



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

Saturando las texturas: trampas (neo)barrocas en la escritura de Casa de Campo de José Donoso.

Informe final para optar al grado de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas. Seminario de Grado: “Antiliteratura latinoamericana contemporánea”.

Alumna: Camila Lagos Basoalto
Profesor Guía: David Wallace Cordero

2013

Para Rodrigo

Despatillado en un rincón del escaparate, los codos doblados contra el pecho y los brazos en rodajas, descansaba el Redentor, el sin pies ni cabeza. De las muñecas y los tobillos le salían garfios, y del cuello, cortado a nivel de la nuez, un gran tornillo. No tenía ni sexo ni rodilla. Lo cubría un barniz nacarado y por el vientre rosa vieja. Estaba carcomido. Olía a incienso y naftalina. Por el costado se le veía una bisagra¹.

(In)tentar hablar del barroco es pre-pararse para no parar. In-tentando tantear y siempre fallar el gesto de tocar el sentido del que habla Jean-Luc Nancy. Una falla que no implica solamente un error, una falta, sino también un juicio. Es ese juicio el que en el barroco, y esto es lo que (me) resulta más atractivo del asunto, es un juicio trastornado, extravagante; un juicio des-viado que va extremando la errancia, siguiendo todas las vías, donde *fallar*² puede ser un *hallar*; encuentro e incumplimiento. Fingimiento y fallo en que la apariencia impera por sobre la estructura, que pasa a ser secundaria. Despojada de su dominio afianzado en la función, resulta arrinconada por la apariencia que se eleva y se monta en la utilidad y el orden³.

Esta textualidad se escribe en y desde una temporalidad, no en lo atemporal de una esencialidad que conlleva un *deber ser* como deuda y obligación de un telos moderno. En consecuencia, señalaré la importancia del marco, pero de un marco entendido como el lugar anfibológico desde el que *leeré las obras de arte*, concebido como lugar que es también un

¹ Sarduy, Severo. *De dónde son los cantantes*. Barcelona: Seix Barral, 1980. p. 117.

² Del latín *afflāre*: hallar, encontrar, darse con; y también, no cumplir, fingir, fallar.

³ En este punto, podemos ver el protagonismo que adquieren las fachadas en la arquitectura barroca, un ejemplo de esto es la Catedral de los Zacatecas en México o la Fachada del Obradoiro de la Catedral de Santiago de Compostela.

no lugar, un párreron⁴ porque está con, en y contra el ergon. Este lugar indeterminado desde el que leeré no se encuentra fijo ni fijado rígidamente, está desplazándose, movilizándose permanentemente. El párreron no se encuentra dentro de la obra ni fuera de ella, se encuentra en el límite, en el borde, operando desde allí en el toque y el trastoque. ¿Dónde toca el barroco? ¿Dónde ataca? Perlongher⁵ señala que el ataque más intenso que hace el barroco ocurre el plano de la forma; forma que es superficie, que es piel, diría Nancy. Borda que aborda el desborde del borde [o borde que aborda el desborde en la borda]. Cuerpo que es(tá en) el límite. Lugar de transformación en el que se tocan y contaminan las superficies. Desde este contacto y contagio, experimentaré las textualidades artísticas ensayando, pues, cómo el gran torbellino barroco⁶ tensa y contamina todo lo que toca.

Barroco⁷, barroso, neobarroco. El deseo siempre presente en la ausencia, ese deseo de exceso, de extenuación, de derroche. Es el barroco. Y los medios, los instrumentos, el soporte, todo se embadurna al contacto de este huracán que ha sido llamado *lo barroco*. Ya

⁴ Derrida, Jacques. *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós, 2001

⁵ Perlongher, Néstor. *Introducción a la Poesía neobarroca y rioplatense*. En: Revista Chilena de Literatura, N° 41. Santiago, Departamento de Literatura, Universidad de Chile. pp. 47-58.

⁶ En su origen el concepto ya se presenta contaminado por una serie de acepciones. Nos interesa destacar una que viene del portugués y hace referencia a una *perla irregular, la berrueca*. Considerando que la perla, símbolo de la belleza y la perfección, se presenta deformada, tenemos que la del barroco es una belleza irregular.

⁷ En el siglo XIX, Jacob Burckhart, identifica al barroco como una *forma exagerada del renacimiento*, una decadencia de este estilo clásico. Aunque identifica el término con la decadencia de un estilo, su trabajo se considera fundamental en el estudio del barroco ya que descarga el término de la connotación negativa que asociaba lo *barroco* al mal gusto o lo recargado. Desde Burckhart, la palabra barroco se identifica con una forma artística, situada en un momento histórico determinado, en el que degeneran o decaen (¿se arruinan?) las formas del renacimiento. Cronológicamente, este momento estaría situado a fines del siglo XVI y comienzos del siglo XVII. Ver: Burckhart, Jacob. *La cultura del renacimiento italiano*. Madrid: Edaf, 1982.

sea como un periodo de la historia del arte o de la historia de las mentalidades, un estilo⁸, una era⁹, una categoría estética; los mecanismos vinculados al barroco contaminan y germinan, se diseminan en el texto, en la obra de arte, trabajan con y en el texto, en la textualidad artística.

En los mecanismos barrocos como el trompe-l'oeil y la anamorfosis, señala Sarduy¹⁰, el texto artístico conspira con el marco. Funciona, surte [*zurce*] su efecto gracias al diálogo, al movimiento que se genera *con* y *por* este marco. Podría decir que es el párrergon por antonomasia, o el mal párrergon de Kant, que está constantemente denunciando su necesidad, su complicidad. Es tan fascinante esta capacidad de exponer la necesidad del marco y a la vez desbordarlo, invadirlo, minarlo, transformarlo. Actuando en movimiento, siempre en movimiento. Imbricados cuadro, espectador y obra, detonan el efecto del ardid. Resulta curioso, porque en la anamorfosis y el trompe-l'oeil, los recursos, extremando su disimulo, logran el imperio de la ilusión. En esta simulación; en este complicado juego de mecanismos, técnicas y tretas, logra aparecer la imagen gracias al silencio de los trazos y

⁸ Más tarde, Wöllflin identificará lo barroco con un estilo que se opondría al estilo clásico y sería el que se manifiesta en la etapa de decadencia de las culturas, por ejemplo; en la antigua Grecia, el periodo helenístico sería el periodo barroco del arte griego. Ni mejor, ni peor que el estilo clásico, lo barroco, sería un estilo del arte distinto, diferente. Para determinar la *diferencia* del estilo barroco, Wöllflin estudia y contrapone obras del Renacimiento y obras del Barroco, de esta manera consigue otorgar como criterios operativos para el estudio de las obras de arte, cinco pares de oposiciones, que diferenciarían el estilo barroco del estilo clásico: lo lineal y lo pictórico, superficie y profundidad, forma cerrada y forma abierta, pluralidad y unidad, claridad y no claridad. Ver: Wöllflin, Henrich, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1952.

⁹ Calabresse comenta que algunos autores, como Eugenio D'ors, consideran que habría una alternancia en la historia, entre las fuerzas barrocas y las clásicas, donde cada época estaría marcada por la predominancia de una de ellas. Calabresse, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Signo e Imagen, 1987.

¹⁰ Sarduy, Severo. *La simulación*. En: *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.

a las artimañas de la apariencia¹¹. Simulación y disimulación tienen que ver con una presencia¹². En el caso de la disimulación se trata de una presencia que es necesario esconder, velar para que no aparezca, para que no sea vista. La simulación, por otro lado, intenta fingir lo que no está presente, se trata de que *parezca* lo que no es, que *aparezca* aquello que no está. El imperio de la apariencia, reflexiona Rousset, hace más importante *lo que se ve*; predomina en la simulación un despliegue teatral que llega a relacionarse con el tópico del gran teatro del mundo. Continuamente estamos asistiendo a este juego en las textualidades barrocas, en las que se produce una relación metonímica entre la presencia que acusa la ausencia. O la huella que es un remitente, una invitación a seguir el pliegue, a perderse en el claroscuro. *Los cigarrillos van reemplazando/los ojos de los que no van a llegar./ Colocamos el pañuelo/ sobre el cenicero para que no se vea/ el fondo de su cristal,/ los dientes de sus bordes,/ los colores que imitan sus dedos/ sacudiendo la ausencia y la presencia/ en las entrañas que van a ser sopladadas*¹³.

La teatralidad que ostenta el barroco como categoría, esta puesta en escena que la constituye como obra y espectáculo, remite al ensayo. A la preparación que para siempre se extiende, se recoge; plegándose y desplegándose; se dispersa y se extravía. La proliferación de vías, de caminos, de modos, hace que lo barroco en su ensayo, sea un arte del perderse,

¹¹ La simulación y la disimulación son mecanismos fundamentales en el barroco. Rousset señala que la disimulación llegó a convertirse en una virtud, en un valor. Pensamos esto en el marco de Francia en el siglo XVII, donde se ha pensado no hubo barroco, sino clasicismo francés. Antes de la Revolución todavía no asistimos al advenimiento de la estética moderna como disciplina fundada en el gusto, en el sujeto estético. El valor viene dado por la moral, por la religión y el rey.

¹² Como diría Sarduy, y también Rousset, toda simulación implica una disimulación, y viceversa. Derrida dice que todo signo es el signo de una caída, y la del barroco áureo es una sensibilidad marcada por la Contrarreforma. El juego barroco de simulaciones y disimulaciones acusa esta falta.

¹³ Lezama Lima, José. *Esperar la ausencia*. En: *Poesía y prosa. Antología*. Selección, prólogo y notas de Iván González Cruz. Madrid: Verbum, 2002. p. 115.

del ser perdido. Apareciendo, vagado, vagando, extra-vagado. En la puesta en obra, de la que habla Sergio Rojas, con relación a la *emergencia* de los mecanismos que en ella deberían permanecer silenciados, anónimos, velados, nos encontramos con una exposición que obedece, o se vincula, a un des-nudamiento de estos mecanismos que requieren aparecer, necesariamente ser expuestos. *En la literatura lo barroco implicaba una puesta en cuestión del sentido del texto, que se complicaba cuando lo que debía permanecer en una anónima subordinación instrumental, **emergía** haciendo presente las operaciones del autor y desmantelando en cierto sentido las ilusiones del lector, alternando el devenir narrativo de la historia, desnaturalizando el curso de los acontecimientos*¹⁴. Por este motivo, el desnudamiento a su vez anuda y complica la misma obra que pretende desvestir. Paradoja que desnuda, anudando.

La imagen del Redentor, despatillado en un rincón, muestra una representación arruinada donde ese cuerpo¹⁵ occidentalmente sagrado y sacrificado, se encuentra derrumbado en una esquina; descuartizado pieza por pieza, parte por parte, miembro por miembro. Desmembrado el que redime, se erige en torso desnudo y derruido. Carcomido, el cuerpo es simple y pura carcasa, pura estructura vacía dónde se exponen sus bisagras. Decapitado y asexuado el Redentor no vendrá hoy a salvar a nadie. No puede, como nunca pudo, salvarse siquiera a él. Es un despojo de salvación. Religiosamente decadente, esta figura se toca con aquellas que se acumulan, como un túmulo de esperanzas muertas, en el cementerio de

¹⁴ Rojas, Sergio. *Escritura neobarroca*. p. 16.

