

Assim, as instituições educacionais podem buscar novos significados, analisá-los e discuti-los partindo de reuniões em pequenos grupos que possam promover discussões sobre o currículo, transportando esses debates em aulas coletivas, por exemplo. Pode ser que dessas experiências surjam questionamentos que gerem possibilidades de condução para a aquisição de conhecimento crítico e reflexivo para todos os sujeitos envolvidos com o processo de ensino e de aprendizagem.

Ao analisar as possibilidades já experimentadas pelas pessoas envolvidas com a educação (professores, futuros professores, alunos, administradores, gestores e comunidade), na análise conjunta do currículo local, por exemplo, desde uma experiência menor para repartir com outros indivíduos ou instituições, quiçá possa se desenvolver um processo de cooperação que resulte em novas possibilidades de pôr em prática outros mecanismos que auxiliem na compreensão do currículo, pelo processo educacional. Sabe-se que não existe receita para a educação, mas, se cada um se propuser a testar outras experiências, possivelmente entender-se-á melhor esse processo.

Assim, um currículo mais bem explorado, a ponto de proporcionar entendimentos e explicações diversas, poderá auxiliar na obtenção de planos diversificados de trabalhos tanto com prédios institucionais públicos de educação quanto com sujeitos que se propõem a trabalhar com a educação.

Trazidos alguns posicionamentos sobre as instituições formadoras, partimos para outro tópico em que será tratada, brevemente, a questão da educação na contemporaneidade (dias atuais).

A educação atual

O início de um novo século, os questionamentos, as mudanças nas crenças religiosas; a pobreza e as desigualdades em geral conduzem a humanidade a buscar

explicação sobre si e acaba descobrindo que o sujeito está cada vez mais refletido no outro. É o fenômeno das quedas dos paradigmas em que saem de cena algumas verdades e em quanto não se tem outra para substituí-las o ser se depara com o momento de desacomodação, parece não existir uma resposta que esclareça os questionamentos. (SILVA, 2004).

O indivíduo, em sua múltipla determinação, constrói, incorpora modelos e aspirações sociais em sua identidade e, sobretudo, tem o dom de elaborar sua síntese pessoal, daí a importância de inter-relacionar experiências. Dessa forma, as instituições educacionais, os alunos, as comunidades internas e externas, os gestores etc., são peças que se cruzam no quebra-cabeça da formação coletiva e individual, a fim de levarem os indivíduos a criarem seus próprios paradigmas com sabedoria, independência, autonomia. E neste emaranhado de inter-relações está a escola.

De acordo com a educadora Zagury (2006), o que se verificou na educação, nos últimos anos, foi uma preocupação em alfabetizar o cidadão, transformando-o em decodificador. Não houve preocupação em dotar-lhe da capacidade de pensar, a constatação está em seu livro “O professor refém” em que aponta como a grande dificuldade dos alunos brasileiros não saberem interpretar os textos ou realizarem simples contas com a matemática básica. O conhecimento humanístico, a formação do ser humano, o respeito pelo outro, ou seja, as responsabilidades com a ética e com a moral são temáticas marginalizadas.

As reflexões sobre a educação têm sido abrangentes nos últimos tempos, principalmente, no Brasil, depois da implantação da nova Constituição em 1988, da instituição do “Estatuto da Criança e do Adolescente” (ECA) e da aprovação da “Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN nº 9394/96)”. Entretanto, como reforça Zagury (2006), o problema é que as reflexões, às vezes, se transformam em mitos, pois as pessoas repetem o que ouvem sem se preocuparem em observar se as informações possuem bases teóricas e, dessa forma, prejudicam a busca por propostas sérias para o desenvolvimento consciente da educação. As atitudes são objetivas e descomprometidas com qualquer valor. Essa afirmação remete a Adorno (1995, p. 129): “Pessoas que se enquadram cegamente em coletivos convertem a si próprios em algo como um material, dissolvendo-se como seres autodeterminados. Isto combina com a disposição de tratar outros como sendo uma massa amorfa”.

Parece não haver diferença entre fazer o bem ou o mal, o certo e o errado. O objetivismo leva os seres a se tornarem disformes, distorcidos e até céticos em verdades instituídas a partir do nada. Além disso, o domínio do neoliberalismo pode piorar a situação, pois a lógica que comanda a economia no Brasil está voltada para se conseguir recursos que atendam a todos em uma escola igualitária. Para obter esses recursos, necessita-se da ajuda de financiamento estrangeiro, como o Banco Mundial (PUIGGRÓS, 1997). Ademais, é preciso demonstrar números significativos de alunos matriculados e promovidos.

Por isso, a escola se descobre obrigada a proporcionar, em todos os níveis, uma aceleração no processo de formação escolar desde o ensino básico até a universidade, ainda que isso cause danos na qualidade do ensino, com reflexos em todos os aspectos de formação em nível básico ou superior.

O mesmo fato reprodutivista acontece com os intelectuais, profissionais titulados, possíveis inovadores, dentro das academias, se antes esses profissionais estavam ocupados com a produção intelectual, o neoliberalismo os incumbiu da

responsabilidade de gestores nos poderes institucionalizados, batizados de programas de eficiência. (PUIGGRÓS, 1997).

É possível que, em algum momento, perceba-se que os projetos educacionais desenvolvidos de forma isolada, ou seja, sem envolver todos os partícipes do processo do ensino e da aprendizagem, dificilmente terão êxito? Eis uma questão para que se seguirá buscando resposta. Por isso, ao concluir esse tópico sobre a educação atual, a intenção foi de levantar questionamentos e não apontar soluções.

Para dar seguimento ao artigo, fazemos a apresentação e análise dos dados, embasados nos teóricos propostos para este trabalho.

A pesquisa e os dados trazem evidências

A presente pesquisa é de natureza qualitativa (BOGDAN e BIKLEN, 1994) e a coleta dos dados se deu por meio de questionários aplicados aos acadêmicos dos cursos¹ de Letras da Universidade Estadual de Ponta Grossa/Paraná, cujo objetivo foi analisar a concepção e o posicionamento dos licenciandos, em fase de conclusão de curso, sobre currículo.

É importante salientar que para a realização da pesquisa foi protocolado e aprovado no Comitê de Ética em Pesquisa, a proposta com a documentação necessária e exigida por lei. Então, devidamente informados os participantes sabiam da finalidade da presente pesquisa, sabendo que os dados coletados seriam utilizados para avaliar a possibilidade de a proposta de pesquisa ser aplicada em maior abrangência aos demais acadêmicos dos cursos de Letras, assim, 18 (dezoito) licenciandos concluintes do curso de Letras e 13 (treze) professores dos mesmos cursos participaram livremente nesta coleta de dados.

Este artigo reflete apenas os posicionamentos de parte dos acadêmicos concluintes dos cursos de Letras (Português-Espanhol, Português-Inglês e Português-Francês), no que diz respeito à temática do currículo, conforme informado anteriormente sobre a questão de a pesquisa haver sido aplicada como modelo.

Cabe ressaltar que no questionário para os licenciandos havia sete questões. Esclarecemos ainda que, para este trabalho, foram observados somente os temas relacionados exclusivamente à temática abordada, ou seja, o currículo, e, para isso, foram utilizadas duas questões: 1- Comente o que você compreende pelo termo currículo. E 2- Dê sua opinião sobre o currículo de seu curso (Projeto Pedagógico Curricular).

Conforme informado anteriormente, os dados apresentados foram analisados a partir da análise de conteúdo de Bardin (2011, p. 49), que é definida como:

Um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter por procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) dessas mensagens. (BARDIN, 2011, p.49).

Assim, a partir dos questionários respondidos pelos licenciandos, fez-se uma análise qualitativa distribuída dentro do próprio corpo do texto. Foram utilizados códigos no formato de L1; L2; L3 etc. para a identificação dos participantes.

Procurando sentido para o que seja o currículo e seus desdobramentos – a análise

Seguindo as definições de Silva (2004), a partir da década de 60, os movimentos sociais, políticos, educacionais, entre outros, trouxeram questionamentos sobre a educação e seu formato tanto na Europa, nos Estados Unidos como no Brasil. Para o autor, foi um momento de rever teorias. “As teorias tradicionais eram teorias de aceitação, ajuste e adaptação. As teorias críticas são teorias de desconfiança, questionamento e transformação radical” (SILVA, 2004, p. 30). E, ainda de acordo com Freeman & Johnson (1998), no que se refere às mudanças a partir da década de 40, os questionamentos e a possibilidade de rever teorias têm possibilitado uma ampliação de pesquisas com a temática do currículo, como é o caso deste artigo.

Assim, as propostas, neste trabalho, não pretendem dar um conceito para currículo, parte-se então para o entendimento, da concepção apresentada pelos licenciandos. Para preservar a identidade dos sujeitos que participaram da presente pesquisa, estes serão representados pela letra L (de licenciandos), seguido por número, que representa a ordem em que as respostas são apresentadas. Assim, L1 representa o primeiro licenciando participante da pesquisa, L2 o segundo e assim sucessivamente.

Primeiramente, explora-se a questão: 2- Comente o que você compreende pelo termo currículo. Vejamos o que o licenciando L1 destaca sobre essa questão:

L1 - Conjunto de ideias/ideais que cerceiam o ensino em uma instituição particular/pública.

Podemos destacar que esse entendimento sobre currículo apresenta uma ideia de delimitação e clausura. O termo *cercear* utilizado pelo licenciando por si só já demonstra que o currículo encarcera os conhecimentos a serem abordados em um curso. Por isso, a primeira resposta contradiz inteiramente o título do artigo que questiona se currículo é apenas a representação das disciplinas de um curso. Assim, a resposta do licenciado L1 apresenta um nível subjetivo de conhecimento sobre o papel currículo bastante claro dentro dos cursos de graduação, neste caso. Neste segmento, tem-se um posicionamento de Goodson (2013, p. 27) que vai ao encontro do posicionamento do participante.

