

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

Fin del simulacro o teatro de la ausencia: Las formas del vacío en “Los domingos” de Mauricio Wacquez

Informe final para optar al grado de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica con mención en
Literatura

Alumna:

Rosario León Pinto

Profesora: Luz Ángela Martínez

Diciembre de 2006

Epígrafe . .	1
1. Introducción .	3
2. Desarrollo .	7
2.1. El arte barroco y su época .	7
2.2. El Neobarroco . .	13
2.3. El vacío en “Los domingos” . .	15
2.3.1. “Horror vacui” .	15
2.3.2. La religiosidad vaciada . .	18
2.3.3. Apariencias y Simulación . .	21
2.3.4. Distancias infinitas .	22
3. Conclusiones:Desde el exceso hasta el vacío mismo .	25
Bibliografía .	29

Epígrafe

...porque la vida es un sueño un poco menos inconstante.
Pascal

1. Introducción

Las siguientes páginas son un intento por acercarme a esa extraña sensación del tiempo detenido, a esos días de mis recuerdos, con lluvia, adoquines y pasto mojado, mirando, sintiendo cómo se desdibujan las formas, los contornos, los colores, las voces, los olores, en fin, borrándose el recuerdo detrás de la lluvia que yo imagino.

Este trabajo ha surgido de los estudios realizados en el Seminario de Grado de “Barroco y neobarroco” y si bien en un primer momento lo que buscaba en mi investigación era trabajar con el tema de la teatralidad, la artificiosidad y la apariencia, elementos característicos de la estética barroca, por razones que aún quisiera conocer, no fue posible centrarme en ello. Y, asunto aún más paradójico, terminé acercándome a al tema de la artificiosidad, pero en su ausencia, es decir, ya no iba a trabajar sobre la máscara sino sobre su caída, ya no sobre el maquillaje sino sobre el desmaquillaje, la pintura desdibujada, el desmontaje, el final del teatro, la escena vacía.

Escena vacía de los días domingos, la cual encontramos en el cuento del escritor chileno Mauricio Wacquez (1939-2000), llamado “Los domingos I” y “Los domingos II”, que se encuentran en el libro de cuentos *Excesos*¹. En las obras de Wacquez encontramos, generalmente, elementos de la estética neobarroca, por lo que podemos considerar estas obras dentro de esta categoría.

Como decía anteriormente, la escena vacía la encontramos en “Los domingos”, relato que será el objeto de análisis de este informe final. Intentaré establecer una lectura

¹ Wacquez, Mauricio. “Los Domingos” en *Excesos*. Santiago: Ed. Universitaria, 1971.

del cuento a partir del llamado “horror vacui”, que tanto se ha nombrado a partir de alguna obra de arte barroca, señalando de qué forma se va dando en el cuento, ya que éste nos muestra a dos personajes enfrentados ante este día quieto, silencioso, que los confronta con un vacío que les es insoportable. Los personajes inventan escapes para evadir el día, simulan cosas, etc., hasta que es inevitable sumergirse en el vacío. Es desde ese deseo de llenar el día que se trabajará el horror al vacío, ya sea éste, vacío de felicidad, de vida, de compañía o el vacío de Dios.

El vacío al cual aludimos se da en el relato en distintos niveles, distintitos tipos de ausencia, lo cual es nuestro objetivo establecer con el fin de demostrar que en el cuento sucede un proceso de vaciamiento absoluto, en todo orden de cosas: vacío de referentes, pérdida de sentido y significado. Un día que ya no remite más a la idea que convencionalmente se ha construido sobre ese día, como también ha perdido su referente religioso. Desarrollaremos este último punto, a partir de la inevitable conexión que se establece entre lo religioso y el día domingo, pues éste ha sido designado como “el día del Señor”, donde se realiza la principal ceremonia religiosa de la semana. Nos parece de suma importancia desarrollar este último punto, ya que el barroco fue un arte que no se puede separar de su aspecto religioso, por lo cual es interesante ver de qué forma se actualiza y se realiza este sentido (o su ausencia) de religiosidad ahora en el arte neobarroco, dentro del cual situamos el cuento “Los domingos”.

Estableceremos cómo se conecta el tema del vacío en relación con el barroco y el neobarroco, qué formas va tomando éste, y qué otros elementos del barroco y el neobarroco se van configurando en el cuento. Para ello primero es necesario establecer un marco teórico sobre el barroco, tomando en cuenta sus diversos ámbitos, como el contexto cultural y científico del período, aspectos que influyen en el espíritu de la época y por lo tanto directamente en arte barroco. Nos detendremos en lo referente a la revolución científica del siglo XVII, por la importancia de ésta en tanto provocadora de monumentales cambios en la mentalidad del hombre, ya que reconfigura y reestructura todo el espacio conocido por éste.

Por otra parte, nos referiremos sobre el concepto de barroco en sí, y los cambios que se han producido en las consideraciones sobre lo barroco, ya que es a partir de los últimos años del siglo XIX que se hace una revaloración del arte barroco. Es necesario a su vez, revisar las características generales del arte barroco para poder vincularlo con el cuento en cuestión.

Luego, realizaremos un pequeño marco sobre el neobarroco, tomando principalmente las ideas señaladas por Severo Sarduy, quien es uno de los más importantes exponentes de lo que se ha llamado neobarroco latinoamericano. Dentro de este marco nos referiremos a uno de los aspectos que a nuestro parecer es fundamental, que es la artificialidad y sus mecanismos.

De esta forma comenzaré el siguiente trabajo, empezando por construir un marco teórico que nos facilite la comprensión del funcionamiento del arte barroco y neobarroco y nos entregue las herramientas para el análisis del cuento desde esta perspectiva. Establecido ya un marco teórico, realizaré el análisis del texto, desarrollando mi propuesta de lectura desde el elemento que, como ya he mencionado, es el “horror

vacui". El propósito de este análisis es ver las distintas formas en que se despliega el vacío y demostrar que a pesar de funcionar los mecanismos típicos barrocos y neobarrocos de la artificiosidad, la simulación y las apariencias, éstos no logran tomar su forma propia, no logran el exceso, sino que aparecen fallidas, o más bien en el proceso inverso de la proliferación, es decir, no prolifera el decorado, los disfraces y el decorado, sino que es el desmontaje de toda simulación. El texto es finalmente un tránsito por el vacío, donde su expresión máxima se logra ante la imposibilidad de simulacro, su ausencia.

2. Desarrollo

2.1. El arte barroco y su época

En primer lugar es necesario establecer el concepto de barroco. Nos referiremos al arte barroco considerando que es un estilo que se ha denominado bajo este nombre y que configuró un período dentro de la historia del arte. Se ha determinado que el período del barroco fue esencialmente el siglo XVII y se extendió por varios países europeos, entre ellos España, Italia, Francia, Alemania, etc. El arte barroco también llegó hasta América durante el período de la Colonia (siglo XVII), dando lugar a lo que se ha llamado el barroco de indias.

El concepto *barroco* fue utilizado durante el siglo XVIII para referirse en general a las obras de artes consideradas de mal gusto². El arte barroco no estaba bien catalogado según el criterio de los críticos e historiadores del arte, que más bien seguían criterios neoclásicos:

² Ver Hauser, Arnold. Historia social de la literatura y el arte. Vol. II. Barcelona: Ed. Labor, 1985, pp. 92- 93. Hatzfeld, Helmut. Estudios sobre el barroco. Madrid: Ed. Gredos, 1964. pp. 12-13: "Esa palabra: Barroco, era tabú para todo crítico de gusto neoclásico. En arte, representaba algo sinónimo de mal gusto, a través de casi todo el siglo XIX, no sólo hasta Jakob Burckhardt, sino hasta Benedetto Croce."