¹⁵ El cuerpo ha sido concebido y con-sabido, en el sentido de sen(s)tido y de sabor, de diversas formas a lo largo de la historia. Es así como nos encontramos con un cuerpo fisiológico; fluido en influido, con un cuerpo anatómico; quirúrgico e intervenido. Finalmente patológico, el cuerpo es un cuerpo enfermo, sufriente y hasta sacrificial.

santos rotos que decora el patio de la *casa de ejercicios espirituales de la Encarnación de la Chimba*. Santuario del desmembramiento y la fragmentación, roto el significante se rompe también el significado, quedan estas figuras expuestas, profanas, listas para denunciar el dominio, el imperio vacío de la apariencia. Barroca proliferación de significantes vaciados, residuos abismados del signo, del desplazamiento de éste. Irrumpe el *Horror Vacui*, que con su ansiedad de lleno vuelve necesario, imperativo, colmar desesperadamente el espacio, todos los espacios. La espacialidad en la extensión que es el cuerpo, material, escritural. En Latinoamérica Lezama diría que *la alucinación del Aleijadinho parecía querer llenar ciudad*¹⁶. Contagio febril que hace el barroco, cuya proliferación contamina el discurso y mina el cuerpo (escritural). La desnudez de estas efigies refiere la relación entre el cuerpo y la ropa, donde el cuerpo desvestido ha sido siempre asociado a una carencia, a un despojo. *Los adjetivos “desnudo”, “desvestido”, “desnudado” cualifican cabalmente el estado de quien se halla privado de alguna cosa que debería tener*, señala Perniola¹⁷. La ropa, como lo que le da su *ser* al hombre, acusa su ausencia como algo cabalmente negativo. Quizá el rol de las vestiduras sea precisamente actuar descorporalizando al cuerpo; suspendiendo lo que de animal hay en él, transfigurándolo en ser-humano. Jean-Luc Nancy propone tocar el cuerpo como forma de concebirlo sin descorporalizarlo, porque lo propio de este es el tacto, no la idea. *Nosotros tocamos cierta interrupción del sentido y esta interrupción del sentido tiene que ver con el cuerpo, ella es cuerpo. Y no es por azar que junto con el cuerpo, ella tiene que ver con el sentido, en el otro sentido del sentido, el sentido en el sentido de sentir, en el sentido del*

¹⁶ Lezama Lima, José. *La expresión americana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. p. 104.

¹⁷ Perniola, Mario. *Entre vestido y desnudo*. En: Michel Feher (ed.) *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Madrid: Taurus, 1991. pp. 237-265.

*tacto. Tocar la interrupción del sentido, he ahí lo que, por mi parte, me interesa del asunto del cuerpo*¹⁸. Desde esta perspectiva, pensada como intensificador, como prefijo que agudiza y espectaculariza la mirada, intentaré instalarme (precaria e inestablemente) en la experiencia estética y no en la experiencia estática. *(Con)moviéndome* en la piel del texto: retorciéndome en el intento de recuperar esta materialidad desde el contacto y la desnudez. Concebir esta piel como lo necesario, lo sintiente que me moviliza, erotizándome.

Presentándose en un corpus informe, carente de pies y acéfalo, esta escritura no tiene otro sentido que abrirse a los sentidos de una textualidad que se ofreciere a su vez, cerradabierta, plegadadesplegada, saturada en un cauce sin causa que (pre)tiendo a llamar análisis; lectura y locura.

Las líneas que débilmente ensayo en retazos probables de fragmentos diferidos, parten desde la tensión que surca mi atención, poniendo en movimiento mis sentidos re(sentidos) en el acto que penetra el tacto cuando ocurre el contacto de la lecto/escritura. Tensión generada en el sitio de la escritura¹⁹, inserta en la tortura de fragmentar sombríamente cuerpos rebeldes, deformes y hermosos, tan sólo por el gusto que emana de abrir sus texturas sintiendo sus relieves, sus colores, formas y sabores. Afección del Homo Sapiens donde la sapiencia es más que razón o inteligencia; es sabor despertando el color, profanando un olor, motivando un calor. Es goce, puro goce fundado en un acto intransitivo. Intervenido, el texto entre-venido, nunca acaba de llegar. Por el contrario, el movimiento implicado en esta venida intervenida nos indetermina a nosotros, lectores, abandonándonos en la fisura que provoca el tránsito, difiriéndonos en este cuerpo no

¹⁸ Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Valencia: Pre-Textos, 2003. p. 97.

¹⁹ Pensando *sitio* como el lugar de ataque, de guerra, desastre y cerco.

sacrificado; corpus irredento que está viendo, siendo, haciéndose, viniéndose, cayéndose: cuerpo en la escritura.

Escritura que hace un surco, una abertura. Escritura, trazo que se marca. Límite²⁰ donde los cuerpos se tocan; un limes, sendero que es también un surco, un borde. Convocados y provocados, imantados por el contacto del vértigo del otro en uno, a estar en la ex-tensión. (Desde y fuera, tanto preposición como prefijo). Desnudez, cuerpo sin nudos. Mi decadencia en proceso de ser carencia mueve sólo un ansioso toqueteo, un coqueteo, entre ellos y yo. Desde la dispersión pienso en los vapores de Perlongher desperdigando las partículas del agua, fluido que representa vida, cambio u errancia, y que es uno de los motivos más atractivos del Barroco, porque es un elemento inestable como todo aquello que lo enloquece. *El agua subyuga la imaginación de los poetas de 1650: por una parte, encuentran en la sinuosidad de sus trazos las formas que aman; por la otra, el agua les ofrece un precioso símbolo de la metamorfosis y el flujo. El agua es también una de las fuentes de su ensoñación. Con sus reflejos móviles, sus imágenes invertidas, desdobladas e ilusorias, el agua les ofrece una exacta representación de su universo*²¹. El cambio de estado y la indeterminación de la forma se diluye y fluye en, y a través de, este elemento. Si en el Renacimiento son las fuentes tranquilas o las aguas en calma la manera en que se representan, en el Barroco es su cambio constante, de un estado a otro, lo que motiva las nuevas formas. *El arte otorga al agua todos los movimientos que encantan a la época:*

²⁰ Límite que etimológicamente proviene del latín *limes*: *límite o sendero que separaba una propiedad de otra*.

²¹ Rousset, Jean. *Circe y el pavo real. La literatura francesa del Barroco*. Barcelona: Seix Barral, 1972. p. 216.

*saltos y caídas, brotes y rupturas, cascadas y torbellinos, huida y metamorfosis*²². El líquido, el sólido, pero sobre todo el gaseoso en el cual todo es indeterminado, nada seguro; se empañan las certezas y sólo posible es divisar significantes condensados, confundiéndose y acalorándose, deviniendo *ese surco/ que no se ve, esa arruga/ de la transpiración; azoteas de lama/ donde el deseo, en suave irrisión, se hace salpicadura...*²³

Remite el vapor al estado gaseoso donde se nubla la visión, y también la razón, y se agudizan empapados los sentidos, haciéndose intangible el poema. Cuerpo en representación que se escribe en la *(pro)fundidad* de la escritura que está siendo poema.

Desde un umbral, partimos cruzando el límite que especula crónicamente cuando se aparece un Instante en mi camino, dónde trampas y tretas repliegan esta realidad, arrastrada a seguir los pasos, paso a paso, del Doctor Farabeuf. Imantada en un vaivén que me empuja hacia adelante, hacia atrás, hacia arriba y abajo a la vez. En elipsis y en olas a veces violentas, los dobles invaden esta textualidad, enredándome con ellos bajo el Umbral que cuelga frente al espejo: fusionando el cuadro de la superficie que funciona como fundidor constante en el reflejo inverso que pervierte el trazo de la imagen que comenzaré a esbozar. Instante del destrozo cuando el trazo comienza por desarmarse. *La cuestión ya no sería entonces: «¿Qué es un trazo?», o «¿En qué se convierte un trazo?», o «¿Con qué se relaciona un tal trazo?». Sino «¿Cómo se traza el trazo? ¿Y se contrae en su retraso?» Un trazo nunca aparece, nunca por sí mismo, dado que marca la diferencia entre las formas o los contenidos del aparecer. Un trazo nunca aparece, nunca por sí mismo, nunca por*

²² Rousset, Op. Cit. p. 225.

²³ Perlongher, Nestor. *Vapores*. En: *Poemas Completos: 1980- 1992*. Edición y prólogo de Roberto Echavarren. Barcelona: Seix Barral, 1997. p. 90.

*primera vez. Comienza por retirarse. Sigo aquí la consecuencia de lo que había llamado hace mucho tiempo, antes de llegarle el turno a la pintura, la mella del origen: lo que se abre, de una traza, sin iniciar*²⁴. Instante expandiéndose al infinito, reflejando en dos espejos confrontados, su continuidad. Paradoja del instante eterno; una fotografía, un engaño, una ilusión. *Si en cuanto a su utilidad el juego barroco es nulo, no sucede así en cuanto a su estructura. (...) un reflejo reproductor de lo que la envuelve y trasciende; reflejo que repite su intento- ser a la vez totalizante y minucioso-, pero no logra (...), captar la vastedad del lenguaje que lo circunscribe, la organización del universo: algo en ella le resiste, le opone su opacidad, le niega su imagen*²⁵. Marco y telón: puerta, espejo, ventana; umbral-ventana, puerta-umbral, cortinaje pesado, rojo y desteñido. Viejo y empolvado. Una vez preparado, este escenario es bambalina del espectáculo principal que llega sólo en apariencia o aparente(mente); jamás experimentaré la verdadera representación que está siempre en proceso de iniciar (o de acabarse). Avanzo, y de pronto, una frase, una oración, una pregunta, coagulan el Instante y la escritura se recoge y se pliega sobre sí misma, plegándose en la lectura mientras estoy siendo replegada en esta intransitividad. El sonido, la luz, la sombra; las personas y el tiempo, se aglutinan fragmentando este dis-continuo espiral que nos remite también al espacio anfibológico de la escalera que es bajada y subida a la vez. *O la imagen de otros, que no somos nosotros, en un espejo. Somos el pensamiento de un demente. Alguno de nosotros es real y los demás somos su alucinación. Esto también es posible. Somos una errata que ha pasado inadvertida y que hace confuso un texto por lo demás muy claro; el trastocamiento de las*

²⁴ Derrida, Jacques. *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós, 2001. p. 25.

²⁵ Sarduy, Severo. *El barroco y el neobarroco en América Latina en su Literatura*. César Fernández Moreno (coord.). México: Siglo XXI, 1972. p. 183.

líneas de un texto que nos hace cobrar vida de esta manera prodigiosa; o un texto que por estar reflejado en un espejo cobra un sentido totalmente diferente del que en realidad tiene. Somos una premonición; la imagen que se forma en la mente de alguien mucho antes que los acontecimientos mediante los cuales nosotros participamos en su vida tengan lugar; un hecho fortuito que aún no se realiza, que apenas se está gestando en los resquicios del tiempo; un hecho futuro que aún no acontece. Somos un signo incomprensible trazado sobre un vidrio empañado en una tarde de lluvia. Somos el recuerdo, casi perdido, de un hecho remoto. Somos seres y cosas invocados mediante una fórmula de nigromancia. Somos algo que ha sido olvidado. Somos una acumulación de palabras; un hecho consignado mediante una escritura ilegible; un testimonio que nadie escucha. Somos parte de un espectáculo de magia recreativa. Una cuenta errada. Somos la imagen fugaz e involuntaria que cruza la mente de los amantes cuando se encuentran, en el instante en que se goza, en el momento en que mueren. Somos un pensamiento secreto... Irrealidad abismada por el espejo (con)vertida en representación que envolviéndome, marea. De súbito, ahí, el reflejo del abismo: la pintura de Tiziano, pero también la escritura de Elizondo, el relato de Farabeuf; fisúranse en la imagen que se invierte otra vez, haciéndose otra que bifurca y precede al infinito, la que cortada en dos desaparece²⁶.