Iniciar qualquer análise de escolarização aceitando sem questionar, ou seja, como pressuposto, uma forma e conteúdo de currículo debatidos e concluídos em situação histórica particular e com base em outras prioridades sociopolíticas, é privar-se de toda uma série de entendimentos e insights em relação a aspectos de controle e de operação da escola e sala aula. É assumir como dados incontestáveis as mistificações de anteriores episódios de controle.

O currículo é realmente muito importante para não ser debatido e questionado. A palavra *cercear* utilizada pelo licenciando L1 apresenta um amadurecimento que se espera de um concluinte de um curso de licenciatura, pois este irá vivenciar e reproduzir seu aprendizado em escolas em que for trabalhar. E um entendimento mais amplo sobre currículo será importante para sua atuação representativa junto aos seus futuros locais de trabalho. Como diz Goodson (2013), a possibilidade de este sujeito atuar com questionamentos sobre o formato mítico de um currículo é bastante grande.

Entretanto, o outro lado da resposta pode estar em questionar se de fato o acadêmico tem conhecimento abrangente sobre o termo *cercear*. A palavra *cercear* não é amplamente utilizada na língua portuguesa e a primeira explicação do vernáculo

cercear encontrada no dicionário Aulete (2011) é a seguinte: 1- Impor limites a; impedir que algo se dê ou se processe completamente; dificultar o desenvolvimento, a difusão, a circulação de (algo); LIMITAR; restringir [*cercear os atos de outrem; Cerceia a carreira dos discípulos.*] [tdi, + a: *Não se deve cercear ao indivíduo o direito de expressão.*] Ou seja, é evidente que essa é uma possibilidade, entretanto, espera-se que, de fato, a resposta do licenciando tenha um valor semântico pleno, no sentido de que o acadêmico compreenda que um currículo realmente é bem mais que um aglomerado de normas e que, em geral, os currículos cerceiam a diversidade e a pluralidade.

O currículo é uma práxis antes que um objeto estático emanado de um modelo coerente de pensar a educação ou as aprendizagens necessárias das crianças e dos jovens, que tampouco se esgota na parte do projeto de socialização cultural nas escolas. É uma prática, expressão, da função socializadora e cultural que determinada instituição tem, que reagrupa em torno dele uma série de subsistemas ou práticas diversas, entre as quais se encontra a prática pedagógica desenvolvida em instituições escolares que comumente chamamos ensino. (SACRISTÁN, 2000, ps. 15,16).

A partir da citação de Sacristán (2000), a impressão é de que, de alguma maneira, o licenciando quisesse dizer tudo isso que disse o autor por ter se utilizado do termo *cercear*. Entretanto, a única forma de sanar essa dúvida seria voltando até o informante e fazendo uma entrevista para tentar compreender se realmente este tenha a compreensão da dimensão de sua resposta.

Seguem as interpretações dos outros licenciandos quanto à compreensão para o termo currículo:

L2 - *“É o Projeto político pedagógico”.*

L3 - *É a organização de informação referente a uma determinada disciplina.*

L4 - *Uma série de conteúdos organizados sequencialmente.*

L5 - *É o que encaminha as disciplinas do curso.*

L6 - *Acredito que currículo é o apanhado de matérias ou disciplinas as quais os estudantes têm que estudar durante o curso.*

L7 - *É um documento onde estão especificados quais conteúdos poderão ser trabalhados em cada disciplina.*

L9 - *É um documento no qual constam os conteúdos que devem ser trabalhados.*

L8 - *Currículo engloba os conteúdos de uma instituição.*

L10 - *É um documento no qual consta os conteúdos que devem ser trabalhados.*

L11 - *O currículo são a soma das disciplinas que estudamos durante quatro anos de graduação.*

L12 - *Atividade que vai ser trabalhada durante o ano.*

L13 - *É aquilo que direciona e orienta o curso.*

L14 - *É o que orienta as disciplinas do curso.*

L15 - *Me parece que seria o conjunto de conteúdos selecionados pelos professores para serem trabalhados no ano letivo.*

L16 - *Currículo é Conjunto de conteúdo a ser trabalhado no curso.*

L17 - *Currículo é um documento que rege o que deve ser cumprido no curso e na disciplina.*

L18 - *Currículo é a grade de disciplinas que serão contempladas no decorrer dos 4 anos de curso. No currículo também é contemplado a quantidade de hora aula de cada disciplina.*

Podemos destacar que estas respostas apresentam uma concepção de currículo reducionista se o que se espera de um currículo é algo abrangente. De acordo com Goodson (2013), um currículo deve ser a soma de uma construção social. Assim, tomar como definição de currículo a aglutinação das disciplinas de um curso ou o documento que rege as disciplinas, ou ainda que currículo seja a soma dos conteúdos ou disciplinas, leva por terra o entendimento de currículo como processo histórico e social.

Silva (2004, p. 141) chama atenção para o cenário atual, diz o autor que “O que caracteriza a cena social e cultural contemporânea é precisamente o apagamento das fronteiras entre instituições e esferas anteriormente consideradas como distintas e separadas”. Ou seja, se na atualidade as dimensões sociais e culturais se misturam, uma definição de currículo como a soma das disciplinas de um curso leva a inferência de duas possibilidades: ou o sujeito não tinha conhecimento sobre o que fosse currículo e, no final de um curso de graduação, não teve a oportunidade de captar um entendimento mais amplo para dar um conceito um pouco mais amplo, ou o currículo do seu curso se resume a este entendimento.

Nesse mesmo sentido, vale a pena retomar a paráfrase anterior de Demo (2000) ao reiterar certa inércia das instituições. A partir das respostas dos participantes de número L2; L3; L4; L5; L6; L7; L8; L9; L10; L11; L12; L13; L14; L15; L16; L17 e L18, percebe-se que os acadêmicos, ao final de seu curso, sintetizam um conceito para currículo como um local de aglomerar disciplinas como algo simplista e de pouca reflexão. De certa maneira, os participantes que deram suas respostas demonstram que se esforçaram para tentar sintetizar seus entendimentos sobre a temática proposta para a pesquisa, pois se esforçaram em dar um conceito para o seja currículo.

Entretanto, podemos considerar essas respostas como simplistas e reducionistas, pois reduzem a conceitualização de currículo ao documento que aglutina as ementas das disciplinas dos cursos. Para Goodson (2013), esse entendimento sobre currículo reforça um conceito mistificado sobre currículo que tende a se repetir, pois “[...] as ‘disciplinas tradicionais’ ou ‘matérias tradicionais’ são justapostas [...]” (GOODSON, 2013, p. 27) e trabalhadas em sala de aula, parece que essa tradição leva ao entendimento de que o currículo seja apenas um documento de alocação de disciplinas, tal e qual alguns acadêmicos veem.

Para seguir a análise, são trazidas algumas das concepções apresentadas pelos participantes. L12 foi breve e sintetizou sua resposta afirmando que o currículo é a - *Atividade que vai ser trabalhada durante o ano*. Já L13 respondeu que currículo “*É aquilo que direciona e orienta o curso*”. L15 destacou que: “*Me parece que seria o conjunto de conteúdos selecionados pelos professores para serem trabalhados no ano letivo*”. O L16 apontou: “*Conjunto de conteúdo a ser trabalhado no curso*”. O L17 complementa que: “*Currículo é um documento que rege o que deve ser cumprido no curso e na disciplina*”. E o L18 escreveu que “*É a grade de disciplinas que serão contempladas no decorrer dos 4 anos de curso. No currículo também é contemplado a quantidade de hora aula de cada disciplina*. Depois de agrupadas essas respostas, passamos à análise.

Ao que parecem, as respostas trazidas pelos participantes de número 12, 13, 15, 16, 17 e 18 destoaram um pouco apenas das respostas anteriores por não se limitarem ao entendimento de currículo como a aglutinação de disciplinas e, sim, como algo mais abrangente por afirmarem que o currículo, grosso modo, é um documento orientador do curso como um todo e não somente das disciplinas deste. Quiçá as respostas aqui elencadas por estes participantes estejam mais parecidas com o que diz Silva (2004, p.

11), quando trata do currículo separando a teoria da prática. “O currículo seria um objeto que precederia a teoria, a qual só entraria em cena para descobri-lo, descrevê-lo, explicá-lo”.

Obviamente que são possibilidades trazidas para o leitor avaliar e julgar, pois, neste artigo, a intenção é apresentar os dados e analisá-los de forma que se instigue a reflexão sobre o que venha a ser um currículo.

Assim, passando às respostas seguintes, apresentamos as respostas dos licenciandos para a segunda questão: Dê sua opinião sobre o currículo de seu curso (Projeto Pedagógico Curricular). Neste segmento, segue-se com a análise dos dados com a próxima questão, em que se buscou complementar e observar se o licenciando conheceu, por ser concluinte, o currículo de seu curso durante sua passagem pela universidade, na graduação. Na sequência, estão elencadas algumas das repostas apresentadas pelos licenciandos para essa questão:

L1 - O currículo do curso de Letras é relativamente dividido entre linguística e literatura, não há articulação entre as duas áreas.