“Todos rechazan el Barroco a causa de su ‘falta de reglas’ y de su ‘capricho’ [...] Burckhardt y los puristas posteriores, como, por ejemplo, Croce, que son incapaces de liberarse del racionalismo frecuentemente estrecho del siglo XVIII, perciben en el Barroco sólo los signos de la falta de lógica y de tectónica, ven sólo columnas y pilastras que no sostienen nada [...]”³

La revaloración de este estilo de arte es muy posterior y, como lo menciona el mismo Hauser, para ello será fundamental los estudios que realiza a finales del siglo XIX y principios del recién pasado Heinrich Wölfflin, precisamente sobre la obra de arte barroca.

Volviendo a la valoración negativa que portaba el concepto de barroco, podemos ver que éste, en el siglo XVIII y hasta fines del siglo XIX, aludía a lo feo, de mal gusto, a lo que se consideraba medio deforme, grotesco, excesivo, etc. Así lo menciona el ensayista español Eugenio D’ors en su texto *Lo Barroco*:

“Habitualmente, el calificativo ‘barroco’ no ha venido siendo aplicado sino a cierta perversión del gusto; perversión cronológicamente y perfectamente localizada. Recientemente aún, maestro tan erudito como Benedetto Croce negaba con insistencia que pudiera ser considerado el barroco de otra manera que como ‘una de las variedades de lo feo’”⁴ .

En cuanto al origen de la palabra barroco, Wölfflin señala que la expresión de *barroco* es de origen francés y que su etimología es imprecisa; además, señala que

“Unos piensan en la figura lógica del ‘barroco’ como algo que desemboca en lo absurdo, otros a una forma de perla ‘que no es completamente redonda’ y que lleva este nombre. La ‘Gran Enciclopedia’ conoce ya la palabra en un sentido semejante al que nosotros le aplicamos: ‘Barroco, adjetivo en arquitectura, es un matiz de caprichosos. Es, si se quiere, el refinamiento, o si fuera posible decirlo, el abuso..., supondría el superlativo. La idea del barroco posee en sí la del ridículo llevado al exceso [...]’”⁵

Como mencionamos anteriormente, uno de los primeros en realizar una revaloración del barroco es el mismo Wölfflin, quien principalmente establece ciertas características de este arte con relación a su oposición con el arte clásico del Renacimiento. Wölfflin señala que esta oposición al arte clásico no significa que estemos en presencia de un mal arte, sino que estamos frente a otro estilo de arte, un nuevo arte: “El arte barroco no es ni una decadencia ni una superación del clásico: es, hablando de un modo general, otro arte.”⁶

En cuanto al origen del barroco como estilo artístico, hay gran discusión. Algunos dicen que se originó en Italia y que desde ahí se expandió por Europa, otros defienden la idea de que el barroco es propiamente español, etc.⁷ El problema de dónde se originó el

³ Hauser, Arnold, *op. cit.*, p. 93.

⁴ D’ors, Eugenio. *Lo Barroco*. Madrid: Ed. Aguilar, (s.f.), p. 124.

⁵ Wölfflin, Heinrich *Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Ed. Paidós, 1986, p. 22.

⁶ Wölfflin, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid: Ed. Espasa Calpe, 1961, p. 19.

⁷ Sobre esta discusión ver Hatzfeld, Helmut, *op.cit.*, pp. 17-22.

barroco es un asunto que dejaremos de lado, pues no es un asunto fundamental para este trabajo, por lo que sólo nos limitaremos a mencionarlo.

El barroco se extendió por varios países de Europa, y a pesar de que podemos considerar una gran variedad dentro de lo que denominamos barroco, podemos encontrar varios aspectos en común, que es precisamente lo que nos permite hablar de un período que se caracterizó por un estilo propio específico. El barroco responde no sólo a ciertos cambios que marcan el paso de un estilo artístico a otro, sino que también responde a un espíritu de la época, un sentimiento que nace en directa relación con los cambios que se van produciendo a nivel científico, cambios que generan nuevos paradigmas. Por lo tanto, la época en que se desarrolla el barroco, es una época donde ocurren importantes cambios a nivel de pensamiento. La ciencia ofrece nuevos horizontes y así también ocurren cambios en lo filosófico. Todos estos elementos, científicos y filosóficos, producen un cambio cultural del cual está impregnado el arte barroco.

La gran revolución que se produce en la ciencia, comienza con la caída de la concepción que se tenía del universo y cómo éste funcionaba. La idea de que la Tierra era el centro del universo y que tanto el sol como el resto de los astros giraban en torno a ella, es dejada atrás, aceptando la idea de que la Tierra gira alrededor del sol. Esto significó todo un quiebre de paradigmas que incluso afectaron las concepciones teológicas precedentes. El hombre ya no tiene un lugar central en el universo, y éste de pronto se transformó en algo inconmensurable, infinito.

La revolución científica ⁸ comenzó con Copérnico (1473- 1543), quien establece un nuevo orden del espacio, que contradice al sistema anterior, el cual estaba regido por las ideas aristotélicas y por el sistema ptolemaico sobre la geometría celeste:

“Copérnico se queda con la última esfera, la de las estrellas fijas, pero la deja quieta y coloca el Sol en su centro. Supone entonces que los planetas se mueven en círculos concéntricos alrededor del Sol, en el orden siguiente a partir del Sol: Mercurio, Venus, Tierra, Marte, Júpiter y Saturno. La luna gira a su vez alrededor de la Tierra.”⁹

Sin embargo, hay un aspecto que Copérnico acepta de las ideas griegas sobre la geometría celeste, y es la idea de que es el círculo y la esfera las que dominaban esta geometría.

La teoría de Copérnico se fue perfeccionando luego por otros hombres de la época. Tycho Brahe (1546-1601), no aceptó las ideas de Copérnico. Él establece un sistema en el que: “La Tierra estaba fija en el centro del universo, mientras que el Sol y la Luna giraban en torno a ella. Pero las órbitas de los demás planetas tenían como centro no la Tierra fija, sino el móvil Sol”¹⁰. Esta teoría no produjo mayor interés, sin embargo, Tycho Brahe fue reconocido en su época como un gran observador del espacio y construyó instrumentos para ello, recopilando gran cantidad de datos.

⁸ Ver Hull, L. W. H. Historia y filosofía de la ciencia. Barcelona: Ed. Ariel., 1989.

⁹ *Ob. cit., p.159.*

¹⁰ *Idem, p. 163.*

Tycho Brahe tuvo como ayudante a Kepler (1571-1630), quien se dedicó a teorizar sobre la geometría celeste. Éste tomó la idea de Copérnico de que la Tierra gira con los demás planetas alrededor del Sol. Pero Kepler dio un paso más en esta revolución, pues en sus estudios sobre el movimiento de Marte consideró la posibilidad de que el movimiento no fuera ni uniforme, ni circular, lo cual significaba romper con la incuestionable tradición, con los antiguos paradigmas que habían regido durante siglos. En 1609 Kepler plantea dos leyes que regulan el movimiento de Marte, y años más tarde aplica estas mismas leyes a los demás planetas:

“a) La órbita es una elipse con el Sol en uno de los focos. b) La línea que une los centros de Marte y del Sol barre áreas iguales en tiempos iguales.”¹¹

Toda esta revolución científica no tuvo una aceptación inmediata en la época, pues no era fácil que la sociedad asimilara este nuevo sistema heliocéntrico, adversativo con la tradición anterior, tanto científica como religiosa. Por lo tanto, es evidente que tuvo que lidiar con grandes resistencias y objeciones tanto del mundo de la ciencia como en el de la religión.

Dentro de estas últimas objeciones (religiosas) estaba en primer lugar el hecho de que este nuevo sistema contradice a la Biblia, pues en ella se dice en algunos pasajes (si se toman literalmente) que es el Sol el que se mueve y a la Tierra es inmóvil. En segundo lugar, la nueva ciencia se oponía a la autoridad, en tanto contradecía a la ciencia ptolemaica y aristotélica, las cuales eran utilizadas por la Iglesia Católica, y por ende contradecía la autoridad eclesiástica¹².