Imagen de esbozos que son la inversión de infinitas versiones posibles: la escritura *pura*, de nosotros y los otros. Perversión que empaña la historia del espejo en que experimento esta textualidad. Y luego irrumpe el deseo, la pulsión de repetición que viene acompañada, en este caso, con la lluvia cuando *afuera llueve porque la mujer que te cuenta*

²⁶ Néstor Perlongher. *El Circo*. En: *Alambres*. Buenos Aires: Ediciones Último Reino, 1987. p. 13

*esta historia lleva un paraguas. Llueve y se repite algo como ahora. Llueve y se repite, se repite y llueve y se repite, se repite hasta que desfallece tu cuerpo y haces girar la manija de la cerradura y me invitas con tu mirada fatigada, abandonada, hastiada de ver tantas veces la misma cosa, a entrar contigo en aquel cueto. Entro, entonces. Cruzo el umbral del que hablaba y en el ritmo de la lluvia que cae letra a letra en este fragmento, me siento convocada a incorporarme, a unirme al ritmo, dotando esta textualidad con el sonido que ya trae inscripto, silencioso pero resonante, la letra. Una ausencia presente que me llama a incorporarme a la repetición, conduciéndome por sus senderos, en voz alta, hasta el final. Deseo de vocalizar el texto, de ser parte de él, contagiándome con su sonido inscripto pero codificado en la escritura. Es el llamado, que otra vez penetra perverso, de contaminarse en la textualidad, de minarla con mi voz, como mi cuerpo, oralizándose en la mezcla, se funde en la repetición y el ritmo. La escritura de Elizondo, en ocasiones, se presenta con una textura parecida a la de este fragmento. Lluvia que golpea rítmicamente el techo de la morada, intensificando a veces la frecuencia, se siente como un temporal cuando *afuera llueve porque la mujer que te cuenta esta historia lleva un paraguas*. De pronto también, una garuga. Cambia el foco y *alguien recoge una estrella de mar allá afuera*. Vuelvo a desfallecer e irremediamente cambio para quedarme igual, como el agua en nubes, en lluvia, en mar, y en hielo. Para volver a escuchar esa historia, con nuevos matices y contradicciones que ya se diluye mientras se vuelve sólida. Mientras sube bajando la escalera. *La de los tormentos,/ la que regresa de la naturaleza, sube una escalera de la que baja un reguero/de/sangre. Negros pájaros quema la flor de la distancia en los cabellos de la solitaria./ Hay que salvar, no a la flor, sino a las palabras*²⁷.*

²⁷ Pizarnik, Alejandra. *Cuadro*. En: *Poesía Completa*. Barcelona: Lumen, 2002. p. 353.

Lezama Lima²⁸, hablaba de la fiebre de la imago. El estado febril que empaña y permite el imperio de los sentidos; así, Cristóbal Colón ve gigantes y caníbales en su (des)cubrimiento de América, plasmando en sus diarios los delirios de su imago. Pero también es la visión que se nubla con el calor de esta bruma, la que intensifica otros sentidos llevando al *Entenado*, a sentir ese *olor a origen* (arruinado) de estas tierras, (de)forma en que los sentidos van reescribiendo el texto desde una sinestesia hiperestésica. De pronto *el olor de esos ríos es sin par sobre esta tierra. Es un olor a origen, a formación húmeda y trabajosa, a crecimiento. Salir del mar monótono y penetrar en ellos fue como bajar del limbo a la tierra. Casi nos parecía ver la vida rehaciéndose del musgo en putrefacción, el barro vegetal acunar millones de criaturas sin forma, minúsculas y ciegas. Los mosquitos ennegrecían el aire en las inmediaciones de los pantanos. La ausencia humana no hacía más que aumentar esa ilusión primigenia.* El olfato parasita la imagen siendo el testigo de un olor que acompaña un color²⁹, mixturándose en *esas playas amarillas, rodeadas de palmeras, desiertas en la luz cenital, nos ayudaban a olvidar la travesía larga, monótona y*

²⁸ En Latinoamérica, los ensayos de José Lezama Lima resultan fundamentales en la configuración del barroco latinoamericano, y más tarde, lo que Severo Sarduy denominaría *neobarroco*. Su discurso se funda dentro de la búsqueda ansiosa, desesperada y muchas veces maníaca, de los intelectuales de nuestro continente de dar respuesta a la clásica pregunta *¿qué es lo propio americano?* Lezama ensaya no-respuestas en su escritura ensayística y (a)borda una fábula en un ir y venir de varios siglos; el tejido y destejido de *la expresión americana*. Lezama Lima, José. *La expresión americana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

²⁹ Lezama aborda de manera notable la reflexión sobre el color cuando señala que *nuestro amarillo no es el hepático e hispánico, sino da en el escudo de la refracción y del chisporroteo, y a veces nos recuerda los versos de Goethe: Cuando al muro de lluvia/ Febo se agrega,/ al punto el arco iris/ brillante engendra./ Su curva ya en la niebla/ también percibo;/ que aunque blanco parezca/ del cielo vino.*

Continúa diciendo: *Nuestro blanco no es una túnica penitencial de Zurbarán sino es el halo contrastado por el color amarillo, es también el cono de luz en el centro de la ley del torbellino y del dios que huye. Hunde a nuestras hojas matizadas, como un cortinaje de pájaros y flores en las ruinas del cafetal de Angerona.* Lezama Lima, José. *Paralelos. La pintura y poesía en Cuba (siglos XVIII y XIX)*. En: *La materia artizada*.

sin accidentes de la que salíamos como de un período de locura. Con nuestros gritos de entusiasmo, le dábamos la bienvenida a la contingencia. Pasábamos de lo uniforme a la multiplicidad del acaecer. Posible es recordar en este punto una de las reflexiones que sobre el Barroco hace Wöllflin³⁰, cuando estudiando y contraponiendo las pinturas clásicas del Renacimiento y el Barroco del siglo XVII, señala como una de las principales diferencias posibles de observar entre estos dos estilos, la linealidad, organicidad y claridad del primero, donde domina el Ser o la Idea, al contrario, del Barroco que ocurre contaminando el Ser con el Acontecer; es en la multiplicidad del acaecer dónde el mundo prolifera. El carnaval indígena encarna esta síntesis, es un lugar dónde el fin se diluye, dónde ya no *se hace*, sino que se está haciendo y deshaciendo constantemente. No simplemente se come, se baila, se tienen relaciones sexuales. Todo se convierte en acto; el acto de comer, el acto de bailar, el acto sexual. Cuyas consumaciones no son lineales, sino discontinuas. Cuando finaliza el carnaval, el mundo deja de estar maravillosa y terriblemente al revés, para retomar el cauce del ciclo, volver al flujo del tiempo, taciturnos, entenados. *Al amanecer me topé con uno que, echado de costado en el suelo, hacía dibujos en la arena con un palito y los borroneaba enseguida con el borde de la mano. Durante el día entero se dedicó a esa ocupación.* En esa imagen borroneada del acontecer, la única superficie de inscripción queda vaciada en la arena (húmeda) del mundo. Algo parecido es lo que le ocurre al *Entenado* cuando escribe un texto dramático de su propia historia para ponerlo en escena con una compañía de Teatro. Aunque no se exhibe

³⁰ Lo *barroco* como estilo (como forma transhistórica), se distingue desde entonces al *Barroco* como nombre que refiere a un periodo de la historia del arte, cuyo nacimiento es fijado en Europa a fines del siglo XVI, desde donde se expandiría, influiría y se manifestaría en otras partes del mundo, principalmente Latinoamérica. El fin de este periodo se sitúa aproximadamente a mediados del siglo XVIII.

directamente el texto escrito por él, nos trasmite la sensación de que su historia se ha ido enmascarando y falseando en el momento de la escritura, pero por sobre todo en el de la puesta en obra. La representación teatral es una simulación en la que el *Entenado* vacía su propia historia y nos la exhibe satirizada, superficial y liviana cada vez más lejana a la historia *original* que está siendo igualmente falseada por la memoria idealizada y envejecida del hombre-que-recuerda. *Más allá del placer de lo que pone en escena, como fiestas familiares y consabidas, la simulación enuncia el vacío y la muerte*³¹.

El fantasma: una presencia suplementaria que no está completamente ausente pero tampoco está del todo presente, funciona como un interesante motivo barroco porque es una presencia que se encuentra en tránsito, habita un lugar indeterminado entre el aquí y el allá; el acullá. Es en este sitio donde anidan los Pichiciegos. Muertos para el mundo (re)arman para ellos una comunidad basada en su nueva identidad espectral, dentro de la cual generan valores que responden a una lógica propia, fijada por ellos. Hombres que viven en el borde subterráneo de una isla, cohabitan un espacio en constante construcción, donde los límites se difuminan en la oscuridad de la madriguera, donde las reglas son distintas a las del *mundo de allá afuera*, o a la *realidad* de los vivos que ellos abandonaron cuando decidieron desertar de la guerra. Estos hombres no están completamente muertos, aunque tampoco vivos; son apariencias, fantasmas o suplementos, porque están muertos para el mundo, pero siguen atrapados en la vida, en la corporalidad; el miedo, el frío, el dolor, la herida que *es como la muerte* continúa acosándolos, socavándolos aún más que la oscuridad y las granadas que vuelan ovejas u hombres descuidados. En este espacio claustrofóbico, los

³¹ Sarduy, Ibid., *La simulación*. p.84.

pichis desarrollan un lenguaje propio donde se trastocan los significantes habituales para dar paso a la vida de la guerra. El lenguaje cambia porque la vida, el momento, las circunstancias cambian, pero aún es necesario nombrar el mundo, por muy horrible que parezca, por eso en vez de decir matar dicen pelar. En vez de decir un muerto, dicen helado. Porque quizá están todos muertos ya, pero no todos están helados aún, transcurren en el puro desplazamiento de significantes.

La ambigüedad de su supervivencia en ese lugar, precaria pero indispensable, cambia inexorablemente las reglas de la vida porque *si hay algo peor que la mierda de uno o de los otros, es el dolor. El dolor de los otros. Eso no lo aguantaba ningún pichi. Que no tendrían heridos, se había decidido en tiempos del Sargento. Sin médico, sin alguien que sepa medicina ahí abajo, era inútil guardar a los heridos. Lo sabían los pichis: heridos es muerto. Escaldados, quemados un poco, enfermos de las muelas, se puede. Heridos no. Herido es como ser muerto.* En el mundo de los pichiciegos uno comienza a ser muerto antes de que realmente llegue la muerte, la apariencia domina incluso los límites del fin de ser-vivo. *¿O no era verdad que vivían abajo de la tierra? Que eran muertos no. Aunque alguno de los pichis de la chimenea ancha -los dormidos- pudo haber creído alguna vez que estaba muerto y que toda esa historia se la estaba soñando su alma en el infierno: los ilusos abundan. ¿No? Pero si algún pichi creyó que estaba muerto, no lo habló nadie, por miedo de que lo echen al frío, que es peor que morir.* Helarse es peor que morir porque el frío es perpetuamente; congela el tiempo, inmoviliza el instante; uno no se acaba con la muerte, se enfría, se descompone hasta el infinito.