Este participante enfatiza uma divisão entre as áreas e assinala que, de alguma forma, parece haver dissonância entre elas. Ao retornarmos à questão anterior, em que o participante de número um respondeu que o currículo é visto como o “*Conjunto de ideias/ideais que cerceiam o ensino em uma instituição particular/pública*”, sua resposta seguinte poderia ser mais abrangente e explicativa, pois podemos inferir que, em seu entendimento, o currículo é restritivo e, na questão número dois (sobre dar opinião sobre currículo), o participante poderia ter explorado mais esse seu entendimento, até porque ao manifestar a divisão no currículo poderia ser mais explícito em dizer em que sentido há o cerceamento. Mas também sua manifestação ao dizer que o currículo de seu curso é dividido e que as áreas não se entrecruzam já é uma forma de manifesto, pois “O sistema educativo serve a certos interesses concretos e eles se refletem no currículo” (SACRISTÁN, 2000, p. 17). Assim, a resposta do participante pode ter a intenção de demonstrar que, na educação, o que prevalece são os interesses e em geral as conveniências não têm a intenção de beneficiar um coletivo e, sim, um ego individual ou um pequeno grupo. Na sequência, os participantes seguintes disseram que o currículo de seu curso é:

L2 - Mal articulado.

L3- Legal;

L4 - Defasado.

Destacamos que os licenciandos apresentados acima foram sintéticos em suas respostas. O licenciando L2 vai à direção da primeira resposta. Podemos destacar que o L3 foi muito evasivo ao dizer apenas “legal”. E o licenciando L4 considera o currículo de seu curso defasado, entretanto não oferece outros subsídios para que se entenda o que ou como está defasado. Já o licenciando L5 destaca que:

L5 - Em minha opinião acho que faltou um trabalho mais gramatical, visto que muitos professores falavam que escrevíamos mal, temos problemas nessa área, mas nada foi feito para formar professores que saibam articular todas as áreas do ensino de língua/linguagem.

A resposta do licenciando L5, de certa forma, retoma ao que foi destacado por L1 sobre o quesito articular/desarticular. Mas sua crítica quanto ao fato da ausência do trabalho gramatical também se junta ao manifesto feito pelo licenciando L11 quando diz:

L11 - Acredito que o nosso currículo pode melhorar muito. Não sei exatamente como ficou o currículo novo que entrou em vigência em 2015, mas acredito que melhorou bastante, pois agora é possível escolher se quero fazer as disciplinas na área de literatura ou linguística. O que torna o currículo mais dinâmico e estimula o aluno, pois se trata de disciplinas que ele escolheu para estudar. Acredito que nos próximos anos o curso de Letras terá acadêmicos mais motivados, interessados e críticos. Sei que sempre a iniciativa deve partir do aluno em pesquisar, ser crítico e curioso. Sei também que a gramática é apenas um livro que expõe as normas da escrita portuguesa. No entanto, acredito que nós alunos deveríamos ter um pouco mais de normas. Não porque devemos nos basear nisso, mas, porque quando sairmos da Universidade o que nos será cobrado serão as regras de gramática. Também sei que o nosso papel é tentar mudar esta visão, mas como fazer isso se não sabemos nem o básico das regras? O nível de conhecimento sobre regras de gramática ou o próprio funcionamento as língua é muito baixo, muitos saem da graduação sem saber o que é um advérbio ou uma oração subordinada substantiva, etc. Porque, a ideia que se têm é que os alunos já vêm sabendo tudo isso, porque estudou no ensino fundamental e médio. Mas, isso não é verdade, justamente porque já virou uma bola de neve, o professor sai da Universidade sem saber e seus alunos também não saberão porque ele não vai ensinar justamente por não saber e sentir-se inseguro. Ou seja, a minha visão é o seguinte, devemos encarar as regras de gramática como simplesmente normas da nossa escrita, que é o que elas são. No entanto, acredito que na Universidade isso deveria ser mais discutido ai poderia entrar o papel da disciplina de prática ou o estágio que são as duas disciplinas que estão mais em contato com a escola. Poderia ser feitas discussões sobre o uso da gramática como trabalhá-la com os alunos, por exemplo, ensinando métodos, como o indutivo e outros. Trazer essas discussões para que de certa forma instigue o aluno a pensar e a refletir sobre isso. E por que não ter uma disciplina, nem que sejam optativa todos os anos ou grupo de estudo. Acredito que existam várias formas de se estudar a gramática que não é a mais importante, mas que também precisa ser levada em consideração. O que acredito que não pode acontecer é o aluno de Letras não saber o mínimo sobre a escrita, o mínimo sobre a língua, essas são as temáticas menos discutidas, afinal o meu currículo é baseado apenas em literatura.

Assim, ambas as respostas fazem um relato sobre a necessidade de o currículo do curso enfatizar mais uma área que a outra. De certa forma, o que se percebe nestas respostas é mais um desabafo sobre a condução do curso que esteve cursando durante quatro anos. Os dois participantes criticam que, em sala de aula, o professor formador insiste em falar como o professor deve ser depois de formado, entretanto não oferece os meios para alcançá-lo. Ou seja, em geral não aproxima a teoria da prática, se o intuito era dar a opinião sobre o currículo a resposta segue mais pelo viés da ação ou da prática efetiva desse currículo. Parece que os licenciandos participantes da presente pesquisa

sugerem que o currículo apresenta uma organização até satisfatória, ainda que o licenciando L11 diga que talvez o próximo currículo seja melhor, mas que a condução desse currículo não atingiu as expectativas dos participantes.

Para isso, Sacristán (2000) comenta que a educação esteve e **talvez esteja ainda** (grifo nosso) entendida como local da teoria em que a prática seja relegada em segundo plano. Além disso, focar mais uma área que a outra parece reforçar a visão ainda tecnicista ou simplista para os currículos e isso “[...] dificilmente pode contribuir para mudá-los, porque ignora que o valor real do mesmo depende dos contextos nos quais se desenvolve e ganha significado.” (SACRISTÁN, 2000, p. 22).

Assim, ao tecer a crítica de currículo parcial como é o caso das respostas em que os participantes afirmam que se despreza uma área em detrimento de outra, se desconsidera que o que se aprende na universidade será trabalhado nas escolas e que, por isso, há que se valorizar e trabalhar as áreas de forma que auxilie ao futuro professor a se sentir um pouco mais confortável ao assumir uma cadeira como professor na educação básica.

Na sequência, apresentam-se as respostas dos demais licenciandos:

L6 - Eu gosto do currículo do curso, mas acredito que deveriam ter mais disciplinas relacionadas à língua inglesa.

L7-Eu gostaria que o inglês fosse um pouco mais estudado, tivesse mais aulas.

L8 - Bom, no entanto, sinto falta de mais disciplinas da área de linguística.

L9 - Acho que algumas disciplinas deveriam ser tratadas nos anos iniciais como literatura e estágio.

L10 - É muito bom, mas poderia ser melhor definido.

L12 - É uma grade boa, que necessitamos para sair licenciado.

L13 - As literaturas poderiam ser melhor distribuídas e já que temos dupla habilitação, acredito que deveriam ter mais matérias voltadas para a língua estrangeira.

L14 - Tem os pontos positivos e negativos. Penso que seja necessário dissolver/mesclar um pouco mais as disciplinas, não concentrar literatura mais em um ano, ou linguística.

L15-Acredito que o que poderia ser distribuído melhor seriam as literaturas porque nos dois últimos anos ficamos sobrecarregados com tantas literaturas.

L16- A parte prática do curso poderia ser implementada desde o primeiro ano.

L17 - Acho que poderia contemplar mais as áreas de língua estrangeira e também o contato com as escolas.

Essa reunião em bloco se deu por serem respostas semelhantes aos dois licenciandos apresentados anteriormente, em que as reclamações se voltam para a crítica do currículo dissociado entre áreas ou entre teoria e prática. Assim, a análise das questões cinco e onze parecem ter explorado essa dimensão dissociativa do currículo.

Vejamos agora a resposta apresentada pelo licenciando L18 para o currículo de seu curso:

L18 - Contempla as disciplinas necessárias para uma formação relativamente “boa”, este se refere a preferência e direção que cada um pretende tomar.

Neste caso, a resposta do Licenciando L18 avalia o currículo como suficiente por trazer a palavra “boa” e joga a responsabilidade sobre o acadêmico. Diferentemente, principalmente da resposta do Licenciando L5, o L18 traz para si a responsabilidade da formação. Quanto a essa temática entende-se que,

O professor passa sem processo de ruptura, neste como em outros temas, da experiência passiva como aluno ao comportamento ativo como professor, sem que lhe seja colocado, em muitos casos, o significado educativo, social e epistemológico do conhecimento que transmite ou faz seus alunos aprenderem. (SACRISTÁN, 2000, p. 183).

É evidente que a intenção aqui não é eximir a responsabilidade do licenciando, pois a sugestão da resposta em que cada um assuma uma postura e siga sua vida profissional não garante que os futuros professores tenham alcançado uma formação “boa” como diz a resposta, a ponto de garantir que a compreensão mais ampla de valores e mesmo do significado epistemológico da educação formal tenha sido trabalhada durante o tempo em que esteve na universidade.

Assim, podemos inferir que a resposta do licenciando L18 remete mais a um entendimento de compromisso em responder o questionário do que de fato tentar sintetizar o que o currículo de seu curso realmente significa para o participante. Em outras palavras, “Chama a atenção a escassa importância concedida, na formação inicial, à análise dos currículos como seleção e elaborações de conhecimento [...]” (SACRISTÁN, 2000, p. 183).

Considerações finais

Para trazer algumas ponderações para este artigo em suas considerações finais, retorna-se ao seu objetivo que foi de apresentar dados extraídos a partir de questionários sobre a concepção e o entendimento de licenciandos concluintes de um curso de licenciatura sobre o que seja currículo e a leitura que os participantes fazem do currículo do curso que ele, acadêmico, está finalizando.

Assim, apoiamo-nos na teoria de Sacristán (2000) que diz que o ambiente escolar é formado por peculiaridades que somente quem está inserido nestes contextos saberá descrever ou narrar, o que é e como acontece a educação. Dessa forma, as respostas analisadas neste artigo de alguma maneira podem servir de aporte para que se pense, pelo menos, em outras formas de entender ou estudar o currículo no curto espaço temporal de duração de um curso, seja de graduação, de educação infantil, ensino fundamental ou médio e ainda os cursos profissionalizantes.