Con la aparición de este nuevo sistema surgieron de la mano otros aspectos relevantes, como lo es el asunto de la medida de las distancias, pues dentro de este sistema se admitió la existencia de enormes distancias, las cuales eran impensables para la época.

Por otra parte, Galileo Galilei (1564-1642) defendió la teoría copernicana y se opuso a la ciencia aristotélica. Varios puntos podríamos destacar de los descubrimientos de Galileo, pero entre los más importantes está el descubrimiento de que la Vía Láctea tiene innumerables estrellas, lo que hace posible la tesis de un universo de gran extensión. Galileo fue perseguido por la Inquisición y se vio obligado a renegar de sus teorías. Sin embargo, sus ideas ya se habían expandido y la nueva ciencia tomaba fuerza a pesar de la Iglesia, la que poco a poco fue perdiendo el poder de influir sobre el desarrollo de la ciencia.

Este cambio absoluto de paradigma, este proceso de descentramiento, la apertura a un universo infinito y en movimiento, produce a su vez un cambio en el sentir de la época. La pérdida de centro será un elemento importantísimo en la obra de arte barroca, así como también podremos ver en ella la falta de límites, esa misma sensación de lo ilimitado e inabarcable del universo.

¹¹ *Idem*, p. 167.

¹² *Idem*, pp. 170-171.

Es necesario establecer las principales características del arte barroco, características generales y que son comunes tanto a la pintura, arquitectura, literatura, etc. Sin embargo, nos detendremos mayormente en algunos aspectos que refieren a la obra plástica y la obra literaria en particular.

Como se ha señalado anteriormente, la obra de arte barroca comparte en todas sus expresiones un nuevo sentir del hombre. Dentro de los elementos que podemos encontrar en las obras barrocas está la idea del mundo como una apariencia, la importancia del artificio, del decorado; lo teatral será un aspecto fundamental, el disfraz, lo engañoso. También encontramos la idea del mundo inestable, la movilidad constante.

Wölfflin, en *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, establece cinco pares de conceptos, en un contrapunto entre el arte clásico y el barroco: evolución de lo lineal a lo pictórico, evolución de lo superficial a lo profundo, evolución de la forma cerrada a la forma abierta, evolución de lo múltiple a lo unitario, claridad absoluta y la claridad relativa de los objetos.

El cambio de lo lineal a lo pictórico significa que la línea ya no será la fundamental, sino la visión en masas: “el estilo en que da la tónica el dibujo ve en líneas, y el estilo pictórico ve en masas”¹³. La línea es lo que delimita los cuerpos, en cambio el arte pictórico da la sensación de no tener un límite concreto. La línea nos permite visualizar el borde, el límite de las cosas, lo cual no ocurre en la obra de arte barroca, donde se pierden los límites exactos. Lo lineal “busca el contorno de las cosas, la palpación de los bordes”¹⁴. En lo pictórico “la atención se sustrae de los bordes, no hay contornos claros”¹⁵. Lo pictórico hace que las cosas no se representen como realmente son, sino que como se nos aparecen frente a nuestra vista, por lo tanto el arte lineal produce una imagen táctil, en cambio el arte pictórico produce una imagen visual.

Wölfflin menciona que el contraste entre los dos estilos responde a dos actitudes frente al mundo: “Allí se prefiere la figura firme y precisa; aquí, el fenómeno cambiante; allí, la forma permanente, mensurable; aquí, el movimiento, la forma en función; allí las cosas por sí; aquí, las cosas dentro de su conexión”¹⁶.

En cuanto al concepto de obra cerrada, se refiere a la obra de arte clásica que hace de la imagen un producto limitado en sí mismo y que en todas sus partes refiere a sí mismo. Por obra abierta se refiere a un estilo que constantemente alude a lo externo a él mismo y tiende a la apariencia desprovista de límites.

El elemento de la claridad relativa, es un elemento muy importante y muy característico de la obra de arte barroca, lo que llamamos claroscuro. El arte renacentista considera necesaria la absoluta claridad y nitidez en la obra, no así el barroco, que no

¹³ Wölfflin, Heinrich. *Conceptos fundamentales...*, p. 27.

¹⁴ *Idem*, p. 27.

¹⁵ *Idem*, p. 27.

¹⁶ *Idem*, p. 41.

busca la nitidez, ni tampoco busca dejar todo a la luz; por el contrario, busca dejar ciertas partes en penumbra, apenas visibles, que produzcan visiones engañosas: “en el barroco se llega a oscurecer la claridad absoluta aun allí donde la intención se atiende a la perfecta objetividad. La representación no coincidirá ya con el máximo de nitidez objetiva, sino que la eludirá”¹⁷.

El crítico suizo Jean Rousset, en *Circe y el pavo real*¹⁸, hace una revisión de algunos temas que son recurrentes en las obras barrocas, lo que permite establecer algunas características de gran importancia dentro de este arte. Por otra parte establece cuatro criterios de la obra barroca: la inestabilidad, la movilidad, la metamorfosis y la dominación del decorado. Tales criterios, como veremos, se despliegan en las obras barrocas, y sirven como guía para identificar obras que se acerquen a una estética barroca.

El tema de las apariencias, del mundo como teatro, es fundamental en las obras barrocas y constantemente lo encontraremos en las obras literarias de esta línea (considerando al propio teatro). Las nociones de teatro, máscara, disfraz, decorado y artificiosidad configuran este arte, mostrando así un mundo inestable y en constante movimiento: “Esta época, que ha dicho y ha creído, más que cualquier otra, que el mundo es un teatro y la vida una comedia en la que es preciso revestir un papel, estaba destinada a hacer de la metáfora una realidad; el teatro desborda entonces el teatro, invade el mundo [...]”¹⁹. No sólo se presenta un mundo inestable, sino que también la configuración de la identidad se vuelve inestable, se produce el juego de espejos, de la máscara sobre la máscara, etc. Todas estos elementos permiten que no se pueda establecer los límites de la realidad, es decir, fijar esta realidad.

Rousset plantea su análisis desde dos figuras que serían representativas de la obra barroca. En primer lugar encontramos a Circe, quien es la maga que todo lo puede transformar, ella transforma a los hombres en animales, permite el despliegue de ese mundo inestable y cambiante: “Parece como si, en su presencia, el universo pierda su unidad, el suelo su estabilidad y los seres su identidad”²⁰. Luego, Rousset se refiere a la figura del pavo real, la cual es el símbolo de la ostentación barroca. Nuevamente tenemos la importancia de las apariencias, de lo que se nos presenta a la vista. En la obra se plantea un recorrido por el siglo barroco desde Circe, que representa la metamorfosis, hasta el pavo real, que representa la ostentación.²¹

Estos son, en resumen, los elementos del barroco que nos permitirán primero

¹⁷ Idem, p. 279.

¹⁸ Rousset, Jean. *Circe y el pavo real*. Barcelona: Ed. Seix Barral, 1972.

¹⁹ Idem, p. 32.

²⁰ Idem, p. 18.

²¹ Rousset menciona la cercanía que habría entre la ostentación y la vanidad, pero la diferencia está en que la vanidad es el decorado vacío, en cambio la ostentación debe ser garantizada por la realidad.

delimitarlo como tal, y segundo, entrar al texto de Wacquez asumiendo esta perspectiva.

2.2. El Neobarroco

Nos hemos referido ya al arte barroco del siglo XVII, pero debemos detenernos un momento en lo que se ha llamado neobarroco²² y la reelaboración que éste hace del barroco del siglo XVII.

El neobarroco se da en Latinoamérica en la segunda mitad del siglo XX, siendo uno de sus principales exponentes y pensadores Severo Sarduy, quien observa un regreso de un arte barroco²³ en el arte latinoamericano, señalando las similitudes y analogías que se pueden establecer entre el primer barroco y este segundo barroco o neobarroco, como también señala las diferencias que se establecen entre ambos.