La indeterminación actúa, siempre presente, atravesando y fundiendo las voces en la madriguera, dónde veo que en aullidos y gritos se embarullan las palabras e incluso los propios cuerpos de los pichiciegos, en la oscuridad de la noche constante de la Pichicera, envolviendo el texto en las mismas afecciones. No puedo, muchas veces, saber quién habla, por lo que intentar siquiera otorgarle alguna propiedad al texto resume la dificultad de fijar la impropiedad. Lo que impera en los habitáculos de la Pichera es la comunidad, esa donde me vuelvo otros que son yo misma, difuminados los límites de la propiedad sólo queda mezcla. A pesar de esta fusión, encuentro con varias huellas que refieren al deseo de ordenar o separar la mezcla, fijándola en la escritura, encriptar el recuerdo que sin embargo actúa como otro elemento de confusión donde las voces siguen fundiéndose y lo único claro es lo oscuro de la letra y su testimonio. - *Yo anoto. Creer o no creer no es lo importante ahora- sugerí/ - Claro -dijo él-, a vos lo único que te calienta es anotar./ - Sí-reconocí-, anotar y saber.* Es necesario, no obstante, afianzar de alguna forma el recuerdo en la memoria porque en el espacio subterráneo esta también se confunde; el dispositivo elegido para esto es la escritura de uno de los pichis, porque el recuerdo se hace difuso en la oscuridad. La no-claridad en la que habitan estos individuos, parece funcionar como un obstáculo que impide el recuerdo. No hay historia, ni relato, sólo fantasmas, sombras de aquello. *Ni las películas ni los cuentos se pueden memorizar. Se oyen y se festejan, pero después, si llega alguien a medianoche con novedades y se le quieren contar los cuentos o las películas, uno ya ni se acuerda de la mitad. - No sé por qué uno nunca puede acordarse de los cuentos y las películas -me comentaba un día- ¿Será porque lo contaban en lo oscuro? ¿Vos qué pensas?*

¿Qué es aquello que me atrae hacia lo horroroso, hacia lo deforme, hacia el peligro de dejar de ser y caer en ese acontecer que muchas veces disuelve identidades cual ácido corroyendo los rostros, deformándolos en algo horrible pero imposible de ignorar?

Perla irregular, que llamo barroco para dar algún nombre, alguna identidad, alguna seguridad a este impulso de deshacerme, de derrocharme, de desmembrarme y ser otra. Perla pesada y esplendorosa. Belleza que se metamorfosea cada vez, contoneándose, irregular al movimiento. *Y las perlas, en la cabeza, en el escote, en el ruedo, perlas pesadas y esplendorosas (era lo único que sostenía el vestido). Al moverse perdía alguna de esas perlas.* Con el movimiento dejamos de ser, para desaparecer perdiéndonos en la desnudez del movimiento. Al sobrecargar la apariencia con peso y gravedad; cuando el vestido es la fachada sostenida solamente por la sobrecarga, de pronto, al movimiento la belleza irregular colapsa las vestiduras, y cae en la escena. De sostén a telón que cae, desnudándose entonces la estructura. Luego de la desnudez llega el desmembramiento, pero el movimiento no es lineal ni sucesivo, ocurriendo, posiblemente, desnudamiento y desmembramiento a la vez, imagen que nuevamente germina un ser y un acaecer (que nunca acaba de ser) de pronto *él le sacó una mano, y la otra mano; un pie, el otro pie; la contempló un instante así. Luego le sacó la cabeza; los ojos (puso uno a cada lado).* Del afuera al adentro, desmembramiento que parte por las extremidades, sustracción de elementos que es adición barroca de los constituyentes que (con)forman un cuerpo. Miembros que se acumulan, se quedan al margen o entre paréntesis formando cúmulos de partes descontroladas que desarman aquella estructura, cuerpo vaciado, sin

órganos³², que se exhibe, fuera de foco, como pura superficie: materialidad significativa. Es necesario no olvidarse de la materialidad, de la corporalidad del cuerpo, de los significantes, no eludirla, tocarla. Porque cuando pensamos el cuerpo como una estructura, lo que ocurre en la concepción del cuerpo anatomizado³³, la piel es vista como un desecho, un despojo innecesario; lo importante serán los órganos. La piel debe ser desvelada porque es el soporte de mi escritura, si olvido esto caigo en el régimen del significado que organiza y jerarquiza, que omite nuestra materialidad imponiéndole la razón. Racionalizado el cuerpo será desincorporado, en términos de Nancy, despojado de su propia extensión. En consecuencia, el cuerpo importa como un cuerpo teórico en el que la piel, que es lo material, lo corporal del cuerpo, es vista como un resto, un obstáculo; algo insustancial que impide el acceso a lo fundamental que son los órganos y sus funciones que forman el todo que permite la vida. Cuando se concibe el cuerpo anatomizado es necesario salvar este obstáculo, dejar de estar en este límite, en esta extensión, lo antes posible. La piel vela el cuerpo *teórico* y por esto la piel debe ser velada -cubierta o despojada. En vez de buscar un sentido, una función que indique intervenir el cuerpo anatómico y metódicamente, respetando la estructura de órganos y funciones, seguimos la idea del corte arbitrario y violento, que propone Jacques Derrida. *Practicad, pues, un corte, arbitrario y violento,*

³² *Un cuerpo sin órganos está hecho de tal forma que solo puede ser ocupado, poblado por intensidades. Solo las intensidades pasan y circulan [...]. Nada tiene que ver con un fantasma, nada hay que interpretar. El CsO hace pasar intensidades, las produce y las distribuye en un spatium a su vez intensivo e inextenso [...]. Es la materia intensa y no formada, no estratificada, la matriz intensiva, la intensidad = 0 [...]. Por eso nosotros tratamos el CsO como el huevo anterior a la extensión del organismo y a la organización de los órganos, anterior a la formación de los estratos, el huevo intenso que se define por ejes y vectores, gradientes y umbrales.* Deleuze, Gilles y Félix Guattari. ¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?. En: *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 1997. pp.158-159.

³³ Mandressi, Rafael. *Disecciones y anatomía*. En V.V.A.A. *Historia del cuerpo*. Bajo la dirección de Alain Corbin, Jean Jacques Courtine, Georges Vigarello. Madrid: Taurus. Vol. 1., 2005. pp. 301-321.

después de haber recordado que los Números prescriben el corte, y de «comenzar» por él. Comienzo siempre ficticio, y el corte, lejos de resultar inaugural, es impuesto por la ausencia, salvo ilusión que haya que sustraer, de todo comienzo decisivo, de acontecimiento puro que no se divide, no se repite y no remite ya a otro «comienzo», a otro «acontecimiento», siendo más que nunca mítica en el orden del discurso la singularidad del acontecimiento. Hay que cortar porque (o como consecuencia de, como veremos) el comienzo se oculta y se divide, sobre sí se pliega y se multiplica, empieza por ser numeroso³⁴. Y la superficie no tiene por qué ser entendida de manera plana, al contrario, constituye una espacialidad densa, áspera. Un relieve rebelado y relevado. Vestido y desnudado en los drapeados que instala el barroco, en las telas; ese pliegue (en)vuelve densas las superficies.

Cuerpo, soporte, superficie, vestido, piel, excipción y apariencia devienen y convienen en el travestismo que actúa satisfaciéndose en el deseo de barroco que es la forma extrema del exceso, del despilfarro de sí mismo. Sarduy identifica como suplementaria la femineidad de los travestis que, exagerada, los señala, los denuncia. El inicial e involuntario travestismo de Wenceslao Ventura, recordemos que es su madre Balbina quien lo viste, desde pequeño como una muñeca de porcelana, funciona luego como una excelente oportunidad de mimetismo³⁵. Le permite camuflarse, bajo la apariencia contradictoriamente inofensiva de la *poupeé diabolique*, y maquinarse junto al *loco cuerdo* de su padre, un intrincado plan para

³⁴ Derrida, Jacques. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos, 1997. pp. 447-448

³⁵ Al travestismo le interesa captar la piel, lo envolvente, sin pasar por lo central y fundador, la idea. *Le interesa la producción de su efecto, no copiar la idea. Y esto porque el travesti no copia, simula. Es la aparición imaginaria de las tres posibilidades de mimetismo: travestismo, camuflaje e intimidación*. Sarduy, Ibid. p. 56.

desarmar el rígido y extremado orden de apariencias construido durante siglos por la familia Ventura. Curiosamente el *día del paseo*, día aparentemente distinto (o igual) a todos lo demás, la madre de Wenceslao olvidó maquillarlo, cubrirlo absolutamente para que fuera esa niña, simulación perversa de las dos hijas muertas, y comenzara su transfiguración heroica. Balbina, entonces, en su descuido inicia el cambio, la mutación de Wenceslao de muñeca a héroe de la fábula. Wenceslao, frente al espejo, entra en escena, por primera vez. Mientras corta su cabello, vestido aún de muñeca perversa, Wenceslao se contempla, saludándose. *Derramó hacia adelante sus rizos de oro que fue cortando uno por uno, casi a ras del cráneo, dejándolos caer sobre el tocador, donde se empaparon en charcos de loción y se embadurnaron con ungüentos. Levantando la cabeza se miró al espejo otra vez. Desde el azogue lo contemplaba un muchachito cuyos ojos no eran de porcelana. Su mandíbula, ya libre del marco de bucles, se dibujaba siempre delicada, aunque ahora firma; y desvanecidos los mórbidos contornos de querubín se reveló su boca lúcida, sajada con un tajo audaz, que sonreía burlona al reconocerse. Adelantó la mano hacia el espejo para estrechar la que se le ofrecía desde el otro lado. -¡Hola! -exclamó-. Soy Wenceslao Gomara y Ventura...*³⁶

La exhibición de las costuras que van (in)formando el texto cuando un narrador da un paso más acá y nos habla directamente; desnudándose, suspendiéndose en el *acto de narrar*, para abismar la escritura y generar un desplazamiento desde la *fábula* de los Ventura que ha ido desvelando en su relato, exponiéndose fabulador: él mismo es un personaje convocado a descorrer los velos que tanto lo acosan durante el texto: a él, al

³⁶ Donoso, José. *Casa de Campo*. Santiago: Alfaguara, 1999. p. 30.

lector; al mundo de Marulanda. Este momento pareciera responder a la necesidad de denunciarse, de exhibirse desplazando el marco, fundiéndolo en un pliegue perverso entre fábula y realidad. Juego e irrealidad, por esto, *valgan las páginas anteriores como alarde. El tono realista, siempre comfortable pese a que suele revestirse de hostilidad, se me da espontáneamente. Tengo buena pupila de observador, buen oído para el diálogo, suficiente perspicacia literaria para darme cuenta de que sólo el régimen de ironía se puede tolerar dentro de esas coordenadas estilísticas. Un Silvestre Ventura trabajado así, como muestrario de lo posible, como alusión a lo reconocible, podría rendir excelentes dividendos. Y mis lectores acaban de comprobar, al leer el diálogo que habría sostenido conmigo en el bar, que es justamente el estilo que Silvestre patrocina y que lo define*³⁷.