O que se levantou, apresentou e analisou neste trabalho desvela que o entendimento sobre currículo como parte processual dos conhecimentos histórico, cultural e ideológico é praticamente incipiente. Para Goodson (2013), o currículo precisa ser observado por dentro para ser minimamente percebido como parte pertinente da escolarização.

Conforme abordamos na análise dos dados deste trabalho, a conceituação simplista ou alheada dada pelos participantes sobre currículo ou mesmo sobre o currículo de seu curso apresentam uma visão, quiçá, despreziosa para as questões propostas já que é o “Fundamental para o projeto que visa à completa reconceitualização dos estudos sobre currículo é a variedade de campos e níveis onde ele é produzido, negociado e reproduzido” (GOODSON, 2013, p. 107).

De acordo com um dos licenciandos, o curso já dispõe de um novo currículo em andamento, por isso, eventualmente os próximos acadêmicos concluintes terão mais a dizer sobre currículo. Entretanto, o próprio Goodson (2013) alerta para a questão sobre o *status* do conhecimento. Para o autor, a necessidade de reproduzir um conhecimento erudito e acadêmico tem levado autores de currículos a prezar cada vez mais pelo abstrato.

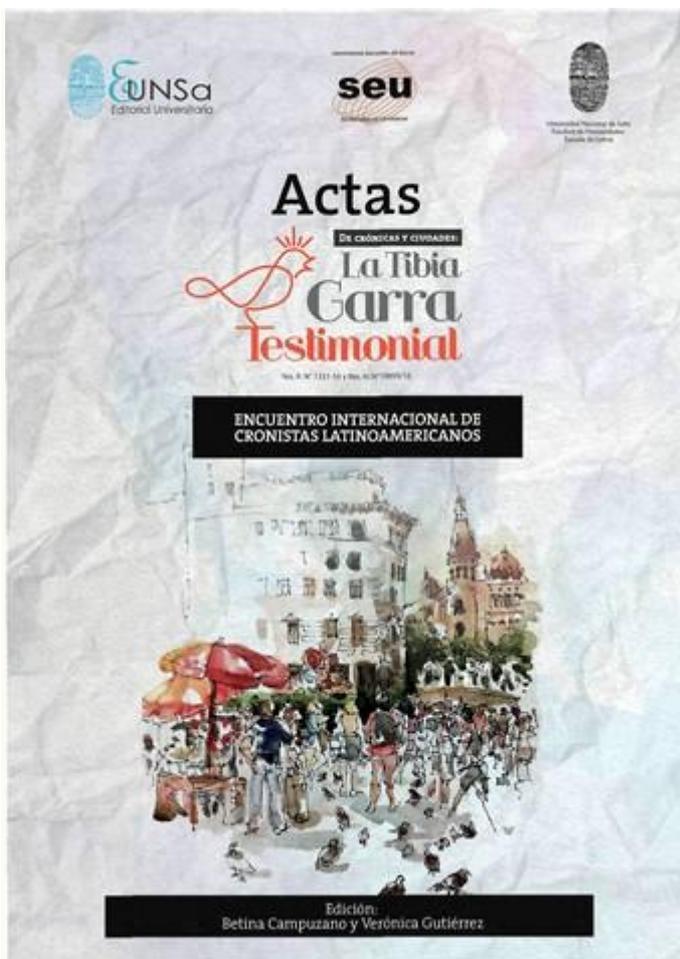
Assim, com este artigo, esperamos ter iniciado um estudo que fosse produtivo e possa servir para ativar reflexões sobre o currículo e sua aplicabilidade na educação formal, em diferentes instâncias do conhecimento, pois pretendemos dar continuidade a pesquisa, envolvendo outros atores da educação e seus posicionamentos sobre currículo, uma vez que os dados apresentados parecem reproduzir o título do trabalho sobre o currículo como local de reunião de disciplinas ou mesmo de conteúdo.

Bibliografia

- Adorno, Theodor W. (1995) *Educação e emancipação*. Paz e Terra, Rio de Janeiro.
- Aulete, Caldas. (2011) *Novíssimo Aulete dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. (Org.) Paulo Geiger. Lexikon, Rio de Janeiro.
- Bardin, Laurence. (2011) *Análise de conteúdo*. : Edições 70, São Paulo.
- Bogdan, Robert; Biklen, Sari. (1994) *Características da investigação qualitativa*. Porto Editora, Porto.
- Bohn, I. Hilário. (2005) *A Formação do Professor de Línguas – A construção de uma identidade profissional*. Revista Investigação: Linguística Aplicada e Teoria Literária, (UFPE), Recife. v.17, no. 02, p. 79-113.
- Demo, Pedro. (2000) *Ironias da educação: mudança e contos sobre mudança*. 1ª.ed. DP&A, Rio de Janeiro.
- Freeman, Donald & Johnson, Karen E. (1998) *Reconceptualizing the knowledge - Base of Language Teacher Education*. REVISTA TESOL Quartely, 32. (3): 397-417.
- Goodson, F. Ivor. (2013) *Currículo: teoria e história*. Tradução: Atilio Brunetta; revisão da tradução: Hamilton Francischetti. Vozes, Petrópolis.
- Paraná-Diretrizes Curriculares de Língua Estrangeira Moderna para o Ensino Médio. Governo do Estado do Paraná. (2008) Secretaria de Estado da Educação.
- Puiggrós, Adriana. (1997) *Voltar a educar: a educação latino-americana no final do século XX*. 1ª.ed. Trad. Artur Luiz Barbosa. Agir, Rio de Janeiro.
- Sacristán, José Gimeno. (2000) *O currículo: uma reflexão sobre a prática*. Trad. Ernani F. da Rosa. 3ª ed. ArtMed, Porto Alegre.
- Silva, Tomaz Tadeu da. (2004) *Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo*. Autêntica, Belo Horizonte.
- Zagury, Tânia. (2006) *O professor refém: para pais e professores entenderem por que fracassa a educação no Brasil*. Record, Rio de Janeiro.

¹ A Universidade Estadual de Ponta Grossa oferece os cursos de Letras Português-Francês, Português-Espanhol e Português-Inglês cada um como curso independente.

**ACTAS DE CRÓNICAS Y CIUDADES: LA TIBIA GARRA TESTIMONIAL.
ENCUENTRO INTERNACIONAL DE CRONISTAS LATINOAMERICANOS**



El libro de Actas de “De crónicas y ciudades. La tibia garra testimonial” reúne conferencias, ponencias y crónicas de investigadores, docentes, estudiantes y

periodistas que participaron del “Encuentro Internacional de Cronistas Latinoamericanos”, que se desarrollara en junio de 2017 en la ciudad de Salta, organizado por la Universidad Nacional de Salta, la Sede Regional Tartagal y la Universidad Nacional de Jujuy.

“De crónicas y ciudades. La tibia garra testimonial” recupera en su nombre, a modo de homenaje, una cita del cronista chileno Pedro Lemebel para proponerse como un espacio para reflexionar —a partir de un género camaleónico— sobre la vida urbana y las diversas ciudades que coexisten en un mismo espacio y forman parte del entramado urbano latinoamericano. Pone en diálogo las experiencias que se gestan en las aulas universitarias, los medios de comunicación y el ámbito artístico, como también registra las diferentes voces de los habitantes de las ciudades, a través de la imbricación entre los discursos literario, etnográfico y periodístico, que hablan sobre la experiencia urbana y su cotidianeidad.

De esta manera, también los lectores pueden encontrar, en la lectura y la producción de los ensayos, las ponencias y las crónicas que conforman este libro de actas, un modo de testimoniar el tiempo presente en nuestras abigarradas ciudades regionales, nacionales y continentales.

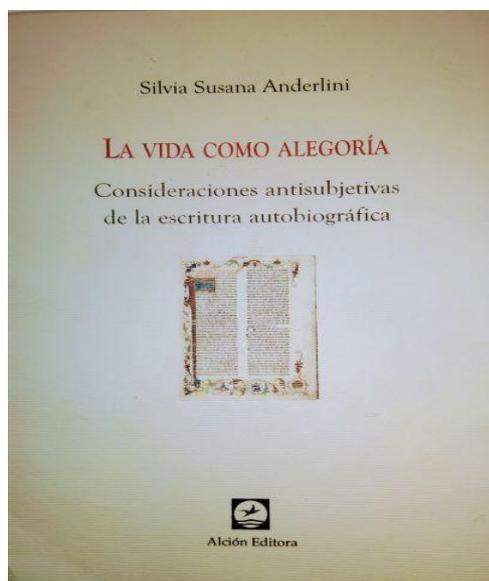
Puede acceder a estas Actas en el siguiente link de la Universidad Nacional de Salta:

- Portal de Revistas Académicas y Científicas de la

UNSa: <http://bdt.unsa.edu.ar/ojs/index.php/actascronicas>

Comité Organizador de las Jornadas
“Encuentro Internacional de Cronistas Latinoamericanos”

***LA VIDA COMO ALEGORÍA. CONSIDERACIONES ANTISUBJETIVAS DE LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA*, Silvia Susana Anderlini; Córdoba: Alción Editora, 2017; 104 pp; ISBN 978-987-646-705-6**



LA VIDA COMO ALEGORÍA O LA (IM)IMPOSIBILIDAD DEL RELATO AUTOBIOGRÁFICO

Fabiana Takahashi¹

Como el poeta dantesco, Silvia Anderlini acompañará a Benjamin en un recorrido a través de su libro *La vida como alegoría. Consideraciones antisubjetivas de la escritura autobiográfica*; y en cada capítulo, un

¹ *Dra. en Letras por la UNC, Prof. Titular de Metodología de la investigación, Análisis del discurso y Seminario de investigación literaria, FFyH – UCC; Prof. Adjunta a cargo de Métodos investigación literaria y Lit. Hispanoamericana I y II, Depto. Humanas-UNLaR. fabianatakahashi@gmail.com. Recibido 23 /11/2018 Evaluado 30 /11/2018

teórico estará esperando para aportar al diálogo con el escritor alemán, mientras nos adentramos en la lógica de la problemática propuesta.