Sarduy plantea, como analogía entre los contextos en que surgen ambos, que mientras para el primer barroco su referente fue la astronomía (un saber sobre el espacio), para este segundo barroco sería la cosmología (un saber sobre el espacio-tiempo)²⁴. Es así como el hombre del barroco del siglo XVII se enfrentaba a una pérdida de las certezas: “El hombre del primer barroco es el testigo de un mundo que vacila: el modelo kepleriano del universo le parece dibujar una escena aberrante, inestable e inútilmente descentrada”²⁵. De manera análoga ha sucedido en el neobarroco, pues como señala Sarduy, frente a la idea newtoniana y kantiana de un universo estable, ha surgido la idea de un universo en expansión, que tiene su origen en la gran explosión, el *big bang*: “El barroco del siglo XX podría pues identificar algunas de sus coordenadas propias, leído en función del modelo cosmológico actual –la teoría del *big bang* y sus desarrollos recientes–”²⁶.

El señalar un regreso de un arte barroco, implica necesariamente volver al problema de qué es lo barroco, lo cual ya hemos desarrollado anteriormente, y en qué medida y de

²² Al referirnos sobre el neobarroco tomaremos principalmente las ideas expuestas por Severo Sarduy, quien es, como ya se ha señalado, el principal exponente y teorizador de este movimiento en Latinoamérica. Para confrontar otras visiones sobre el concepto de “neobarroco” ver Omar Calabrese. La era neobarroca. Madrid: Ed. Cátedra, 1999. En este libro, Calabrese toma el concepto de neobarroco para designar una estética de nuestros tiempos. Señala que el neobarroco es “un ‘aire de tiempos’ que invade muchos fenómenos culturales de hoy en todos los campos del saber, haciéndolos familiares los unos a los otros y que, al mismo tiempo, los diferencia de todos los otros fenómenos culturales de un pasado más o menos reciente” (p. 12). Estos fenómenos culturales estarían marcados por una forma interna que evoca al barroco.

²³ Sarduy, Severo. Ensayos generales sobre el Barroco. Buenos Aires: Ed. Fondo de Cultura Económica, 1987.

²⁴ Idem, p. 36.

²⁵ Idem, p. 36.

²⁶ Idem, p. 39.

qué forma se desarrolla en la actual literatura latinoamericana. Sarduy señala que más que ampliar el concepto de barroco, lo que interesa es restringirlo y reducirlo a un esquema operatorio preciso, lo cual estaría en relación con la pertinencia de su aplicación al arte latinoamericano²⁷. Sarduy toma dos elementos que serían fundamentales dentro del arte barroco: el artificio y la parodia. Ambos elementos se encuentran en la literatura latinoamericana: “La extrema artificialización practicada en algunos textos, y sobre todo en algunos textos recientes de la literatura latinoamericana, bastaría pues para señalar en ellos la instancia del barroco.”²⁸

Sarduy señala tres mecanismos en la artificialización: la sustitución, la proliferación y la condensación. La sustitución es el cambio de un significante por otro, que se aleja de la significación del primero, pero que, sin embargo, dentro del contexto adquiere la misma significación que el primer significante. La proliferación es cuando se oculta, se omite el significante de un significado, el cual no se cambia por otro como en el caso de la sustitución, sino que se produce una cadena de significantes, una cadena metonímica que gira en torno a ese significante ausente:

“Hay finalmente en la proliferación, operación metonímica por excelencia, la definición mejor de lo que es toda metáfora, la realización en el nivel de la praxis –del desciframiento que es toda lectura– del proyecto y la vocación que nos revela la etimología de esa palabra: desplazamiento, traslado, tropo.”²⁹

Finalmente, la condensación, como lo dice la misma palabra, es cuando se produce una fusión (o permutación en la cadena fónica) de dos significantes, surgiendo un tercer significante “que resume semánticamente los dos primeros.”³⁰

Como hemos señalado anteriormente, el neobarroco hace una reelaboración del barroco, por lo que entre ambos encontramos, de todas maneras, algunas diferencias significativas.

El primer barroco muestra un universo móvil y descentrado, pero que sin embargo es todavía armónico. En cambio, el neobarroco muestra un universo en total desarmonía y desequilibrio; el neobarroco muestra el quiebre y la ausencia de una epistemología, mientras que el barroco del siglo XVII aún mantenía una unidad con el logos, el cual para el neobarroco sólo es ausencia:

“Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde una carencia [...] Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está, ‘apaciblemente’ cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión³¹.

²⁷ Sarduy, Severo. “El barroco y el neobarroco”. En: América Latina en su literatura. César Fernández Moreno, coordinador. México: Ed. Siglo XXI, 1994, p. 168.

²⁸ Idem, p. 169.

²⁹ Idem, p. 172.

³⁰ Idem, p. 173.

En este sentido, la diferencia fundamental que señala Sarduy entre estos dos momentos de un arte barroco, es que el neobarroco ha perdido su referencia, es decir, el referente ha sido vaciado y gira entorno a ese vacío, a esa ausencia: “el barroco de hoy no nos remite, en lo que de él se dice, más que a imágenes difusas, sin emisor aparente ni destinatario: no sabemos de qué esas obras, con su carácter propio de residuo o de exceso opaco, son el emblema confuso, la *retombée*, ni si de algo lo son.”³²

2.3. El vacío en “Los domingos”

2.3.1. “Horror vacui”

En “Los domingos”³³ nos encontramos con un sujeto frente al horroroso panorama de los días domingo, días desérticos y vacíos. La narración nos envuelve en la inmensurable tristeza de aquellos días, silenciosos y solitarios, de este sujeto y su pareja, Lucía (de la que aparentemente se ha separado), en el recuerdo de los domingos cuando estaban juntos (aparentemente juntos). El día domingo es día menos esperado para ellos; quieren evitar y evadir este día, inventan escapes, simulan ocupaciones en un intento desesperado por cubrir todo lo que no desean de ese día. Enfrentar el domingo es enfrentar un inmenso vacío, el cual ambos intentan llenar, pues este día pareciera que los despoja de los subterfugios de la vida cotidiana, ese constante rumor, constante distracción, constante disfraz, que disimula o simula, lo que somos y lo que en verdad no somos. Así, despojados de disfraces, el día domingo los obliga a mirarse, a encontrarse con lo que verdaderamente son en esa soledad, y esa realidad es para ambos insoportable, pues ese día “*hecho para la felicidad*”, como lo expresa el mismo sujeto en la narración, en que ellos como pareja deberían sumergirse en la felicidad, la paz y el descanso en familia (¿como el resto del mundo?), no es más que la evidencia de la imposibilidad de la felicidad, de la incapacidad de unión entre ambos, pues se encuentran irremediabilmente divididos: “*Decir que nos sentíamos divididos, lanzados cada uno hacia un lugar diferente del espacio, habría sido poco*”³⁴.

Todo lo que los personajes realizan durante este día es para poder sobrellevarlo, para poder cubrir la esencia de este día, el inmenso vacío que en él se despliega. Es precisamente el horror al vacío del domingo lo que mueve a estos personajes a inventarse cosas que hacer, viajes a la playa, hacer el aseo, almorzar en casa de un amigo, etc., que no son más que distintas formas de simular, aparentar, hacer un teatro

³¹ *Idem*, p. 183.

³² Sarduy, Severo. Ensayos generales..., p. 35.

³³ Wacquez, Mauricio, op. cit.

³⁴ *Idem*, p. 104.

de lo que debiera ser para ambos ese día.

Como podemos ver, en este relato, uno de los temas principales es el “vacío”. Cuando hablamos de vacío, lo hacemos en un sentido bastante general; sin embargo, debemos considerar varios puntos con relación a esto, pues como veremos más adelante, consideramos que el vacío al cual nos referimos, en relación al relato, en realidad no es uno sino que son varios, es decir, es un vacío que alcanza distintos aspectos.