Irrupción del tromp-l'oeil en la escritura, donde la textura desborda el marco y se convierte en él, se produce un movimiento donde el texto logra *salir al encuentro (de)*; indeterminarse e indeterminar los lugares desde donde leo y desde donde escribo. Cómo se va formando esta charada y cómo me voy conformando en ella, cómo me escribe surciéndome en esta escritura: estructura monstruosa que requiere desesperadamente de un espectador para surtir su efecto. *Comprendo -nos dice-, sin embargo, que si a estas alturas de mi novela yo cediera a la tentación de verosimilitud – que por momentos es grande-, tendría que alterar el registro entero de mi libro. Cosa que no estoy dispuesto a hacer, ya que justamente considero que el registro en que está escrito, el tono específico de la narración, es aquello que, más que mis personajes como seres psicologizables, sirve de vehículo para mis intenciones. No intento apelar a mis lectores para que “crean” en mis personajes: prefiero que los reciban como emblemas -como personajes, insisto, no como*

³⁷ Donoso, José. Op. Cit., p. 428.

personas- que por serlo viven sólo en una atmósfera de palabras, entregándole al lector, a lo sumo, alguna sugerencia utilizable, pero guardando parte más densa de su volumen en la sombra. El tupido velo, acusando el claroscuro, lo utiliza el propio narrador para tacharse y tacharme, atándome a seguir de alguna forma, adelante, con la fábula. El deseo de denunciarse o de exponerse del que hablaba refleja la idea de derroche que envuelve el mimetismo y la fijeza³⁸, mecanismos de la simulación, de los que habla Severo Sarduy. Pareciera que es ese mismo deseo el que impulsa al narrador de *Casa de Campo* a exponerse como fabulador, pero a la vez hablar sólo desde esta misma mascarada, en su encuentro con Silvestre el narrador no habla. Suple su voz en los puntos suspensivos que dialogan con el personaje. Se hace absolutamente necesario para él desmontar la gran estructura que ha ido representando, desnudar como emblemas a sus personajes, exhibir las bisagras que forman la escena, que sostienen el marco desde el que participamos como espectador y fabulador en la escritura. El significante, materialidad vertida en el vértigo de exhibirse, de montarse, de levantarle el vestido al telón.

Como dice Wöllflin, en el barroco el fenómeno se desborda en el campo de lo ilimitado. Este desborde dice relación con el marco. El fenómeno, la representación se desborda, es decir, se desmarca. No se abandona absolutamente la representación, es más, se representa la representación, se pone en abismo. Y esta puesta en abismo pone en jaque la

³⁸ *En definitiva, lo letal no es a su vez más que una forma extrema, el exceso del despilfarro de sí mismo, y si se tiene en cuenta que el mimetismo animal es inútil y no representa más que un deseo irrefrenable de gasto, de lujo peligroso, de fastuosidad cromática, una necesidad de desplegar, aún si no sirven para nada -muchos estudios lo demuestran- colores, arabescos, filigranas, transparencias y texturas, tendremos que aceptar, al proyectar este deseo de **barroco** en la conducta humana, que el travesti confirma - cita entonces Sarduy a Caillois en *Méduse et Cie*- que existe en el mundo vivo una ley de disfrazamiento puro, una práctica que consiste en hacerse pasar por otro, claramente probada, indiscutible, y que no puede reducirse a ninguna necesidad biológica derivada de la competencia entre las especies o de la selección natural. Sarduy, op.cit., p. 58.*

representación tanto como lo hace el lugar anfibológico de lo sublime. Mezclando, trabajando en el marco, fuera, dentro y desde. Protagonista: el párragon.

El claroscuro también se relaciona con el delirio, con la fiebre, con los extremos (y las extremidades), acentuándolos. *El invisible, el intocable, el que está ahí*. En la penumbra, el cuerpo oscuro, penetrante, absorbe ansiosamente la claridad, y se la queda. Cada vez es más oscuro porque el delirio encandila al goce y (no) acaba, cegando. Los sentidos alborozan las perspectivas dirigiéndolas hacia otros sentidos, más allá de la vista, tacto, gusto, oído. A veces el obstáculo se concentra en la obscuridad y nos impide (a)parecer. Vuélvese, entonces, necesario, sentir (de) otras formas. Esas que nos tiemblan fragmentariamente. *Lo oscuro húmedo que desciende/ en nuestro cuerpo./ Tiemblan como la llama/ rodeada de un oscilante cuerpo oscuro*. No se puede ver, pero se siente, lo que penetra y es penetrado por otros sentidos. Abre el delirio el cauce a la imaginación. A la imago. *La penetración en lo oscuro,/ pero el punto de apoyo es ligeramente incandescente,/ después luminoso/ como los ojos acabados de nacer,/ cuando comienzan su victoriosa aprobación*³⁹.

Es posible fracturar el telón practicando una abertura o un tajo, lo hace Osvaldo Lamborghini al desnudar el aparecer de la diosa con el inicio del espectáculo. *Los pocos/los muy pocos que estaban en condiciones de hacerlo,/ practicaron una abertura/ abierta en el telón/ y la diosa apareció*. La presencia del telón me remite a una escena teatral que yergue la figura del ídolo en una representación vaciada de significado; la diosa que aporta significancia simplemente con el acto de aparecer evidénciase como pura

³⁹ Lezama Lima, José. *El Abrazo*. En: *Poesía y prosa, antología*. Ibid. p. 110.

exterioridad, ídolo (hermosamente) obsceno que no es más que fachada, (en) apariencia *ella es su propia armadura/ fundida en su propio armazón/ que en ella se reabsorbe/ así/ dibujando otra vez y afuera/ una imagen nunca interior*. La manía barroca de la proliferación, la dislocación y el fragmento denuncia una desesperación y una constatación de lo fragmentario del mundo y el deseo nunca consumado por asir esta fragmentariedad. Los trazos barrocos trozan la organicidad clásica y la funden. Confundiéndola, vuelven a mezclar(se), a re-unir(se), pero como fragmentos, no órganos; sin función, pura intensidad. Intensidades que se tocan y transitan. Parecidas al tejido del que habla Lezama cuando en su contrapunto identifica distintas y parecidas sensibilidades, nódulos de sentido, intensidades que se tocan a través de los siglos. El tránsito, movimiento y desplazamiento es difuminado, dislocado, ni lineal ni progresivo, es un tránsito fracturado que puede tanto retroceder como avanzar. Representar o presentarse. Todo tiene que ver con el toque de las superficies y el montaje de una en otras, montaje que llega a ser erótico. *Juego, pérdida, desperdicio y placer; es decir, erotismo en tanto que actividad puramente lúdica, que parodia la función de reproducción, transgresión de lo útil, del diálogo “natural” de los cuerpos*⁴⁰.

De dónde son los cantantes; pregunta indirecta que inaugura un espectáculo al que asisto desorientada, apostando(me) a disfrutar de aquel espectáculo. Dispuesta a arrojarme a la incertidumbre de una escritura que me ofrece, simplemente, extinguirme y desaparecer, poner el deseo de cabeza⁴¹ y mixturar, triturando aquello que antes, alguna vez tarde,

⁴⁰ Sarduy, op.cit., p. 210.

⁴¹ Deseo de entender, de saber, de tener certezas.

creímos conocer por género, trama o literatura. , atrapada en una insurrección de elipsis⁴². Delirando en un absurdo espectacular donde los aretes se convierten en sanguijuelas que consumen las orejas, que alimentan el oído, fluyendo en la (a)puesta en escena de una representación, a veces teatral, a veces demencial; siempre saturada, dónde todo gira, avanza o retrocede, en el vértigo exquisito de la metamorfosis. *El director, yerbado, juega en dos bandos; es un anfibio de la conciencia; el mascalzone.*

Al abrirme a esta lectura, abro también la falla, voy entrando en esa cadencia dulce, fragante, abierta: la abertura. Es imperativo caer en la falla *abierta como una naranja*. Y me caigo en la cadencia fragmentada de una escritura que es pura escritura, interrumpida, hiperentramada, dónde no importa lo que está pasando sólo que está pasando como un cuerpo que está siendo (des)anudado; deshecho e interrumpido al delirio de un son.

¿De dónde son los cantantes? Pregunta o búsqueda de un lugar o de un ser. De un son que me remite metonímicamente a la música entrelazada en voces cantantes al son del ritmo de una escritura que es pura textura y (de)cadencia.

Es el imperio de la forma y los sentidos. *Ella, allá, lejos. Él la llama, la arma como un rompecabezas, la dibuja uniendo números. La huele -ron, canela, azúcar prieto-, sí, la*

⁴² Señala Severo Sarduy que en la figura que se des-figura, el paso del círculo a la elipse, conmocionará claramente la manera de ver el mundo, y expresará esa crisis epistémica que se produce en el siglo XVII, época que identificamos historiográficamente con el Barroco Áureo. La *elipse* tendría su doble retórico en la *elipsis*: (...)el mundo de las certezas que le había garantizado la imagen de un universo centrado en la Tierra, o aun -Copérnico- ordenado alrededor del Sol, de pronto basculaba. Terminaban las órbitas platónicas perfectas alrededor del Sol, se deshacían los círculos: todo se alargaba, se deformaba como siguiendo la elasticidad de una anamorfosis, para conformarse con el trazado monstruoso de la elipse - o con el de su doble retórico, la elipsis, que engendraba poemas ilegibles, alambicados, como esos encabalgamientos de líneas que en las figuras no aparecían más que de lado, vistas desde el margen, casi al revés. Sarduy, Severo. *Nueva estabilidad*. En: *Ensayos generales sobre el Barroco*. Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires, 1987. p.36.

huele; el mirón es miope. Un voyeur que es obligado a entregarse al olor, porque es miope, es una figura que se nos presenta desde la contradicción y el error de su intransitividad. Su impresión es vaga, pero la curiosidad de su deseo no se detiene ni se agota en los obstáculos, al contrario, estos hacen proliferar la impresión; salir de los ojos al cuerpo, incorporarse completamente a la afición desde la falla errática que (no) estamos mirando. Son las Dueñas-de-Todo-Aparecer que se vengan de G. (cf. los golpes y los cintazos en aquel desatino, ¿se acuerdan?), y se manifiestan como Luz fría. Sí, un gran neón circular ilumina el reservado. Los tórtolos dan un salto y se visten. G. aparece en toda su impostura: estaba en su nirvana el mirón y, de la pura contemplación, ya había pasado a la praxis da solo. Se olvidaba de Flor. ¿La superponía (y él al míster) en aquél dúo?.

El referente se pierde en la abertura, en la falla entre lo nombrante y lo nombrado cuando el barroco germina, prolifera; satura esta abertura. Pero al saturar llega y no llega a suturar. Hace *supurar* la idea en el límite del lugar que es la grieta. La abertura ocurre cuando se da la falla, cualquier falla, como la del mirón miope que no puede verse mirar o cuando no podemos fijar referentes en esta escritura porque constantemente están mutando, cambiando, y los nombres pasan a ser una parodia, una impostura. O cuando irrumpe la escritura y se demora la presencia. Derrida⁴³ considera al lenguaje como suplemento porque este *se añade a la presencia y la suple; la difiere en el deseo indestructible de unírsele*⁴⁴. Es el carnaval del doble perverso. El suplemento *cae abierto como una naranja*.

⁴³ Derrida, Jacques. *De la Gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971.

⁴⁴ En una línea parecida, Sergio Rojas, señala que *el nombre operaría siempre como diferimiento, como anuncio, como reflejo, parodia o eco de una presencia que se ofrece sólo con su retiro. Desde el punto de vista del contenido la importancia del cuerpo caracterizaría a la escritura neobarroca*. Rojas, Sergio. *Escritura neobarroca*. Santiago: Palinodia, 2010. p. 18.