Ya desde el primer capítulo podemos observarlo: en el título “Entre el ángel y la calavera: *Retratos* de la vida y de la historia”, figuras y conceptos indican la dirección que la autora imprimirá al trabajo, dado que ‘ángel’, ‘calavera’, ‘vida’ e ‘historia’ en su conjunto, remiten de manera inequívoca al complejo universo del pensamiento benjaminiano. Este apartado es un intrincado recorrido por las teorías autobiográficas desde la *Mimesis* aristotélica, transcurriendo por los conceptos de Ricoeur y Arfuch para llegar al giro que producen en la concepción del género autobiográfico las ideas superadoras de Paul de Man –a quien Anderlini sitúa como punto de inflexión de las teorizaciones sobre el tema-, arribando finalmente a las tesis benjaminianas, anticipadas en el título del libro y sus variables (alegoría, vida, autobiografía y antisubjetividad), a las que contrasta mediante un impecable razonamiento, para finalmente ejemplificar atinadamente los conceptos trabajados con una novela latinoamericana, al tiempo que se detiene en las fotografías de los desaparecidos de la dictadura argentina, como imágenes que “narran” vidas, entre los análisis más significativos.

En el segundo capítulo “Alegoría y deconstrucción. Tras las huellas de una complicidad”, los postulados benjaminianos se amplían y profundizan para sumarse esta vez al concepto deconstruccionista derrideano, en un recorrido que realiza Anderlini con mirada lúcida por diferentes aspectos que nos ayudan a pensar (y re-pensar), a partir de una perspectiva alegórica de la escritura autobiográfica.

Con marco referencial erudito, Silvia Anderlini aborda el concepto de “archivo” derrideano, para referirse en el tercer capítulo: “Memorias como ruinas. Acerca de la discontinuidad de la representación de la vida en la escritura,” a la construcción discursiva que, como legado, es transmitida a los hijos recuperados de los desaparecidos de la dictadura en nuestro país. Luego Hans G. Gadamer acude para, con su impronta, acompañar a Benjamin en “La imposibilidad de una memoria ‘continua’”, y será relevado después por Hannah Arendt, quien entre sus interlocutores, cumple un lugar primordial puesta en el papel de biógrafa -íntima- de W. Benjamin en “Un intelectual con “mala suerte”... (Excurso autobiográfico), para aportar aun más a la comprensión del pensamiento del autor de *Las afinidades electivas de Goethe*. Desde el título, el apartado: “La autobiografía como interrupción: *Diario de la galera*”, anticipa el contrapunto que Anderlini entablará entre Benjamin y el Nobel húngaro Imre Kertész.

Los conceptos antes desarrollados confluyen en un epílogo: “Microrrelatos ciudadanos entre las ruinas del siglo”. En esta línea de pensamiento la autora propondrá para el análisis, un corpus de textos “autobiográficos” de Benjamin vinculados esta vez a los de Kertész dado que, para la investigadora, ambos intelectuales “entendieron la escritura autobiográfica como antisubjetiva, puesto que la propia vida, a partir de una escritura devaluada en relación con la propia experiencia, ya no es más ni menos que una cosa que puede significar cualquier otra, es decir, una alegoría” (Anderlini, 2017:97), corroborando de este modo el problema planteado desde el título del libro.

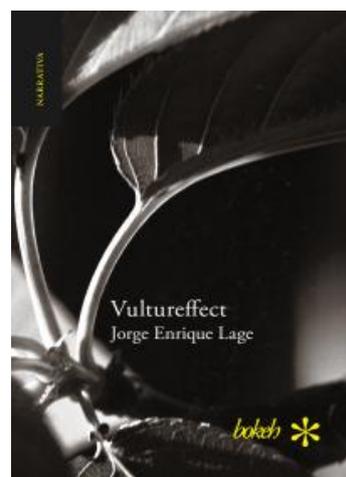
Por todo lo expuesto, esta reseña se torna invitación a la lectura del libro de Silvia Anderlini, en cuanto constituye una valiosa contribución al ámbito de los estudios sobre los problemas teóricos que la autobiografía continúa planteando, al tiempo que se torna un singular aporte a los estudios benjaminianos.

No puedo finalizar sin ponderar la hábil lectura y exquisita escritura que en su valoración de *La vida como alegoría*, realiza Daniel Vera, en una tarea metacrítica que obra como prólogo en el cual, parte de Calderón de la Barca, para derivar luego en una hermenéutica del sueño.

EFFECTO BUITRE: JORGE ENRIQUE LAGE, LA CIUDAD

Jorge Enrique Lage. *Vultureffect*. Leiden: Bokeh, 2015, 100 pp.

Katia Viera¹



Algunos estudiosos de la literatura cubana más reciente han apuntado que existe en ella una tendencia sistemática hacia lo posnacional. Para aquellos, los jóvenes escritores de esta literatura suelen aniquilar o desentenderse de lo autóctono en un afán por redefinirlo, a veces acudiendo a contextos ajenos, de los que se apropian y con cuya resemantización parecen estar erigiendo una barrera que los separa de “la fruta tropical, el café o el azúcar de los abuelos, como de las ruinas de los padres” (Catalina Quesada, “Arqueologías globales de la literatura cubana: de las ruinas al chicle”, 2016: 305-306). En este mismo sentido, se ha expresado que la literatura que se está escribiendo

¹ Licenciada en Letras por la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Actualmente realiza el doctorado en Letras (UNC/CONICET). [katiaviera4@gmail.com] Recibido 19/10/2018. Aceptado 31 /10/2018.

actualmente en Cuba, por autores nacidos después de los años 70, “es una literatura que se autolocaliza en el después del después, es decir, en el después de la caída del muro de Berlín, de la desintegración de la URSS, del derribo de las Torres Gemelas y otros hitos finiseculares que marcaron a las generaciones previas. (...) Es otro el país que narra esta literatura porque es otro país el que la produce. La decadencia y la ruina acabaron su obra, y es preciso narrar las nuevas comunidades con una ficción global. (Rafael Rojas, “Hacia la ficción global”, 2016:1).

Vultureffect, texto del escritor cubano Jorge Enrique Lage muestra a nivel estético-narrativo algunas de las nociones apuntadas más arriba. En este libro La Habana parece estar sin el color del verano, una ciudad en/de la que estamos ausentes, en la que “hay que poner algo de pop, de jerga personal, de insoportable” (92). Ciudad inscrita-escrita en el picoteo carroñero de buitres que la sobrevuelan y que poseen la esencia circular del regodeo, del estar en medio de sustancias descompuestas, y no salir de ese movimiento cotidiano. Existe en este texto un collage “caótico” de referencias políticas, científicas, literarias, una pasarela de actores relevantes del mundo del espectáculo que quizás esté hablando a sus lectores de la posibilidad de (re)crear un territorio, un espacio (una ciudad, un país) que es el laberinto en cuyas paredes nos proyectamos a nosotros mismos, al tiempo que es el lugar que intentamos perpetrar y fundar en/desde la literatura.

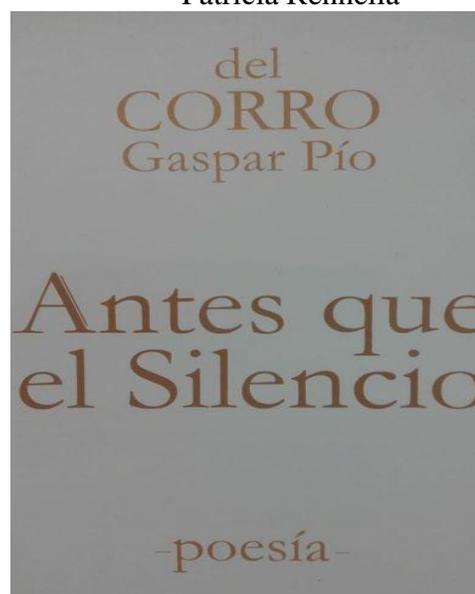
En este libro de Lage subyace una relación conflictiva entre lo local y lo global, lo nacional y lo cosmopolita. La Habana es también Nueva York, Madrid, Buenos Aires, espacios todos en los que conviven naturalmente, los buitres que vuelan sobre la ciudad habanera, con Jackson Pollock, Peter Handke, Kurt Cobain, Charles Darwin o Wendy Darling. Estos cortos relatos del libro parecen ser pequeños archivos de noticias del mundo, de películas, de aparatos electrónicos; todo lo cual da cuenta de la posibilidad de romper con la oposición entre lo nacional y lo mundial, y de instaurar el mapa del mundo como lugar que no tiene espacios, esencias, o privilegios definidos. Estos textos desencianizan la idea de nación (y la de ciudad) asociada con referentes de muy larga data a los que aludía de manera certera Catalina Gómez en el texto anteriormente mencionado.

La escritura fragmentada que conforma este libro deja entrever aquella crisis de la historicidad de la que hablaba Jameson, toda vez que trasluce la incapacidad del sujeto posmoderno de extender activamente sus pro-tensiones y re-tensiones en las diversas dimensiones temporales, y en la incapacidad de organizar su pasado y futuro en forma de experiencia coherente. La forma fragmentada y desarticulada de este libro hace pensar en una especie de relato esquizoide de la ciudad, de la nación, puesto que se establece una ruptura con los referentes identitarios de la ciudad (nación), y se crean, en forma de desechos, significantes perturbadores que imposibilitan relacionarlos coherentemente entre sí.