En primer lugar debemos distinguir las consideraciones sobre el vacío³⁵ en distintas épocas, contextos culturales y epistemológicos.

Por una parte tenemos un concepto epistemológico que se resiste y se opone a la idea de vacío. Antiguamente se pensaba que la naturaleza resistía al vacío, idea que viene del pensamiento aristotélico³⁶, quien negaba la existencia de éste:

“[A medida que la idea de que el aire es una sustancia fue haciéndose familiar] dio lugar entre los griegos la dogmática creencia de que no puede haber un espacio vacío; era imposible la existencia de un vacuum. El espacio tenía que ser plenum, algo lleno en todas partes. Este dogma era parte de la física aristotélica que dominó el terreno durante tanto tiempo”³⁷.

Sin embargo, los avances científicos del siglo XII comprobaron lo contrario, es decir, se descubre que el vacío existe efectivamente en la naturaleza, lo cual se produjo principalmente a partir del cuestionamiento sobre el movimiento de los astros. Recordemos que la forma del universo ha cambiado, y se presume, en este nuevo orden celeste, que existen enormes distancias entre los planetas, por lo tanto surgió la pregunta de qué hay en esas distancias, qué hay entre los astros y qué es lo que permite el movimiento. La ley de la inercia intenta explicar el movimiento de la Tierra, pero para ello era necesario comprobar la posibilidad del vacío: “La ley de inercia entra en la explicación como en casos anteriores, pero sólo puede hacerlo eficazmente si se admite la posibilidad de un espacio vacío entre los planetas”³⁸. La comprobación de la posibilidad del vacío, se dio con el experimento hecho por Torricelli en 1643, quien construyó un aparato, el barómetro, el que sirvió, entre otras cosas, para la demostración de la posibilidad de éste³⁹.

³⁵ La cultura oriental ha tenido una visión del vacío en la cual éste es un principio creador. Sarduy se refiere a algunas de estas ideas orientales sobre el vacío en los Ensayos generales sobre el Barroco: “Reverso del saber que se posee –también se poseen, entre nosotros, los idiomas y las cosas–, en Oriente encontramos en el centro de las grandes teogonías –budismo, taoísmo–, no una presencia plena, dios, hombre, logos, sino una vacuidad germinadora cuya metáfora y simulación es la realidad visible, y cuya vivencia y comprensión verdaderas son la liberación.” Sarduy, Severo. Ensayos generales..., pp. 60-61.

³⁶ Ver Hull, L.W. H., op. cit.

³⁷ *Idem*, p. 193.

³⁸ *Idem*, p. 192.

³⁹ *Idem*, pp. 193-194.

A esto debemos agregar todo lo que implicó para el hombre de la época semejantes cambios a nivel de conocimiento, pues todos los paradigmas, todas las creencias que configuraban su mundo y su existencia, de pronto cayeron. Es así como hasta la misma religión se ve cuestionada, y surge ese sentimiento del hombre frente al infinito, frente a la incertidumbre de qué es lo que sostiene el mundo, la vida, el universo, qué lo hace posible, qué mueve el universo, ¿nada?, ¿el vacío?. Las ideas aristotélicas sobre el universo en que éste se estructuraba en esferas donde en la última esfera se encuentra el “primer motor”⁴⁰ o Dios, quien pone en movimiento los astros, han caído. Las ideas cristianas, de la Iglesia Católica, que en gran parte había adoptado las tesis aristotélicas, también se desestabilizan. El hombre se pregunta ¿qué hay más allá? ¿sólo vacío? De ahí la necesidad de llenar este vacío, necesidad que tanto se ha visto en el arte barroco y su llamado “Horror vacui”, con la proliferación de decorado que precisamente cubre y esconde un fondo vacío, y de la misma forma ocurre en el lenguaje del barroco, donde la metáfora y los desplazamientos del lenguajes son fundamentales: “En el barroco, la poética es una Retórica: el lenguaje, código autónomo y tautológico, no admite en su densa red, cargada, la posibilidad de un yo generador, de un referente individual, centrado, que se exprese –el barroco funciona al vacío–, que oriente o detenga la crecida de signos”⁴¹.

Esta crisis que se produce frente a la revolución científica se refleja en el barroco, y tal como lo señala Sarduy⁴², podemos establecer una analogía con el neobarroco en relación con los avances y teorías que ha desarrollado la ciencia, sobre todo con relación a la teoría del *big-bang*, donde el universo habría surgido de una gran explosión, universo que además está en expansión, con lo cual se nos presenta un universo infinito, sin límites. En esta expansión del universo, de sus astros y galaxias se hace cada vez más presente el vacío: “Mientras más se alejan unas de las otras, más aumenta el vacío del espacio: la densidad de la materia se hace menor, tiende a cero [...]”⁴³.

El neobarroco funciona, según Sarduy, de manera similar al universo, es decir, se produce una explosión expansiva de los signos hacia el infinito (como en el *big bang*), signos que a su vez no remiten más que a sí mismos, es decir, signos que giran alrededor de un centro vacío:

“neobarroco en estallido en que los signos giran y se escapan hacia los límites del soporte sin que ninguna fórmula permita trazar sus líneas o seguir los mecanismos de su producción. Hacia los límites del pensamiento, imagen de un universo que estalla hasta quedar extenuado, hasta las cenizas”⁴⁴.

La pérdida del referente neobarroca está en relación con lo expuesto por Jacques Derrida

⁴⁰ Idem., p. 66.

⁴¹ Sarduy, Severo. Ensayos generales..., p. 175.

⁴² Idem.

⁴³ Idem, p. 203.

⁴⁴ Idem, p. 41.

en torno al lenguaje literario, ya que señala que la literatura sólo es posible a partir de la ausencia y el vacío, ya que es la “ausencia de todo, en la que se anuncia toda presencia”⁴⁵. Según Derrida el lenguaje nace en el momento en que el signo ya no funciona como tal, es decir, el signo lingüístico compuesto por un significante y un significado pierde esta correspondencia, el signo ya no remite a un significado. Nace el lenguaje, pues

“dice entonces lo que es, justamente por no remitir más que a sí, signo sin significación, juego o puro funcionamiento, pues deja de ser utilizado como información natural, biológica o técnica, como paso de un ente a otro o de un significante a un significado”⁴⁶.

2.3.2. La religiosidad vaciada

Este panorama de ausencia y vacío en “Los domingos” se abre hacia varios aspectos, y podemos expandirlo hacia el infinito, tal como funciona el mecanismo neobarroco. En primer lugar, es importante considerar los aspectos a los cuales nos remite el día domingo⁴⁷ y su nominación. El domingo es el séptimo día de la semana, el día de descanso, “día del Señor”, que nos recuerda el séptimo día relatado en el Génesis, en el cual Dios descansó luego de la creación y santificó este día: “Y acabó Dios en el día séptimo la obra que hizo; y reposó el día séptimo de toda la obra que hizo. Y bendijo Dios al día séptimo, y lo santificó, porque en él reposó de toda la obra que había hecho en la creación”⁴⁸. En nuestra cultura, de tradición cristiana, el domingo fue destinado al descanso y a la conmemoración de Dios⁴⁹. El domingo, para el mundo católico, es el día del Señor en que se celebra la Misa, pues es el primer día de la semana litúrgica, ya que es un mandato divino dedicar este día a Dios:

“Acuérdate del día de reposo para santificarlo. Seis días trabajarás, y harás toda tu obra; mas el séptimo día es reposo para Jehová tu Dios; no hagas en él obra alguna, tú, ni tu hijo, ni tu hija, ni tu siervo, ni tu criada, ni tu bestia, ni tu extranjero que está dentro de tus puertas. Porque en seis días hizo Jehová los cielos y la tierra, el mar, y todas las cosas que en ellos hay, y reposó en el séptimo día; por tanto Jehová bendijo el día de reposo y lo santificó.”⁵⁰

⁴⁵ Derrida, Jacques. “Fuerza y significación” en La escritura y la diferencia. Barcelona: Anthropos, 1989.