Lo obsceno se encuentra fuera la escena; lo expulsado, lo que está afuera es lo irrepresentable en una escritura envolvente, saturada y espesa que nos otorga José Donoso en la obscena escritura de la noche, un pájaro lleno de personajes abyectos que sedimentan el texto y acumulan cada trazo en un sentimiento de clausura. *Me encuentro en los límites de mi condición viviente. Esos desechos caen para que yo viva*⁴⁵. Escritura replegada en sí misma, donde la monstruosidad y lo residual van obstruyendo el cuerpo que se construye desde la intensidad, el cambio y la transformación progresivamente envolvente dónde capas y capas de escritura logran movilizar esta clausura. Lo residual me remite al resto, a lo inútil, a lo derruido, descompuesto como las viejas que parasitan el texto, y la Casa , socavando con su poder de antigüedad y corrosión. *El poder las viejas es inmenso. No es verdad que las manden a esta casa para que pasen sus últimos días en paz, como dicen ellos. Esto es una prisión, llena de celdas, con barrotes en las ventanas, con un carcelero implacable a cargo de las llaves. Los patrones las mandan a encerrar aquí cuando se dan cuenta de que les deben demasiado a estas viejas y sienten pavor porque estas miserables, un buen día, pueden revelar su poder y destruirlos. Los servidores acumulan los privilegios de la miseria. Las conmisericordias, las burlas, las limosnas, las ayuditas, las humillaciones que soportan los hacen poderosos. Ellas conservan los instrumentos de la venganza porque van acumulando en sus manos ásperas y verrugosas esa otra mitad de sus patrones, la mitad inútil, descartada, lo sucio y lo feo que ellos, confiados y sentimentales, les han ido entregando con el insulto de cada enagua gastada que les*

⁴⁵ Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión, sobre Louis-Ferdinand Céline*. Siglo Veintiuno Editores, 1988. p. 10.

*regalan, cada camisa chamuscada por la plancha que les permiten que se lleven*⁴⁶. La existencia de las viejas que se constituyen como acumuladoras de sombras, de lo inútil, de lo feo, de lo residual de toda existencia que sorprende cada vez. El Barroco irrumpe en estas figuras que se convierten en reflejos, máscaras, en espejos de espejos. La figura de la Peta Ponce se manifiesta como una costurera del tiempo, una costurera de diseños. *Las viejas como la Peta Ponce tienen el poder de plegar y confundir el tiempo, lo multiplican y lo dividen, los acontecimientos se refractan en sus manos verrugosas como en el prisma más brillante, cortan el suceder consecutivo en trozos que disponen en forma paralela, curvan esos trozos y los enroscan organizando estructuras que les sirven para que se cumplan sus diseños.* Cuando Humberto Peñaloza se transforma en una de las viejas, adquiere también este poder, pero ya desde antes venía tornando, enroscando estructuras y máscaras que lo ayudaran a cumplir sus diseños en su borramiento, en su transfiguración en el Mudito. El mudo que simula ser mudo también simula ser un gigante de cartón piedra; armado con una máscara, se encuentra por fin, facultado para penetrar otro ser y acontecer como un ente que es carne y también cartón (piedra) que deprecia la existencia de todos a su alrededor y que culmina destrozado, desgarrado. Esta metamorfosis comienza en un ritual, una investidura que tacha aniquilando el mundo anterior al momento ritual, simplemente *me la pones encima, ritualmente, como el obispo mitrado coronando al rey, anulando con la nueva investidura toda existencia previa, todas, el Mudito, el secretario de don Jerónimo, el perro de la Iris, Humberto Peñaloza el sensible prosista que nos entrega en estas tenues páginas una visión tan sentida y artística del mundo desvanecido de antaño cuando la primavera de la inocencia florecía en jardines de glicina, la séptima bruja, todos*

⁴⁶ Donoso, José. *El obscuro pájaro de la noche*. Santiago: Alfaguara, 2006. p. 41.

*nos disolvimos en la oscuridad adentro de la máscara. No veo. Ahora, además de carecer de voz, no tengo vista, pero no, aquí hay una ranura en el cuello del Gigante por donde tengo que ir mirando. A nadie se le va a ocurrir buscar mis ojos en la garganta de este fanteche de cartón piedra*⁴⁷.

Pero Humberto Peñaloza, Mudito, Gigante, una-de-las-viejas, en su cambio constante no termina metamorfoseándose, nunca acaba de cambiar, porque el contacto (con Jerónimo) contamina su existencia, disolviendo a Humberto Peñaloza que comienza acabándose; derritiendo el tacto al hombrecillo, en el roce de un guante empuñado que lo marca textualmente para siempre. *Al pasar junto a mí en el gentío mañanero, ese guante que usted llevaba empuñado me rozó aquí, en el brazo, justo en este sitio: lo estoy sintiendo ahora, quemándose todavía después de tantos años, debajo de estos harapos que también esconden la herida de un balazo*⁴⁸. Es el comienzo de una simbiosis donde no encuentro líneas divisorias que marquen límites entre unos y otros, porque las identidades no son más que capas de capas tornadas en masas de sentidos arrojados, cubiertos, en escritura monstruosa, en algo que roza constantemente lo sublime. En la escritura saturada del *obsceno pájaro de la noche*, gran parte de la sutura viene dada por la artificialización como proceso de enmascaramiento, de envolvimiento progresivo, como un proceso del exceso empaña la sublime monstruosidad que en el texto se llama Boy. La forma caótica que viene a irrumpir en el mundo como el desorden desatado de una existencia que penetra y (de)forma maravillosamente el horror. *Cuando Jerónimo de Azcoitia entreabrió por fin las cortinas de la cuna para contemplar a su vástago tan esperado, quiso matarlo ahí*

⁴⁷ Donoso, José. *El obsceno pájaro de la noche*. Ibid., p. 56,

⁴⁸ Donoso, José. Op.cit., p. 65.

*mismo: ese repugnante cuerpo sarmentoso retorciéndose sobre su joroba, ese rostro abierto en un surco brutal donde labios, paladar y nariz desnudaban la obscenidad de huesos y tejidos en una incoherencia de rasgos rojizos... era la confusión, el desorden, una forma distinta pero peor de la muerte*⁴⁹.

La de Boy es una obscenidad que no se resuelve con recubrir la apariencia, no es posible disfrazar ni maquillar su Horror porque es de un tipo no finalizado ni concluido que va siendo cada vez más monstruoso con el crecimiento del niño al adulto, con este desplazamiento se acrecienta cada vez más su existencia *el espacio que el monstruo ocupa en el mundo*, su extensión se desborda en sus facciones deformes, en las páginas que exudan la intensidad de su presencia que no se consume jamás. Y este monstruo siempre va a desestabilizar, ya que es *demasiado* o *demasiado poco*, bien por cantidad, bien por calidad respecto a una norma común⁵⁰.

Me vuelco perdiéndome en esa superficie densa, poblada de una infinita proliferación de pliegues que anudan (y anidan) en la textualidad de *Casa de campo*. Superficie también volteada, volcada en la inmensidad de una llanura hostil que amenaza con desarmarse. La cubierta de gramíneas que prolifera en este lugar se instala como huésped, como parásito, que maculando todo, sitia y abre el curso de la escritura (y la lectura).

Su impostura me incita a buscar nuevas posturas, nuevas formas de mirar, de tocar; perdida (en) la profundidad, me enredo en las orlas de esta superficie, en los cambios maníacos que se retuercen desalmados, cubriendo y descubriéndolo todo con un *tupido velo*: claroscuro

⁴⁹ Donoso, José. *Ibid.*, p. 101.

⁵⁰ Calabresse, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Signo e Imagen, 1987.

perverso que confundiendo(me) funde en la textura de estas superposiciones monstruosas, de la extenuación de la que voy siendo parte. El nudo me anuda ahora a mí, me desnuda también, dejándome suspendida, colgando de un barranco (barroco) desde el que miro, pendiendo. Las capas van enredando mi cuerpo, se van mezclando con mi piel, cubriendo mis partes, descubriendo otras ya perdidas, mientras contemplo los relieves desesperados de esta textualidad.

Metamorfosis: partida y llegada en el lugar de la *meta* que encuentro ya al inicio del lexema, transformando la forma, volviéndola intransitiva. Forma que se forma a sí misma, rompiendo una horma cuyo desajuste le permite (des)bordarse y proliferar. *¿Si los sillones vomitaban crin y muelles, y las balaustradas con sus ánforas se desmoronaban, y los muros cubiertos con los insolentes graffiti de otra época se iban descascarando, y los cadáveres de los pavos reales se podrían en las escalinatas decoradas por el sol?*⁵¹.

Los pavos reales derrumbados, fermentan una anfibológica escalera que se muestra derruida, podrida en la superficie, decorada por el sol. Cayendo vencida la ostentación, los miles de ojos de la cola desaparecen y se descomponen (aunque más tarde quizá volverán para el advenimiento y la contemplación del fin). El preciosismo comienza a mostrar sus fallos, a exhibir las entrañas que aparecen por la grieta. El cuerpo comienza a arruinarse, a envejecer, a deteriorarse. La superficie lucha por retomar su protagonismo, como queriendo demostrar que también es cambio, que la ruina es también una forma de mutación.

Esta escritura pareciera estar empapada de la magia de Circe, a la que refiere exquisitamente Rousset cuando señala *Circe es la maga que transforma un hombre en*

⁵¹ Donoso, José. *Ibid.*, p. 332

*animal, y otra vez en hombre; que presta y retira a cada uno todos los cuerpos y figuras; ya no hay caras, sino máscaras; toca las cosas y éstas ya no son lo que eran; mira el paisaje y éste se transforma. Parece como si, en su presencia el universo pierda su unidad, el suelo su estabilidad y los seres su identidad; todo se descompone para volver a recomponerse arrastrado por el flujo de una incesante mutación, un juego de apariencias en constante huida frente a otras apariencias*⁵².

¿Por qué resulta tan importante conservar el imperio de la apariencia? ¿Qué oscura relación guarda el cambio con la apariencia? Supongo que si todo imperio implica un dominio, resulta necesario que domine la apariencia, pero también dominarla. *El lacayo que ataviado con la librea roja decorada con alamares de oro portaba la tea y la lanza parecía una de esas lujosas imágenes barrocas que decoran los retablos, como surgiendo del infierno mismo. Sentados en los mismos lugares y conservando las manos quietas y las sonrisas inmutables, los rostros de los Ventura se descompusieron sin que se alteraran las máscaras. La lanza, no podían ignorarla. Sólo una de las dieciocho mil y tantas que rodeaban el reducto del parque, es verdad, pero suficiente para probar que lo impensable era más que probable. Los antropófagos las habían quitado. Ahora servían no para protegerlos a ellos sino para matar. Y durante un instante, hipnotizados por el destello de esa punta de oro, el espanto arrasó con la epidermis de la convención que dice que hacerse mayor consiste en ser capaz de olvidar lo que uno decide olvidar: para ellos también, cuando pequeños, los insignificantes delitos habían sido la única escapatoria frente a la represión de los mayores que dictaban las leyes; la fantasía de la destrucción de sus*

⁵² Rousset, Jean. Ibid., p. 17-18.

*padres no les era ajena, como tampoco el impulso de terminar con todo lo que representaban*⁵³. La epidermis regula aquello que puede atravesar, transitar por los poros y mostrarse como extensión de lo que la convención permite y protege; un movimiento regulado por el imperio. Sin embargo, también existe un tránsito que este imperio no puede controlar, el movimiento y la mutación que trae el cambio y la rebeldía: la subversión de la forma.

La aparente reja de lanzas me protege y me trae la ventura, cercando la aventura. Me instala en una zona donde, por un momento, deseos, emociones y sensaciones ya no pueden hacerme daño porque (a)parecen sublimadas en la farsa marquestal o dispersas en los laberintos que socavan la casa, diseminadas por rincones donde no pienso ir sino para perderme, para transgredir segura pero placentemente los límites ficticios que definitivamente me definen, me acaban. Sin embargo, una vez arrancando el cerco, desgarrado el telón, arriba el miedo.