En suma, es este un libro que toma nota del corte posnacional que viene adquiriendo la literatura joven en la Cuba pos-2000. Libro este que desterritorializa la ciudad y la nación, al tiempo que las reterritorializa en un intento de sumarlas a un espacio global en el que sean coherentes aquellas referencias culturales a las que allí se aluden, puesto que, al decir de Renato Ortiz, los mensajes, los símbolos, en fin, la cultura suelen circular hoy con cierta libertad por redes desconectadas de este o aquel lugar.

Antes que el silencio. Poemas de Gaspar Pío del Corro

Patricia Rennella*



En relación con el silencio como fenómeno lingüístico y antropológico, diversas figuras que han actuado como referentes en su campo intelectual como Susan Sontag, Georg Steiner y Santiago Kovadloff, han coincidido en señalar su relevancia en todas las ramas del arte contemporáneo, al menos desde las vanguardias artísticas de principios del siglo XX. Así, la presencia de una verdadera “estética del silencio” que sería visible, en el caso de la poesía, en fenómenos como la brevedad, la reticencia, el fragmentarismo, la supresión y el carácter hermético del mensaje, nos habla de una revalorización de aquello que alguna vez fue conceptualizado simplemente en forma negativa, como exponente de ausencia, vacío e indeterminación, tarea que se invierte en la consideración positiva de un verdadero “decir significativo” del silencio, un decir elocuente, pleno de sutileza y sugerencia, y cargado de potencialidades inéditas a la hora de pensar y poetizar. Estas afirmaciones servirán de marco introductorio a la hora de comentar algunas perspectivas de análisis relativas al libro que hoy nos convoca, la reedición del poemario *Antes que el Silencio* de Gaspar Pío del

* Facultad de Filosofía Universidad Nacional de Córdoba. Mail: Patoelena33@gmail.com
 Recibido 25/11/2018 Aceptado 30/11/2018.

Corro (primera edición, 1997), figura descollante de las letras de Córdoba por sus múltiples perfiles intelectuales, académicos y creativos. A la luz de estas reflexiones, podemos anticipar que "antes que el silencio", a la manera de una implícita proclama, significa antes que la concesión y la renuncia al ideal, antes que la indiferencia o el servilismo hacia los abusos del poder, antes que la trivialización y la mirada corrosiva del hábito enmascaren la diafanidad de un mensaje que se sabe urgente y necesario, impelido por una voluntad de proferición largamente retenida; se trata, en suma de una "lírica terminal", como en alguna oportunidad la llamó su autor y también, como veremos luego, de una lírica de umbrales o de bordes.

Signo de una zona limítrofe de la experiencia, el silencio es, al mismo tiempo, el mojón visible de una suerte de linde del ser –pues, como es sabido, todo el cosmos está inmerso en un silencio radical, por completo ajeno a las determinaciones de la voz humana. En tal sentido, el silencio constituye un umbral ontológico, término cuyo prestigio en poesía procede sin duda de la conocida exégesis de Martín Heidegger en *De camino al habla*, quien deslindó, en este concepto, dos aspectos fundamentales, tanto el de ser límite y frontera entre dos sectores claramente diferenciados, como el de actuar como lugar de tránsito y de mediación, doble noción conjugada en un espacio que constituye un "entre" dos extremos entre los que no hay síntesis sino reconocimiento de la propia alteridad. En nuestro criterio, este texto que hoy presentamos se construye a partir de auténticos umbrales del decir que no son sólo límites ontológicos entre categorías opuestas (como silencio/palabra; desolación/celebración; crítica/reivindicación; desesperanza/esperanza; fugacidad/eternidad; mismidad/alteridad; inmanencia/trascendencia y ética/estética) sino puentes tendidos, positivamente, hacia el reencuentro y la confluencia de diversas formas de interpretar la realidad, modalidades de las que la poesía es vehículo privilegiado; y, desde esta perspectiva, también es posible afirmar que todo este libro es un umbral que marcó el retorno de su autor a la expresión lírica luego de años de consagración a la docencia y la investigación. Esta noción de lo liminar nos permite también introducir una distinción básica, relativa a la estructura perfecta de un texto que se compone de tres partes, cada una de ellas de diecisiete poemas. Pues estamos ante una obra compleja, que es portadora de dos tesituras anímicas casi enfrentadas en sus valencias relativas, unidas a su vez por un espacio intermedio o umbral de mediación; una poesía crítica, en la primera parte, y una celebratoria, en la última, exponentes de dos concepciones del silencio también opuestas o encontradas.

En relación con la primera parte, según las acertadas palabras de Graciela Maturo, en el "Prólogo", se despliega en ella una poesía tan dramática como salvífica, consustanciada con un sentimiento agónico del vivir y con la visión destinal de un poeta que asume su tiempo y su circunstancia, movilizada por la "conciencia de la iniquidad del mundo" y la "asunción dolorosa del mal"; empero, más allá de esto, la autora observa que esa experiencia ríspida y disonante de lo real se resuelve en la formulación de una auténtica "ética" lírica. ¿En qué sentido podría ésta ser postulada? Sin duda, en su concepción tradicional, como disciplina que postula modelos del recto obrar y paradigmas de virtud; una ética, en suma, de corte universalista, emparentada con ciertos principios bíblicos como el "No matarás", antes que con las constricciones de los sistemas de ideas o de las formulaciones ideológicas y políticas. El centro nodal de esa ética puede ser sintetizado en una hermosa fórmula del autor, "mirar desde el hermano": desde el hermano indígena,

soldado, albañil, víctima de guerras y contiendas, y también desde el desamparado, el menesteroso, el dolorido, el huérfano y el extranjero, parafraseando esta vez a Emmanuel Lévinas, desde toda otredad que lo requiera y a partir de las acciones de reconocer, restaurar, reparar, recoger, exhumar, repatriar, desagraviar, recuperar voces, espacios y lugares; y también desde cierta actitud implícita de desacato y rebeldía hacia los poderes constituídos con su estela de autoritarismo, violencia y manipulación: “Mirar/desde el hermano/desde muros como mares/que separan los brazos, los abrazos/los ojos balbucientes/ de los penúltimos pájaros/los nombres ya sin letras/arrasados.// Mirar /desde una sangre sin manos/desde una sombra sin árbol/desde horizontes/náufragos. // Mirar/desde el hermano/desde tanto Bagdad/despedazado”. (“Desde informes pedazos”). En conexión con lo anterior y, aunque no toda su riqueza se subsuma en una única dirección hermenéutica, creemos que no es aventurado afirmar que el gran tema de este libro es la misión del poeta entendida, también en su sentido clásico, como vocación, testimonio y destino, a partir de un concepto que no elude sus implicaciones heroicas y sacrificiales; imposible no recordar, en este punto las palabras de Hölderlin que el Profesor del Corro a menudo citaba en sus clases: la poesía, “el más inocente de los juegos, el más peligroso de los dones”. En esta dirección deben ser interpretados, en nuestro criterio, los reiterados enunciados metafóricos dotados de un sesgo marcadamente épico o marcial, con su implícita enfatización de lo heroico: así, se dice que ha llegado la hora de “endosar la escarcela” (o sea, ceñir una parte de la armadura), “dejar la zaga en la trinchera”, “desenvainar las palabras a tiempo”, “enastar la locura” y “enarbolar el desconcierto”. Pero, más allá de estos rasgos y en líneas generales, creemos que a la calificación de esa misión podría aplicársele una conocida frase de Heidegger, “poéticamente habita el hombre en este mundo cuando es tocado por la cercanía esencial de las cosas”: parte del acceso a esa cercanía es para Del Corro el acto primordial de dar nombre, el nombrar.

“Has conjurado las sílabas/ las generaciones, los números/ Has sembrado los nombres/en unos predios pequeñitos./Has convocado a cultivar los nombres.// Has urdido lealtades/entre los nombres y las cosas./ Has dado testimonio de lealtades ocultas/ Has cobijado inocencias/disputando sus enes a la Nada. (...) // En realidad no has bautizado a nadie:/pasaste por la vecindad de algunos seres. /Fueron saludos tus palabras. //Un pañuelo/una brisa/pueden ser solamente lo que son/-acaso una respuesta”. (“Fueron saludos”)

Como afirma Platón en el diálogo “Cratilo” habría, quizás, ciertos nombres originarios: una palabra perdida, viva y actuante, restauradora de dones y poderes, heredera del verbo divino y del lenguaje de ese Adán que la posteridad concibió como primer nombrador de su entorno original paradisiaco, una palabra unida a la cosa por un lazo natural y no convencional, capaz de reflejar acabadamente su esencia verdadera; y ése es sin duda el “nombre” invocado por el poeta entendido como creador o hacedor privilegiado. Sin duda, esta palabra que es fundación y apropiación de lo real también es objeto de búsqueda nostálgica en un autor como Del Corro, de allí la actitud de “urdir lealtades entre los nombres y las cosas” y “buscar las palabras que echan raíces en el tiempo”; pero, de un modo singular, cierto matiz único se reitera, pues en estos textos aparecen alusiones a instancias primigenias del lenguaje a partir de ciertas percepciones, entre cósmicas y ontogenéticas, de formas y entidades a la espera de su nombre, deseándolo e incluso reclamándolo.