⁴⁶ *Idem*, pp. 22-23.

⁴⁷ “Domingo: (Del lat. dominicus [dies], [día] del Señor) 1. m. Séptimo día de la semana, primero de la semana litúrgica.” Diccionario de la RAE.

⁴⁸ Santa Biblia. “Génesis”. Santiago: Ed. Sociedades Bíblicas Unidas, 1992. Génesis 2. 2-3.

⁴⁹ Cabe señalar que existe la discusión relativa a que en realidad el séptimo día corresponde al sábado; no obstante esto, pasó luego convencionalmente al domingo, por lo menos dentro de nuestra cultura. “Sábado: (Del lat. bíblico sabbatum, este del gr. σάββατον, este del hebr. šabbāt, y este del acadio šabattum, descanso). 1. m. Sexto día de la semana, séptimo de la semana litúrgica.” Diccionario de la RAE.

⁵⁰ Santa Biblia. “Éxodo”. Op. cit. Éxodo 20. 8-11.

Convencionalmente para la sociedad es el día destinado al descanso, a la familia, al esparcimiento, donde se reúne la familia en clásico almuerzo dominical, donde se pasea en los parques, etc., una infinidad de lugares comunes que culturalmente asociamos a los días domingos.

Este aspecto que hemos señalado lo encontramos en el texto, pero de manera totalmente vaciada, por oposición, pues ya no remite al día de celebración religiosa en que se debe cumplir con el deber asistir al ritual litúrgico. En el cuento que lleva ese nombre, en el día domingo hay una ausencia del sentido religioso, en su día Dios está ausente, y en este sentido podemos decir que el signo divino ha perdido su significado:

“Esta pérdida de certeza, esta ausencia de la escritura divina, es decir, en primer lugar, del Dios judío que, si llega el caso, escribe él mismo, no define solamente y vagamente algo así como la ‘modernidad’. Esta pérdida de certeza, en tanto que ausencia y obsesión del signo divino, preside toda la estética y la crítica modernas.”⁵¹

La presencia de un Dios, anterior a nuestra existencia, creador de todo lo que existe, se comienza a desdibujar, comienza su crisis en el momento en que el hombre comienza a perder sus certezas que, como ya hemos señalado, sucede durante el barroco. Pero sin embargo, aun con esta pérdida de certezas, la imagen de Dios sigue siendo fundamental durante este período: recordemos que el barroco fue un arte que estuvo al servicio de la Iglesia. Esta vinculación entre el barroco y la Iglesia Católica la señala Werner Weisbach, mostrando cómo este arte se desarrolló, adaptándose y poniéndose al servicio de uno de los fenómenos más importantes de la época, el de la Contrarreforma⁵². A través del arte, la Iglesia plasmó las ideas religiosas de la Contrarreforma, siendo aquél una gran arma de lucha para la Iglesia:

“El arte fue utilizado para propagar en sus imágenes las ideas religiosas revitalizadas y concebidas según el nuevo espíritu y para transmitir sentimientos y estados de ánimo a las masas devotas [...] Frente a la fobia del protestantismo por las imágenes, en los tratados artísticos y teológicos se diserta sobre la relación entre el catolicismo y la plástica y se defiende enérgicamente la importancia que el arte tiene para el servicio divino”⁵³.

Es así que la Iglesia toma la fuerza y el poder que posee la imagen, y va fijando en el arte las escenas religiosas, buscando llegar a tocar la sensibilidad de los creyentes, y aumentar así su devoción, a través de las representaciones religiosas que impactaban al espectador.

Dentro de este panorama será de gran importancia la figura de Ignacio de Loyola y la orden de los Jesuitas, quienes se preocupan especialmente por la educación religiosa. En este contexto fueron de gran importancia los Ejercicios Espirituales, los cuales se practicaban con el fin de sensibilizar y acercar a los fieles a las escenas religiosas: “se conducía al alma a través de los terrores del Infierno y de la Pasión de Cristo, hasta el

⁵¹ Derrida, Jacques, *op. cit.*, p. 20.

⁵² Werner Weisbach. *El barroco arte de la contrarreforma*. Madrid: Ed. Espasa Calpe, 1948.

⁵³ *Ibidem*, p. 58.

esplendor del reino celestial y, finalmente, a la unión con Dios”⁵⁴ .

Pero es precisamente durante el barroco donde podemos decir que Dios sufrió un desplazamiento, producto del descentramiento antes descrito; de este modo, Dios ya no ocupa el centro, sino que la obra de arte barroca lo remite, pero él permanece elidido, de tal forma que el centro remite a ese Dios elidido. Sobre el tema del manejo de la imagen religiosa, Baudrillard señala la desaparición, el desplazamiento de la imagen de Dios:

“[...] los jesuitas al fundar su política sobre la desaparición virtual de Dios y la manipulación mundana y espectacular de las conciencias –desaparición de Dios en la epifanía del poder-, [...] Tras el barroco de las imágenes se oculta la eminencia gris de la política”⁵⁵ .

Así, Baudrillard se refiere al simulacro de la divinidad y el peligro que ésta significaba –recordemos el rechazo a las imágenes por parte del protestantismo–, ya que el ícono finalmente suplanta a la esencia:

“[...] facultad que poseen de borrar a Dios de la conciencia de los hombres; la verdad que permiten entrever, destructora y anonadante, de que en el fondo Dios no ha sido nunca, que sólo ha existido su simulacro, en definitiva, que el mismo Dios nunca ha sido otra cosa que su propio simulacro”⁵⁶ .

Esto es lo que sucede en neobarroco, que no remite ya a ningún significado trascendente, donde el centro está vacío, y la imagen de Dios es sólo su imagen, sin referente, es decir, es la imagen de un Dios ausente.

Retomando lo anterior, podemos ver que todo el sentido que adquiría el descanso se ha perdido, e incluso la imposición del descanso exaspera a los personajes del relato que estamos analizando. ¿Qué significado tiene ahora este día, que incluso en nuestra lengua, su significado remite al de “día del Señor”? Sin embargo, podemos ver que esta designación, este nombre, su significante, ha perdido la conexión con su significado, pues no remite más que a su no-presencia. ¿Qué motiva ahora este día? ¿Qué mueve a los personajes de “Los domingos”? Nos parece que la única motivación, lo único que los mueve durante ese día es la necesidad de evitarlo, disimular, aparentar estar en armonía con el espíritu del día, evitar la evidencia de la carencia de significado de éste, la carencia de sentido, carencia de impulso en fin. Ellos disimulan y simulan pues, como señala Jean Baudrillard, disimular es ocultar algo que se tiene, hacer como si no se tuviese, que en este caso es ocultar el domingo, y por otra parte, simular tiene que ver con algo que no se tiene, en este caso la felicidad, es decir, la necesidad de aparentar esa felicidad. El disimular remite a una presencia y la simulación a una ausencia⁵⁷ .

Día inmotivado, vaciado de su contenido establecido convencionalmente, como un día de encuentro familiar, pues los personajes nunca se encuentran como pareja, más

⁵⁴ Idem, p. 66.

⁵⁵ Jean Baudrillard. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Ed. Kairós, 2002, p. 16.

⁵⁶ Idem, p. 15.