Teatral, el umbral del cerco, evidencia la ruina, enmarca la inversión de la protección de la reja de lanzas, que se torna contra el imperio de los Ventura renunciando al adorno para penetrar, vuelta arma, el tupido velo de verdades sancionadas por los adultos. *Este camino conducía recto a la historiada cancela de la que me parece he hablado en otra parte, sostenida por dos pilastras de piedra guarnecidas por desbordantes fruteros tallados en el mismo material. Si bien la reja había desaparecido de su antiguo perímetro -encogido ahora hasta unos pasos de la casa y con un boquete en que montaban guardia dos lacayos armados-, la cancela se mantenía en su lugar, inútil, teatral, naufragando en el océano de*

⁵³ Donoso, José. *Ibid.*, p. 277.

*la llanura borroneada por la vegetación, pero firmemente clausura por la cadena y el candado cuya llave Hermógenes se había guardado en un bolsillo de su levita cuando partió a la excursión con que inicié este relato*⁵⁴.

*Antes: aquellas lanzas, majestuosamente erguidas, me intimidan y por un momento impiden mi avance, el acercamiento a la mansión monstruosa. Recuerdo a los niños cavando, soltándolas, por el puro gusto de arrancarlas de su función que las fija y define como cerco. Siento el impulso, la necesidad de compartir su ansiedad con la mía, de rodearme con sus preguntas todas amenazantes, todas implacablemente en pie. ¿Quién? ¿Quiénes? ¿Cómo? ¿Cuándo? ¿Para qué? ¿Qué extensión...? ¿Ahora o desde hacia siglos? ¿Qué manos, qué rostros, qué instrumentos...? ¿Esto se sumaba a sus esfuerzos o les arrebatava la posibilidad de meta y respuesta? ¿Y si la otra lanza, la siguiente, también resultara estar suelta? ¿Los grandes, durante generaciones, cuando niños como ellos, también se habían entretenido en soltar las lanzas de la reja del parque y por eso había tantas lanzas libres de la argamaza?*⁵⁵ Kristeva señala lo abyecto como *aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto*⁵⁶. Lo abyecto atraviesa el espacio artificial de los Ventura, corroyéndolo, las gramíneas penetran todo y disuelven la frontera inicial que marcaba el espacio de las lanzas que cercaba la mezcla. La reja se desmonta, se reparte durante todo el texto mientras su textura se va armando y desarmando en desdoblamientos, en enmascaramientos donde la casa, los personajes, la naturaleza, van

⁵⁴ Donoso, José. Ibid., p. 437

⁵⁵ Donoso, José. Ibid., p. 131

⁵⁶ Kristeva, Julia. Ibid., p. 11.

(des)haciéndose a manos del narrador, de mi lectura; de sus propias apariencias simuladas, de muñecos o de títeres, en un teatro absurdo.

¿Qué (en)cubre la artificialización excesiva que engalana la *casa de campo*? Espectáculo teatral abismado, *juego* en el que los niños se ponen en escena; extenuando el recurso de la artificialización, van representándose. En los grandes episodios de la *Marquesa salió a las cinco* participan la mayoría de los primos, como espectadores y personajes, fabuladores de su propia mascarada. Su escena se articula desde distintos bastidores, desde el escenario principal en el jardín, hasta las perversas bambalinas del *piano nobile*. Subrepticamente, a veces, logro ver estos escenarios y me debato entre el deseo de seguir el encanto de este engaño para esperar tranquilamente el regreso de los *grandes*, o de irme corriendo detrás de los subversivos comandados por Wenceslao. No quiero devorar a Amadeo pero tampoco quiero ser cómplice de la tortura de Arabela, de los dedos destrozados de Francisco de Asis que apagan la música con un sonido infernal.

¿Es hipertélica la representación del juego de la *Marquesa*? Porque me da la impresión, parafraseando un poco a Sarduy, que es una representación que excede, que va más allá de sus fines. Se constituye como un espacio donde los primos pueden ser lo que son y lo que no son, siempre colado, salvado, por el filtro de la simulación: los juegos no son reales, es algo inocente que hacen los niños para no aburrirse, para pasar el tiempo mientras se vuelven adultos y pueden tener existencias no mediadas por la insensatez de la minoría de edad. ¿En qué momento entonces la representación propia de este juego se vuelve peligrosa? Si después de la ascensión de Adriano, el juego mutó de maneras inesperadas, para los que continuaban jugándolo, utilizándolo como protección contra aquello que no

entendían, o no querían; la representación abriría también un lugar para situar las transgresiones y volverlos inofensivos, el bebé de Casilda puede ahogarse en pozo, sin contemplaciones porque es un muñeco. La misma Casilda que fue cómplice silenciosa de su padre, aquella niña perversa que se vuelve hermosa en la transgresión: bañándose en el polvo de oro de un fardo arruinado o atravesándose el himen con su dedo anular para ostentar (y engañar) con su impureza simulada. *A Casilda no le importaba que los escasos asomos de ternura de su padre fueran para Colomba, ya que en cambio de mimos compartía con ella, con la fea, lo más íntimo de todo: le enseñaba un secreto libro de cuentas fraudulentas que guardaba en su dormitorio, en el que constaba el monto de lo que día a día encerraba la verdadera grandeza de su persona, su superioridad frente a los demás aunque su epidermis pareciera idéntica: era el engaño consagrado por la costumbre y elevado a categoría de arte, el robo como misión, como quehacer propio de pontífices, como evidencia que todos los engañados son inferiores, como orgullo, como hábito, como trabajo siempre y cuando no se le diera el nombre de lo que era*⁵⁷. El juego es, en cierto modo, instrumento de los adultos. Otro tupido velo que para funcionar requiere la complicidad de los niños, el problema es que Casilda no quiere entrar en este pacto tácito y comienza a nombrar aquello que no se puede nombrar: *la realidad*. El no-juego, entonces, es disfrazado de juego por parte de los adultos; se convierte en otro episodio, uno que es necesario derogar. Deciden que es momento de acabar con el juego de estos niños que se dejaron llevar por su emocionalidad y creen que las ilusiones de la *Marquesa* son reales. Pliegan de tal forma la apariencia para lograr decir, decidir, que en cierto punto la

⁵⁷ Donoso, José. *Ibid.*, p. 202.

representación debe ser suspendida porque incluso ella, a cierta edad ya cercana a la adultez, puede hacer mal.

¿Cómo se habla en *la Marquesa*? Artificialmente. El lenguaje *marquestal* resulta extremado, excesivo, superado incluso por *lenguaje cotidiano* de los primos, que ya es bastante exagerado. Pareciera que el narrador está realmente empeñado, que necesita que no tome en serio a estos chiquillos (ni a estos adultos), cuyo discurso hiper-estetizado reluce ya sea para reclamar por el injusto arrebato de un juguete -*¡Mi pelotita...!*- *gemía Clemente. Y después-: Quiero cuestionar la autoridad que te has arrogado para desposeerme de mi juguete*⁵⁸. O de la pérdida de la ilusión marquestal por el quiebre de un vidrio que con su sonido y caos vuelve real aquello que Melania, desesperadamente, quiere obligarme a obviar, ya que *banal sería, oh atribulado vástago de los eriales, el intento de arañar el cristal de la brisa para soterrar en su meliflua cadencia nuestros secretos palaciegos como una ráfaga de perfumes violados...*⁵⁹

El tiempo se disuelve en la irrealidad de los adultos. ¿Debo pensar que sólo transcurrió un día o soportar el peso de las manos manchadas de Juan Pérez? Ese sujeto abyecto cuyas manos ya están arruinadas, antes de la ruina del sueño subversivo que transcurre en ese año que dura un día. Ese sujeto que arregla arruinando las pinturas de la mansión señorial. *No es que los ojos de los personajes del fresco trompe-l'oeil tuvieran oportunidad de fisgonear allí ningún secreto de trascendencia: condenados por la bidimensionalidad del muro a ser testigos sólo del ajeteo oficial con que se despachaba la administración de la casa, al lacayo no le quedó más protesta que pintar una raya de aburrimiento entre las cejas del*

⁵⁸ Donoso, José. *Ibid.*, p. 108.

⁵⁹ Donoso, José. *Ibid.*, p. 460.

cortesano y endurecer su boca con un pliegue de fastidio. Pero quería dejar bien claro que él no era ese cortesano, él era este galgo famélico cuyas costillas negras se disponía a acentuar con sombras. Cuanto su pincel de restaurador tocaba parecía transformarse en un engendro alucinado. Sus esbirros, suspendidos por andamios y poleas a distintas alturas sobre la faz del fresco, se encargaban de transformar imperceptiblemente a las diosas retozonas en arpías, a las nubes sonrosadas en tormentas. Cubre la apariencia con más apariencia, manchando con arrugas la piel tersa de hermosas mujeres renacentistas, deformando, tachando aquello que era considerado hermoso. ¿Siente Juan Pérez? ¿O la anhedonia de la que habla el narrador lo lleva arruinar el placer para los otros?

Espesura simulada, problemático *tromp-l'oeil*. Constantemente acusados, los personajes se exhiben falsos, artificiales, arteros, para que nadie pueda reconocerse en sus emblemas, en sus representaciones cuestionadas por el narrador, giro entonces hacia la textura, a la espesura texturada que abre la artificialidad de estos fantoches.

¿Se esconde algo bajo esa apariencia tan recubierta, tan maquillada, bajo esos cuadros de mujeres y hombres hermosos, bajo las ilusiones que provoca el fresco *tromp-l'oeil*? En ocasiones siento miedo porque intuyo que bajo tanto preciosismo, los Ventura, o la fábula de esta familia, esconden lo horrible, lo horrendo, el terror apenas esbozado, en ocasiones omitido por la voz que decide echar mano al tupido velo, para correr una sombra que se siente más intensa, más profunda; mientras más ausente, más presente. Es cuando me pregunto: ¿Qué aguarda detrás del tupido velo? Fingir que veo la apariencia, fingir que ve. Fingir la vista, simular la impostura. En la ceguera de Celeste es necesario desplegar todos los recursos al alcance de la mano, de la voz, del tacto, para funcionar como prótesis de

aquello que falta, que se expresa (en el discurso *oficial* de los Ventura) como una sensibilidad enfermiza. *La minuciosa conjura que incluía todas las horas y las actividades de Celeste –la familia funcionaba como prótesis para sustituir los distintos aspectos de su deficiencia y así no verse obligados a reconocerla como tal- estaba destinada a negar su ceguera. Olegario era su primo, dos años mayor que ella. Había veraneado desde siempre en esta casa donde las hondas habitaciones y el tembloroso parque conducían a intimidades culpables, de modo que entre ellos el concierto del engaño databa de tan antiguo que la mentira no era mentira porque se originó antes que la palabra definiera los contornos del bien y el mal. Nada en Marulanda, ni un florero, ni una cornucopia, ni la coreografía de las ceremonias familiares jamás cambiaba de sitio ni de forma, para que de este modo la memoria de Celeste erigiera en verdad la farsa del mundo que no veía*⁶⁰. Inexistencia de la ceguera, o de cualquier cosa mientras se pueda simular, mientras se pueda no decir. Lo que descansa más allá, detrás, debajo de la apariencia. Lo que descansa detrás del tupido velo no importa, o importa poco, o no debe importa(me). O es lo principal y por ello se hace imperativo ocultar, velar, resguardarlo. (Es)tupido velo que opaca la (a)ventura, que cubre, pero cuya presencia se acusa como obstáculo, dificulta la visión de algo que ni siquiera puedo comenzar a imaginar. Probablemente sea inútil siquiera intentar recorrerlo, levantarlo, quitarlo, porque posiblemente detrás del tupido velo solo haya más apariencia, o más capas. En vez de intentar el desvelamiento, prefiero intentar el toque de sus superficies, de sus texturas. Sentir sus cambios de peso, de relieve; de su incansable vocación de suplemento. ¿Cómo mira, Celeste, la tormenta de vilanos que la anula?