“Están en todas partes/esas cosas sin nombres/estos nombres sin cosas/estas proximidades que sí son tu prójimo. //Desde su limbo llaman y esperan bautismo/y gimen tenuemente/y se apagan/y se refugian en caracoles/en su rumor de arterias/en el sonido que te envuelve/- en el piélagos anciano que camina contigo”. (“Desde su limbo llaman”)

Otra faceta muy característica de la tarea del poeta en *Del Corro* es la de indagar o bucear en lo soterrado y lo profundo, en los intersticios de las visiones superficiales y triviales, e incluso en el interior de la propia “sombra”, en los ámbitos desconocidos del inconsciente: es buscar el “atajo”, el “puente”, la senda escondida, la “rasgadura”, y también “un lampo”, un “gajo de luz”, todo lo que permita reconocer signos y señales, traspasar el velo y acceder a un ámbito escondido de latencia de verdades a la espera de ser descubiertas, acto que se aplica, por ejemplo, a la pervivencia del pasado indígena sepultado bajo nuestras actuales ciudades: “Peregrinar las formas errantes/ reconocer la huella de los cánticos/ rescatarlas del viento/ que disuelve las sílabas amadas.// Y hallar que hay señas en las rocas/ que hay vertientes/ vaciadas de la sangre del Sol/ que los ladrillos de oro/ son candelabros demolidos/ que los sigilos/ son rastrojos de plegarias segadas. // Peregrinar las formas errantes/ recogerlas/ y repatriarlas en el ritmo /hasta exhumar los credos / hasta desagrar de muecas el Mensaje”. (“Peregrinar las formas”)

En la última parte de esta obra también la misión del poeta se resignifica y se proyecta a otra dimensión: el cómo nombrar abreva en la fuente de un silencio positivo, que ya no remite a la categoría amplia de “lo silenciado” sino que es exponente de un estado clarividente y de contornos numinosos, cercano a la luz, la música, el aroma, imantado de inefabilidad y sutileza, de exquisitas anticipaciones y pulsiones sobrehumanas, un silencio cobijado por otredades enigmáticas y presencias amadas –el padre, el hermano, Mabel- a las que se suman algunos animales simbólicos (los zorzales, la corzuela, la “araña de luz” de una metáfora simbólica realmente excepcional) seres admirablemente representados, compañeros silenciosos y cifra evidente del necesario retorno a un orden cósmico total, integrado y protector. Según decíamos, la tarea lírica pareciera entonces volverse gozosa y amigable, centrada en lo integrador y lo unitivo, encaminada a “anudar lo disuelto”, “recuperar el aleteo”, indagar las “opacidades transparentes” y optar por “la multiplicidad ensimismada”, en una sinfónica apertura hacia infinitas posibilidades de conexión con todo el ámbito cósmico: “Música allá en preludio desgajada /gajo de luz /para la apostasía /y el retorno. // La rama, incorruptible /ha seguido apresando el aleteo/ la tibieza de un dolor sin sentido /llorado /preguntado / ese vaho del aura amaneciente / acariciando las rodillas del frío / esta fragilidad de anudar lo disuelto / de rescatar en una sola gavilla /el desgranamiento / las sucesiones / esta opción personal / por las opacidades transparentes / por la multiplicidad ensimismada... / Gajo de luz, que vuelve”. (“Gajo de luz”)

A la manera de un círculo virtuoso de temas, metáforas y símbolos que se repiten, intensificándose, el punto focal de la visión, el horizonte que atrapa con fijeza hipnótica, en estos últimos textos siempre es Mabel, presente en los nueve poemas que le son dedicados, pero siempre activa, como un numen propiciatorio, en la totalidad. En este punto, creemos llegado el momento de declarar que, en las letras de Córdoba, nunca antes existió la construcción literaria de un vínculo de esta índole: su continuidad y su profundización –por caso, en *Esperanza de un recuerdo*, de 2016 y libros venideros- el carácter cada vez más bello y selecto de sus configuraciones, la cercanía misteriosa de una figura cuya desaparición física no ha hecho sino acrecentar su luminosa plenitud de pureza,

consciencia, bondad y perfección, figura equiparable al ángel, el pájaro, la flor, la luz, la magia y el milagro, conforme a una surgencia de imágenes, deslumbrante e inacabada, que perdura hasta hoy, son todos datos de una realidad única, en cierto modo asombrosa y por completo desusada en el mundo de hoy.

“Más allá de los latidos/ los ecos que se van desfallecientes/ más allá de los ecos/ la fuga de los duendes por las horas/ en el confín de las horas, las esferas / los círculos que avanzan / donde el tiempo navega sin naufragios / y desata lazos con el viento. // Y más acá del viento/ los arcos de los pájaros que dibujan /los sitios escondidos del retorno / las golondrinas memoriosas de siempre / los inmemoriales no-me-olvides de siempre / y el siempre que circunda/ y es siempre (...) / el ruedo de las muertes pequeñas /que decoran lo eterno. // Es cierto. Todo es cierto: / la inmediatez de cuánta lejanía / la fiesta cenicienta / los plenilunios sumergidos. // Pero también es cierto / que la calandria vierte desde el Ángel / el tiempo entre sus manos / su voz en el milagro de los días.” (“Pero también es cierto”)

En estas páginas, Mabel aparece casi siempre perfilada, artísticamente, como un tú invocado bajo la media luz inasible del enigma, pero, en un magistral poema fundacional titulado “Todo el tiempo que falta” se la invoca directamente a través de la recreación lírica del primer encuentro con la mujer amada, hecho que también supone un umbral existencial –pues existen los umbrales en el tiempo, segundos nacimientos que advienen repentinamente, con todo su poder de revelación epifánica, figuras de lo temporal que desdican la simple linealidad e irreversibilidad del suceder, pues en todo umbral late una semilla del devenir y la sombra invisible de una potencial metamorfosis.

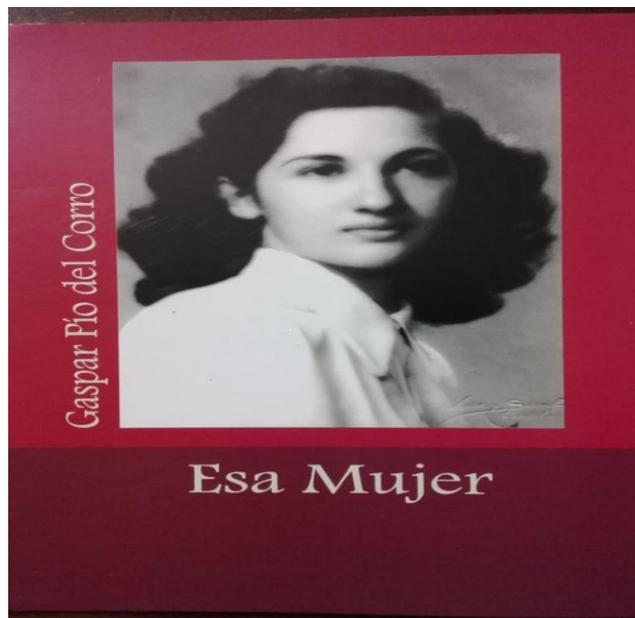
En un contexto epocal en que la poesía argentina parece dominada por tendencias centradas en lo objetivista o lo coloquial, por completo ajenas a los ámbitos tradicionales de lo elevado y lo sublime, hecho en el que algunos críticos han observado incluso una reducción o un aplanamiento de los temas y objetivos de la lírica, es dable señalar la presencia de los así llamados, en reiteradas oportunidades, “navegantes” o viajeros solitarios. Se trata de cultores de una poesía trascendente e inspirada, incluso dotada de cierta propensión metafísica y nutrida por una clara conciencia estética, ejercida por poetas que no ocultan cierta extranjería o cierto aislamiento en relación con los movimientos artísticos dominantes, y muchas veces ubicados en el interior del país. En nuestra opinión, Gaspar Pío del Corro pertenece a la raza de estos autores, no en vano calificados a menudo de “órficos” por su reivindicación de la musicalidad, vale decir, de un “canto” que armoniza, en una unidad de efectos, la semanticidad y los rasgos fonorrítmicos del verso – y recordemos, asimismo, que Del Corro es un eximio sonetista, y que la reivindicación de la “Música” incluso es tematizada explícitamente en este poemario, de allí que se afirme(cito) que “acaso la esperanza” estará “entre las azucenas de la Música/donde buscan rodillas las palabras”, y, por otra parte, es precisamente “música allá en preludios desgajada” ese “gajo de luz” que, según decíamos, actúa como vehículo de la visión lírica posibilitando el acceso a las “opacidades transparentes”.

En la estela de estas reflexiones, los lectores agradecemos a Del Corro, en su madurez conceptual y estilística, la coherencia y, más aún, la devoción con que ha materializado su pasión por la literatura, en la continuidad de una obra de efectos poderosos y refinamientos exquisitos en la que verbalizar es un ejercicio de indagar verdades, auscultar otredades, plasmar visiones éticas y estéticas, y asediar, en síntesis, todas las

formas de concretización de un espléndido y definitivo tributo a la belleza. Antes que no hablar es preciso entonces proferir los vocablos sustanciales, los que denotan el compromiso con la relevancia del mensaje, los que suman, a la lucidez artística, el aura permanente de la entrega, el pensamiento activo y la emoción vital; antes que el silencio, en suma, que sea bienvenida y celebrada esta palabra.

Sobre *Esa mujer*, de Gaspar Pío del Corro

(2018)



Cecilia Corona Martínez¹

I

Para compartir las impresiones de mi lectura de este peculiar libro, intentaré transmitirles mis preguntas, reflexiones y sentimientos en el momento de mi acercamiento al texto.

Lo primero: el título. Inmediatamente remite al célebre cuento de Rodolfo Walsh, donde la mujer aludida es Eva Perón. Evidentemente, algo nos dice esta relación intertextual... ¿Qué similitudes, que hilos invisibles atan la figura emblemática de la “Abanderada de los humildes” a la persona de Amanda Mabel Tort?