⁵⁷ Idem, p. 12.

bien es la imposibilidad de este encuentro real, aunque habiten el mismo espacio. Es el día del desencuentro. Mucho menos podríamos decir que existe tal “descanso”, pues ese descanso pasa a constituir un terrible malestar en ambos, ya que el descanso implica una pausa que revela la verdadera condición de ambos, su soledad y tristeza, su incapacidad de ser felices y de encontrarse uno frente al otro, sin nada más que ellos mismos. Estos personajes no descansan, al contrario, se desgastan buscando en que “ocuparse”, para no dar cabida a ese vacío: *“Cuando toda la casa estaba limpia y no había más que hacer, si no fuera mirarnos a la cara el uno al otro, sin siquiera trabajar, porque ni eso se podía [...]”*⁵⁸

2.3.3. Apariencias y Simulación

¿Por qué son tan tristes los domingos? Así, como se expresa en el cuento: *¿Cómo explicarme el misterio de los domingos?*⁵⁹ ¿Por qué ese día tranquilo nos entristece? ¿Qué vacío se expande y se dispersa en el silencio de las horas interminables de ese día, será el mismo sentimiento que se siente al terminar un espectáculo, al desmaquillarse el actor, al desmontar el escenario? El relato nos muestra el momento en que los personajes están fuera de escena, en que se horrorizan, pues ven los soportes artificiales del mundo que comparten, observan ese artificio. Y sin embargo pretenden seguir simulando, pero el simulacro se les hace cada vez más difícil; más bien estamos frente a un *intento* de simulacro, que falla:

“Al despertar me juraba que permanecería con los ojos cerrados, sabiendo perfectamente que tú simulabas lo mismo. Pero ese primer esfuerzo por rechazar el día, ese simulacro que nos mantenía uno al lado del otro, sin poder engañarnos, duraba poco”⁶⁰ .

La simulación es un elemento característico del barroco y el neobarroco, la exaltación del artificio, de las apariencias. El mundo se vuelve un teatro, donde se pierden los límites de la realidad, más aún cuando la ficción ya no remite a la ésta, sino que a la misma ficción; esto es por lo que ya hemos dicho: el referente se ha perdido. Los personajes del relato viven en la apariencia, haciendo un teatro de ellos mismos, un teatro en que aparentemente ambos conviven, juegan, simulan a que no se encuentran apartados, divididos. ¿Qué motiva a estos personajes a seguir la farsa, a mantener el simulacro absurdo del “día feliz”? Por una parte hemos observado que estaría motivado por el horror al vacío que les produce ese día. Un aspecto importante de señalar a propósito de la simulación, es que ésta responde a un cierto gusto, un placer, podríamos decir inmotivado, es decir, al puro placer que no responde a una necesidad; gusto por el disfraz, por el maquillaje, por la pura teatralidad, un placer en la desaparición de los contornos de la identidad. Sin embargo, es esta misma inmotivación de la simulación la que nos muestra esta relación entre la simulación y el vacío, tal como lo señala Sarduy:

⁵⁸ Wacquez, Mauricio. Op. cit., p. 104.

⁵⁹ Idem, p. 104.

⁶⁰ Idem, p. 104.

“Más allá del placer de lo que pone en escena, como fiestas familiares y consabidas, la simulación enuncia el vacío y la muerte”⁶¹.

Hemos señalado anteriormente la pérdida de los referentes en lo que llamamos neobarroco, donde los signos no giran sino en torno a un centro vacío, y no remiten más que a la ausencia de ese centro; lo mismo sucede con el simulacro. Según Jean Baudrillard⁶², la simulación ya no responde ni a una sustancia, ni a un referente, “la era de la simulación se abre, pues, con la liquidación de todos los referentes –peor aún: con su resurrección artificial en los sistemas de signos [...]”⁶³ El único referente de la simulación es la ausencia de referente, “la simulación no tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro”⁶⁴.

La simulación no pretende imitar la realidad, ser una copia de esa realidad, sino que la simulación parte de lo que *ya es simulación*, es “una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo”⁶⁵. Con este mecanismo de simulación se pierden los límites de lo que es real y lo que no lo es.

En este sentido, el simulacro que realizan los personajes tampoco remite a un referente en la realidad, sino al vacío de ésta, repiten los movimientos no de la felicidad, sino del *simulacro de la felicidad*, imitan la máscara, el disfraz: “yo, tratando de silbar, fumando un cigarrillo, jugando a ser feliz”⁶⁶. Él tiene que adoptar las posturas de esa supuesta felicidad; incluso para pasar el día deciden hacer paseos y visitas que deberían lograr en ellos algo de tranquilidad, sin embargo la simulación de estos paseos termina en algo aún peor:

“Así, haciendo esfuerzos infinitos para creer que la vida se llenaba de posibilidades, nos arrastrábamos a uno de esos sitios (la casa de Horacio, algún museo, el zoológico) que generalmente exacerbaba en nosotros la desesperación”⁶⁷.

2.3.4. Distancias infinitas

Vacío de felicidad en un “día feliz”: “Lentamente debíamos aceptar la evidencia de que ese día hecho para la felicidad, debíamos aceptar esa felicidad impuesta”⁶⁸. Por lo tanto

⁶¹ Sarduy, Severo. Ensayos generales..., p. 84.

⁶² Jean Baudrillard, op. cit.

⁶³ Idem, p. 11.

⁶⁴ Idem, p. 18.

⁶⁵ Idem, p. 11.

⁶⁶ Wacquez, Mauricio, op. cit., p. 107.

⁶⁷ ***Idem, p. 105.***

los personajes intentan asumir papeles para seguir manteniendo el simulacro y van ocultando, disfrazando el domingo, como si fueran felices: salen a pasear, de visita, al teatro o cualquier cosa que difumine el silencio que hay entre ellos, que borre los contornos de ese día domingo que sin embargo se les va imponiendo.

Sin embargo los intentos son en vano, pues hay una distancia infinita entre él y ella, y el silencio se abre paso irremediadamente, sobre todo al atardecer: *“El silencio invade la luz ausente [...] Ya no vislumbramos nuestros rostros. Sólo el silencio es posible. El silencio, Lucía”*⁶⁹. En el momento en que ya sólo es posible el silencio es cuando se muestra claramente que el simulacro es imposible ya, pues cada uno se ha sumergido en sus distancias infinitas, cada uno en su lejanía, sin más unión que el vacío que los separa, un absoluto silencio⁷⁰. Él y ella se van alejando cada vez más, cada uno soñando un sueño distinto, como lo menciona él. Ella en sueños y en sus recuerdos que él desconoce. El vacío entre ellos aumenta, ellos están arrojados al infinito, en dos sueños distintos, y el centro que los unía se encuentra vacío. El alejamiento de ambos y el inevitable aumento del vacío entre ellos podríamos observarlo en analogía a la teoría del *big bang*, según la cual el universo está en expansión, dilatándose, y sus cuerpos se separan, tal como mencionamos anteriormente entre ellos: el vacío está en inevitable expansión. Estos personajes están cada vez más separados, y un vacío infinito se extiende entre ellos. El lugar del hombre es entre infinitos⁷¹, el universo es infinito, pero el mismo infinito se extiende hacia lo más pequeño, no podemos encontrar los límites, todo se vuelve ilimitado, incluso el breve espacio que separa los cuerpos de él y ella: *“decir que nos sentíamos divididos, lanzados cada uno hacia un lugar diferente del espacio”*⁷².

El vacío aumenta y se expande, ocupando ya no sólo el domingo: el límite de este día se ha perdido, su forma alcanza al resto de la semana, como lo vemos en “Los domingos II”: *“Pero ¿qué son, Lucía, esos domingos, si la semana en nuestro mundo ya no tiene otro nombre?”*⁷³ ¿Qué diferencia ya a este día y el resto? Nada; se ha borrado el límite, el contorno que determina el carácter de uno u otro, ya sólo existe la ausencia de ese carácter o esencia que los determinaría.

⁶⁸ Idem, p. 104.

⁶⁹ Idem, p. 105.

⁷⁰ “Entonces comenzábamos ese largo calvario que en el cual el silencio era nuestra más elocuente forma de comunicarnos.” Idem, p. 104.

⁷¹ Ver Blaise Pascal. Pensamientos. Buenos Aires: Ed. Losada, 2003.

⁷² Wacquez, Mauricio. Op. cit., p. 104.

⁷³ Idem, p. 108.