⁶⁰ Donoso, José. *Ibid.*, p. 151.

Me desgrano entre las gramíneas, respirando esa profunda tormenta de vilanos. (Casi) no resisto más esta espesura, está venganza del tupido velo que desarma mis palabras y las vuelve texto. Siento sed, hambre, ganas de descansar, de respirar tranquila. *El aspecto de nuestros cuatro fugitivos al emprender su periplo por la llanura no podía ser más lastimoso: pálidos, endebles de sufrimiento y encierro, avanzaban a tropezones, como podían, como abriéndose paso a través de las dificultades insuperables de una pesadilla que, renovándose y renovándose, parecía eternizada*⁶¹. Observando su horror me desarmo. Pero la espesura prolifera, se vuelve infinita, y en su extensión continúa derribándome. Ya sólo quiero huir o quedarme quieta, lejos de acá, porque mi visión está borrosa, el único espejo por el que veo el mundo se encuentra empañado, cubierto de vilanos. Las lágrimas se mezclan con las gramíneas desechas en mi cara, baba y llanto, mientras los primos se afanan en comer la falta, devorar a Amadeo.

La llanura hostil llena de vilanos terribles, de antropófagos salvajes, de adultos absurdos (pero no por absurdos menos terribles) me remite al llano. Jugando, oralizándolo; el plano ya no es más. Aniquila certezas, verdades a medias y funciona en movimiento, cómplice del viento, de los fantasmas que abundan en la llanura, gajo a gajo... me pierdo. Esta hostilidad me corroe, me satura: ojos-vilanos, nariz-vilanos, boca-vilanos, oídos- vilanos. Piel- Vilanos. Sonríó brevemente en el sitio de la vil(l)anía mientras lanzas abren un boquete en la llanura, y la llanura responde escupiendo vilanos. Clausurando el espectáculo cuya suspensión difiere el cierre.

⁶¹ Donoso, José. Ibid., p. 390.

La casa de campo, ahora, mostraba un aspecto muy distinto. Borrado el límite de la reja – no quedaba más que la historiada cancela cerrada por su cadena y su candado entre dos pilastras de piedra, como a la deriva en medio de la llanura- las gramíneas habían logrado fundir la extensión del paisaje con lo que antes fuera el civilizado parque. Crecían ahora irreprimibles, fantásticas en medio de los senderos y los prados, y hasta en los intersticios de los aleros y techos de la ahora deteriorada arquitectura, de manera que la mansión, antes majestuosa, parecía una de esas pintorescas ruinas empenachadas de vegetación que aparecen en los cuadros de Hubert Robert o de Salvatore Rosa⁶². ¿Mudada en ruina la casa de campo arruina también la dinastía Ventura, su pretensión de buen gusto incomparable, que los destaca y eleva como dueños del mundo? (por lo menos del mundo que vive, que forma Marulanda). Si bien estos sujetos son expertos en cubrir de velos su realidad, en constantes ocasiones no pueden dejar pasar por alto un asunto de principal interés para ellos; la apariencia impoluta, libre de mácula. El buen gusto educado por siglos y siglos de refinamiento y lujo. Se vuelve imperativo arrancar las máscaras horribles o imponer una sucesión de máscaras hermosas, cualquier cosa, menos lo deforme, lo vulgar, lo abyecto. Y Balbina se lanzó sobre Cosme intentando, con sus blandas manecitas inútiles, arrancarle la máscara de su tortura, rasgarle la piel, gritándole que obedeciera, que qué significaba esto de los niños vestidos de harapos, de su flacura y sus heridas, de su estado de miseria y enfermedad, de la casa misma hecha una pocilga, una ruina, de estos asquerosos merengues de yeso sin azúcar que sólo simulaban ser merengues, que ella quería merengues de veras, que qué sucedía, que a ella no le gustaban las cosas feas, ruinosas, viejas, ni los vestidos ajados, que le daban miedo, que le gustaban las muñecas, las rosas,

⁶² Donoso, José. Ibid., p. 309.

*las libélulas, que no quería ver otras cosas, que no las aceptaba, que le explicaran, que qué sucedía, que lo explicara el Mayordomo, que lo explicaran los niños, que dónde, por fin, estaba Adriano...*⁶³

¿Cuál es el papel que juega, en este espectáculo demencial, la locura? ¿Estar loco? ¿Habitar otra realidad que es sólo mía? Me gustaría acercarme a este *locus*, como lugar desde el que contemplo o participo de los asuntos otros. Pienso también que hay un gran componente de intransitividad en la locura, porque cada locura es distinta, funciona con uno, se entronca en uno para poder operar y operarnos, parásito sin el que no puedes simplemente vivir, ni sencillamente compartir un lugar común. Cuando comencé a trabajar con el barroco, especialmente en la lectura de Circe y el pavo real de Rousset, llamó mucho mi atención la figura del Loco cuerdo, que era uno de los motivos con los que Rousset exhibía la inversión del mundo que ocurría en el barroco, relacionado con el tópico del mundo al revés. ¿Loco Cuerto o cuerdo loco? Probablemente la locura de Adriano Gomara fluctúa en estos sentidos, naufragando en la (in)sanidad; desdoblado este límite porque, entre un abanico de personajes tan retorcidos, donde realmente el mundo tiene la posición que ellos deciden darle, el que Adriano sea el doctor loco encerrado en la torre, porque es peligroso, porque es (casi) antropófago, porque está loco, porque cometió un crimen tan abyecto (¿relacionarse con los antropófagos o matar a su hija a palos?). En este sentido, ¿la locura de Adriano también puede funcionar, dentro de la (i)lógica de los Ventura, como una forma de abyección? Otra forma de purgar de arrojar a un lado, de expulsar pero dejar en el límite que puedo observar lo que no quiero ser. El peligro de Adriano, el peligro de volverse loco

⁶³ Donoso, José. *Ibid.*, Pág. 462

como Adriano, viene a confirmar(les) porqué sus convenciones son absolutamente necesarias, porqué es necesario ceñirse a la apariencia y nada más.

¿Qué persigo en este empeño por desenmascararme? ¿Qué implico en esta vacía obsesión? Quizás que las máscaras se pueden quitar, las capas que envuelven la representación, eliminar, sin embargo, este mismo pensamiento es engañoso ya que si me involucro, si me empeño en este propósito, podría verme siempre des-viada, desencaminada. Terminando (empezando) envuelta también, enmascarada porque soy (o seré) parte de este espectáculo nudoso, y cuando me involucro tratando de des-nudar esta presencia en su torbellino, su extravagancia me emborracha, perdiéndome, haciéndome vagar y más que vagar, me mareo en el encuentro del no hallar, para nunca encontrar, sino esta danza de máscaras y envoltorios, esta superficie densa en los pliegues en la que incorporándome, me pierdo. Comienzo a desvestirme para desnudarlo o me sumerjo extra-vestida para intentar, para recorrer, para darme, para caer en la cuenta de que sólo habría superficie, piel envuelta y desenvuelta, maquillada, pintarrajeada, dibujada y excrita. ¿Es la del barroco una presencia disfrazada, travestida? ¿O es la apoteosis de la no presencia enmascarada? Estoy aquí, (di)simulada en la presencia de estas letras, pensando en todos los disfraces, en todas las máscaras que requieren, que solicitan mi presencia para que, posándolas en su exhibición, las ostente. Disolviéndome: pura cáscara que me acusa y se excusa en su disimulo. El desperdicio del barroco, el desborde de sus pliegues, como dice Sarduy, *no es por azar erótico*. Tampoco lo son sus (des)vestiduras.

Me largo en la tensión, (in)constante en la extensión. Sin yo, puro diferimiento, un sí contra sí mismo, no hay fijación. El lugar anfibológico de la extensión. Desde/afuera. Un

cohabitamiento de esto en el cuerpo. Hablo entonces, cuando digo texto, cuerpo escritural; del cuerpo, a la manera de Nancy, como espaciamiento. Como superficie, pero no una superficie lisa, sino como una superficie texturada y saturada.

Bibliografía

Corpus de Textos Literarios

Donoso José. *Casa de Campo*. Santiago: Alfaguara, 2006.

Donoso, José. *El obsceno pájaro de la noche*. Santiago: Alfaguara, 2005.

Echavarren, Roberto (compilador). *Medusario*: muestra de poesía latinoamericana. México, D.F. : Fondo de Cultura Económica, 1996.

Elizondo, Salvador. *Farabeuf*. Barcelona: Motesinos, 1981.

Fogwill, Rodolfo Enrique. *Los Pichiciegos*. Buenos Aires : Sudamericana, 1994. Año de publicación: 1983.

Lezama Lima, José. : *Poesía y prosa. Antología*. Selección, prólogo y notas de Iván González Cruz. Madrid: Verbum, 2002. p. 115.

Perlongher, Néstor. *Poemas Completos: 1980- 1992*. Edición y prólogo de Roberto Echavarren. Barcelona: Seix Barral, 1997.

Pizarnik, Alejandra. *Poesía Completa*. Barcelona: Lumen, 2002

Saer, Juan José. *El Entenado*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004. Año de publicación: 1982.

Sarduy, Severo. *De dónde son los cantantes*. Barcelona: Seix Barral, 1980.

Marco Teórico- Crítico.

Adorno, Theodor W. “El ensayo como forma”. *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel, 1962.

Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Signo e Imagen, 1987.

Benjamin, Walter. *El origen del Trauerspiel alemán*. Madrid: Abada Editores, 2012.

Carpentier, Alejo. “Lo Barroco y lo Real Maravilloso”, en *Razón de Ser*. La Habana: Letras Cubanas, 1984. Pp. 54-78.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka, por una literatura menor*. México: Era, 1983.

_____. “¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?”. En: *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 1997.

Déotte, Jean Louis. *Catástrofe y olvido*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998.

Derrida, Jacques. *De la Gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971.

_____. *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

Lezama Lima, José. *La expresión Americana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

_____. “Imagen de América Latina” en *América Latina en su literatura*. Edición a cargo de César Fernández Moreno. México: Siglo XXI Editores, 1972.

Lukács, Georg. “Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper)”. *El alma y sus formas*. Barcelona: Grijalbo, 1975.

Mandressi, Rafael. *Disecciones y anatomía*. En: V.V.A.A. Historia del cuerpo. Bajo la dirección de Alain Corbin, Jean Jacques Courtine, Georges Vigarello. Madrid: Taurus. Vol. 1., 2005. 301-321.

Miller, J. Hillis. “El crítico como huésped”. *Para leer al lector*. Santiago: UMCE, 1987.

Perniola, Mario: *Entre vestido y desnudo*. En: Michel Feher (ed.) Fragmentos para una historia del cuerpo humano. Madrid: Taurus, 1991. Pp. 237- 265.

Rojas, Sergio. “Escritura neobarroca”. Santiago: Palinodia, 2010.

Rousset, Jean. *Circe y el pavo real. La literatura francesa del Barroco*. Barcelona: Six Barral, 1972.

Perlongher, Néstor. “Introducción a la Poesía neobarroca y rioplatense”, en *Revista Chilena de Literatura* n° 41. Santiago, Departamento de Literatura, Universidad de Chile. Pp. 47-58.

Sarduy, Severo. *El barroco y el neobarroco en América Latina en su Literatura*. César Fernández Moreno (coord.). México: Siglo XXI, 1972.

_____. *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.

Wallace, David. *El cuerpo ensayado: canon y museo modernos*. Santiago: *Revista Chilena de Literatura*, 2010.

<http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewFile/9134/9136>

Winckelmann, J.J.: *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*. Madrid: CFE, 2008.

Wölfflin, Henrich. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1952.