Abro el libro: una dedicatoria, unos versos, y un breve relato, “Un atardecer que no anochece”. No es Mabel la protagonista, sino el narrador de esta historia que está en mis

¹ Profesora Titular de Literatura Argentina. Escuela de Letras. Facultad de Filosofía y Humanidades. ceciliacoronamartinez@hotmail.com. Recibido 25/11/2018 Aceptado 30/11/2018.

manos. Y me explico entonces, una parte de lo que estoy desentrañando: el libro trata sobre esa mujer y ese hombre, juntos. Creo entender que la relación con Eva está allí, en ese nudo seminal de la unión entre ambos. Unión que fue desde el comienzo, “para siempre”.

II

Encuentro una madre. La mujer que asume su maternidad no como imposición de género sino como elección personal, surgida de una decisión que nace del amor y la voluntad. En ese marco, resulta hasta natural la decisión de no atender ninguna palabra ¿seudo? científica que se oponga a su corazón, que no se pierde en laberintos médicos, sino que marcha en línea recta hacia el bien de su hijo.

La imagen del laberinto me detiene: el relato de la sutil ironía del sabio frente al erudito; la picardía de la mujer que “le picó el boleto” al visitante. La apariencia frente al ser: humilde posadera y mujer leída. Una postura feminista puesta en práctica con sagacidad y con cierta ternura maternal hacia la infatuada postura del visitante.

III

“Memoria, verdad y justicia”: el nombre del capítulo abruptamente me saca de la plácida intimidad para llevarme a otras instancias vitales, más colectivas, donde se manifiestan cualidades de distinta índole.

Son tiempos de dictaduras: la de Onganía, la del 76... esas terribles heridas de la Patria aun no cicatrizadas...

La perspicaz y decidida renuncia a un viaje pospuesto luego por muchos años es solo la anticipación de muestras de coraje y amor a la justicia que Mabel sostuvo durante su vida entera: salvar a perseguidos políticos, sin pedir nada a cambio, sin atender a diferencias ideológicas, arriesgando la seguridad propia y de su numerosa familia. Tarea de dos seres unidos por el amor y las convicciones. Tarea silenciosa, nunca reconocida, ni en épocas más libres y propicias para decir verdades.

Aquí el hilo de Ariadna nos conduce a Teseo. Es la pareja la que aparece en el relato: juntos a la par – como nos dice la sencilla letra de una canción- construyen memoria desde una verdad compartida. Entonces el narrador aparece en diálogos o en pequeños relatos que contribuyen a enmarcar la figura de esa mujer por quien este libro fue escrito.

El “yo” recorre los tiempos difíciles: amenazas contra la vida, presiones en la Universidad para despedir miembros de la cátedra, el riesgo de engañar a las autoridades de facto y poder enseñar un autor prohibido como Roberto Arlt. También la lucha a través de la palabra: la defensa de Leopoldo Marechal –defenestrado por el poderoso ministro Harguindeguy; las publicaciones sobre Malvinas... Todas ellas palabras masticadas y pensadas de a dos. Me detengo en un texto, en particular, “Reflexiones y esquema de base para una crítica literaria latinoamericana” (1975 y 1976).

De allí extraigo algunos párrafos: “La circunstancia epocal en que ha de de ejercerse el estudio de la literatura contextualiza al emisor, al texto y al receptor (entre estos al crítico) en un marco de revolución.” (2016:26)

“Proponemos para el estudio de la literatura un acto de liberación desde situaciones reales: este acto consiste en des-inscribir, por obra de la inteligencia, nuestro pensamiento y

nuestra acción concreta de los dominios mentales que nos subordinan a sus intereses, adscribirlos a un automático proceso de liberación, es decir, incorporarlos a la lucha por la elucidación del sentido histórico de nuestra cultura.” (2016:27).

Estas valientes palabras no se corresponden con las acusaciones de complicidad para con la dictadura iniciada en el 76, acusaciones sostenidas por los que siempre actúan desde la sombra.

Pues hay un último embate (2009), en el que miembros de la misma universidad que lo declaró Profesor Emérito (según el Estatuto Universitario, en su artículo 73: “Profesor Emérito es el Profesor Titular Plenario o Profesor Titular Regular que haya obtenido el beneficio jubilatorio y quien en virtud de haber revelado condiciones extraordinarias tanto en la docencia como en la investigación y/o la extensión universitaria, lo propone para esta categoría el Consejo Directivo de la respectiva Facultad con el voto de las dos terceras partes de sus miembros o el Rector, y lo designa con mayoría absoluta el Consejo Superior.”), lo consideran cómplice de la dictadura a partir de un folleto apócrifo.

La inesperada calumnia es como una piedra que no solo rompe la placidez de un retiro honorable, también quiebra, fisura, el cristal del relato. Ahora el trayecto es zigzagueante, va y vuelve en el tiempo, buscando rebatir la calumnia, en una suerte de vorágine de recuerdos que se acumulan y pugnan por ser dichos...

En la década del 50, ayuda a la esposa de Miguel Contreras, importante figura y cofundador del Partido Comunista de Córdoba²; en la década del 60, negativa a integrar el gabinete del dictador Onganía y el riesgo de desdeñar una invitación personal del mismo...

Todas estas acciones respondieron a una reflexión conjunta, a un diálogo profundo no solo sobre las cuestiones personales y familiares, sino nacionales en toda su extensión; en el posicionamiento de dos que son uno ante las problemáticas políticas del momento.

Y en medio de todo, junto a todo, en el principio, la literatura...

Encuentros con escritores y escritoras como Olga Orozco, Antonio Di Benedetto y Jorge Luis Borges, o con estudiosas como Gloria Videla de Rivero, ponen de relieve la capacidad lectora de Mabel, sus profundos conocimientos sobre literatura argentina, iguales o superiores a los de su esposo.

IV

El texto cierra con versos, que de una manera u otra han aleteado entre las páginas previas: palabras de amor, de agradecimiento, de alabanza.

La lectura debió empezar, entonces, por la contratapa, donde la lágrima en su transparencia permite atisbar el alma. No solo el alma de la mujer, sino el alma de dos que eran, que son uno: pues hay un “otro lado”, donde el milagro ha de eternizarse, donde estrellas y flores sean una misma esencia.

² “(...) fue delegado a distintos congresos y reuniones internacionales (...) él estuvo en la delegación que fue al décimo aniversario de la revolución china así que te puedes imaginar que a su regreso todas las horas y días de conferencia que hizo de China. Aparte estuvo en países americanos porque Miguel Contreras no solo fue el cofundador del partido sino que fue un dirigente sindical, fue él que organizó lo que se llamó la Unión Obrera Local en el año 17 y después la Unión Obrera Provincial, o sea que de muy joven era un dirigente obrero (...).” (Bonvillani, 2013:12)

V

Salgo del libro, en puntas de pie, con el respeto de quien ha estado en un templo, con la serenidad de quien ha vislumbrado un paraíso.

Y me digo: ¿y la crítica? ¿y la necesaria objetividad de quien estudia las palabras? Acuden a mí, como con vergüenza, algunos conceptos...

¿A qué género pertenece este breve texto? Se trata, sin dudas, de una de las tantas variantes entre las escrituras del “yo”, donde un narrador, que también es un “yo lírico”, muestra algunos aspectos de la vida y la personalidad de una mujer. Vida y personalidad que están ligadas de tal manera a la del “yo”, que hablar de ella es hablar de sí mismo. Recuerdo a Sarmiento, que en su biografía de Dominguito – su hijo muerto en Curupaytí - , cuenta las virtudes del joven y a la vez parte de la vida juntos. Del mismo modo, hablar de ella es hablar del yo, y es difícil distinguir entre biógrafo y biografiada.

La memoria es un concepto que ha sumado muchas significaciones en los últimos años, y que resuena de manera particular entre nosotros. De todas esas aproximaciones, escojo algunas palabras que la magnífica Olga Orozco pronunció en esta ciudad en ocasión del Congreso de Literatura Argentina del año 1991: “Esa memoria cuya acción es incesante y circular es la que elijo, no es entonces esa melancólica añoranza de brazos caídos que llamamos nostalgia, sino una memoria viviente y ávida, que se encarna y reencarna para descubrir, para perseguir significaciones como por primera vez.” (1993: XIV) Con esta cita, dejo de lado las teorías, porque este libro es puro sentimiento.

Se trata nada menos que del laberinto de una vida: una vida de dos, de más de sesenta años en común. Y esta expresión se vuelve mucho más fuerte y descriptiva. En comunidad de sentimientos, de pensamientos, de acciones, de luchas, de victorias y derrotas. En comunión de almas y de cuerpos.

“Esa mujer” es Beatriz, es Lucía Febrero, es centro luminoso e imperecedero, es el pétalo más blanco, es música intangible que comunica con lo divino.

También es Evita. Volviendo al principio, recuerdo el cuento de Walsh, donde el Coronel afirma: “¡La enterré parada, como Facundo, porque era un macho!”. Pero Mabel no era un macho, era una mujer de su época, segura de sus actos y sentimientos, y sobre todo una mujer enamorada.

Cierro estas impresiones con un fragmento del Cantar de los Cantares, puesto que solo la poesía inmemorial puede acercarnos al centro luminoso de este libro. Entonces leo gozosamente:

¡Ya pasó el invierno y la lluvia terminó.
Las flores brotaron en la tierra,
llegó el tiempo de los cánticos
y en nuestra tierra ya se oye el arrullo de la tórtola.
Va ofreciendo sus frutos la higuera
y la viña en flor derrama su perfume!
¡Levántate, oh mi amada, belleza mía, ven!
¡Tú, mi paloma en las grietas de los peñascos,
escondida en lugares escarpados,
enséñame tu rostro, hazme oír tu voz ,
tu voz tan cariñosa

y tu faz encandiladora!”