3. Conclusiones: Desde el exceso hasta el vacío mismo

Hemos planteado un análisis del cuento “Los domingos”, tomando como punto de partida, para no decir central, el tema de vacío, vacío que se extiende en varias direcciones, que van desde el vacío en el sentido religioso, en la pérdida de referente, de sentido, de felicidad, etc. Un vacío que hace presente una ausencia, es decir no sólo el vacío como la nada, sino que ausencia en tanto falta. Tomamos este tema relacionándolo e insertándolo en el contexto barroco, señalando la importancia de los acontecimientos científicos que generaron en el siglo XVII una crisis sobre los paradigmas y certezas del hombre de la época, como también señalamos los aspectos fundamentales de la estética neobarroca y sus mecanismos.

Señalamos el horror al vacío en este relato, puesto que la quietud, el silencio, la carencia, la falta, finalmente ausencia de una serie cosas, sentimientos, comunicación, sentido, ¿amor?, provoca en los personajes un terrible malestar, “*esa quemante digestión del domingo*”⁷⁴, una enorme tristeza, un abatimiento insoportable que es necesario evitar. Entonces, antes de que el domingo y su ausencia se hicieran sentir, ellos se impulsan a cubrir la ausencia, a llenar el vacío; pero cubrir la ausencia no es traer la presencia de esa ausencia, pues es imposible traer esa presencia y todo lo que cubre el vacío es sólo apariencia, ilusiones, que finalmente no hacen más que hacer crecer la

⁷⁴ Wacquez, Mauricio, op. cit., p. 104.

sensación de vacío, no es más que resaltar que no hay nada, absolutamente nada tras las apariencias. Jugamos a ser una pareja feliz, aparentamos estar unidos y ser felices, pero esa apariencia no tiene asidero en nada real, ni en la pareja que fuimos o que seremos, sólo aparentamos a partir de la imagen, del simulacro que hemos construido de felicidad, haciendo la analogía con lo señalado por Baudrillard sobre Dios, en que finalmente su imagen ha borrado a Dios y ya no es más que el simulacro de sí. De la misma forma ocurre con los personajes de “Los domingos”, en que ya es imposible cubrir realmente el vacío, pues ellos se han borrado tras la imagen que construyen, tras la simulación que realizan cada domingo.

“Los domingos” nos muestra el vacío desde el vacío, pues aunque hemos señalado este “horror vacui” que sienten los personajes y los moviliza a una serie de acciones, éstas fallan, el simulacro es abandonado rápidamente y nos encontramos con cada uno de ellos sumergidos en la distancia infinita que los separa, en ese vacío que se extiende entre ellos, cada uno en su silencio, en sus recuerdos, en sus propios sueños:

“Lo terrible es enfrentarse con el atardecer, con la luz del atardecer, sintiéndonos vivir el atardecer tú y yo. Dejamos que la luz abandone la pieza, tememos movernos de donde estamos. El crepúsculo llega y la infelicidad se colma.”⁷⁵
“Tú, sumida en esos pensamientos, en esos recuerdos tuyos que no conozco”⁷⁶

El decorado se va cayendo, el maquillaje se va corriendo, borrando, desdibujando en “Los domingos”. Esto podemos apreciarlo incluso en la escritura misma, bastante clara en relación a los otros cuentos incluidos en *Excesos*, sobre todo en relación a los de la primera parte⁷⁷.

En “Los domingos”, como decíamos, el maquillaje se va borrando, ya no hay excesos de ningún tipo, salvo el exceso mismo de vacío, lo cual lo diferencia de los cuentos de la primera parte llamada “Excesos”, los cuales tienen una estructura compleja, ilegible a veces, saturados, colmados, pero sin embargo el exceso trabaja sobre el vacío, a partir de la ausencia. El cuento, también llamado “Excesos”, trabaja el disfraz, el maquillaje a partir de una ausencia: “*ANTES, AYER, yo amaba a Irene. Hasta ayer en que ella se fue, yo la amé locamente*”⁷⁸. En este cuento un sujeto se viste y se maquilla intentando hacerlo como lo hacía Irene, entonces él imita su manera de maquillarse, realizando un simulacro de Irene, pero el simulacro ya no tiene como referente a Irene, sino a su ausencia; él simula la simulación de Irene, no imita a Irene, imita su maquillaje. Aquí se realiza el simulacro y efectivamente funciona el mecanismo de la artificiosidad, prolifera el maquillaje, el decorado, un signo sobre otro, saturando todo espacio vacío. El exceso finalmente es otra forma del vacío.

⁷⁵ *Idem*, p. 105.

⁷⁶ *Idem*, p. 107.

⁷⁷ El texto está dividido en tres partes, la primera llamada “Excesos”, luego una segunda llamada “Transparencias” y la última llamada “Secuencias”, a la cual pertenecen “Los domingos I y II”, siendo éste el último.

⁷⁸ *Idem*, p. 47.

En la segunda parte observamos también la presencia del vacío, en el título “Transparencias”, siendo ésta otra forma que adopta el vacío. Y luego en “Secuencias”, la cual finaliza con “Los domingos”, lo que nos llama la atención, ya que vemos claramente una gran distancia entre el “exceso” con los que se comienza, pasando luego por distintos estados del vacío, para llegar al final con un relato en que el vacío es total. La obra va desde la saturación, desde el acto de maquillarse y disfrazarse, borrarse, transparentarse, hasta la caída del decorado, lo cual consideramos como un camino por todos los estados del vacío.

Señalamos anteriormente que en los “Los domingos” sólo había un exceso del vacío mismo, pues se realiza en él de manera irrefrenable, como la tristeza que avanza sobre los personajes, con fuerza y violencia: “*nos mostrábamos taciturnos, abandonados, poblando una ciudad evacuada o sobreviviendo a un cataclismo*”⁷⁹. Tristeza que se desborda ya desde el epígrafe hacia el cuento: “*en un clin d’oeil toutes les tristesses qui, comme tu sais, empoisonnent ma vie, surtout les dimanches* (La Chartreuse de Parme)”... Ese sentimiento que consume a los personajes en ese tiempo detenido de los domingos, en ese tiempo vaciado...

⁷⁹ Idem, p. 104.

Bibliografía

- Anceschi, Luciano. *La idea del Barroco: estudios sobre un problema estético*. Madrid: Ed. Tecnos, 1991.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Ed. Kairós, 2002.
- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Ed. Cátedra, 1999.
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- D'ors, Eugenio. *Lo Barroco*. Madrid: Ed. Aguilar, (s.f.).
- Hatzfeld, Helmut. *Estudios sobre el barroco*. Madrid: Ed. Gredos, 1964.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Vol. II. Barcelona: Ed. Labor, 1985.
- Hull, L. W. H. *Historia y filosofía de la ciencia*. Barcelona: Ed. Ariel, 1989.
- Pascal, Blaise. *Pensamientos*. Buenos Aires: Ed. Losada, 2003.
- Rousset, Jean. *Circe y el pavo real*. Barcelona: Ed. Seix Barral, 1972.
- Sarduy, Severo. *Ensayos Generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Ed. Fondo de Cultura Económica, 1987.
- . *Antología*. México D.F.: Ed. Fondo de Cultura Económica, 2000.
- . "El barroco y el neobarroco". En: *América Latina en su literatura*. César Fernández Moreno, coordinador. México D.F.: Ed. Siglo XXI, 1994, pp. 167-184.
- Wacquez, Mauricio. *Excesos*. Santiago: Ed. Universitaria, 1971.

Weisbach, Werner. *El barroco arte de la contrarreforma*. Madrid: Ed. Espasa Calpe, 1948.

Wölfflin, Heinrich. *Renacimiento y Barroc-o*. Barcelona: Ed. Paidós, 1986.

----- . *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid: Ed. Espasa Calpe, 1961.

Santa Biblia. Santiago: Ed. Sociedades Bíblicas Unidas, 1992.

Diccionario de la RAE.