

PORQUE PARECE BARROCO LO REAL
UN ESTUDIO COMPARADO ENTRE
DANIEL SADA Y CARLO EMILIO GADDA

ENSAYOS

21

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. Enrique Luis Graue Wiechers
Rector

Dr. Domingo Alberto Vital Díaz
Coordinador de Humanidades

Dr. Adrián Curiel Rivera
Director del CEPHCIS
Coordinador de la serie

Porque parece barroco lo real
UN ESTUDIO COMPARADO ENTRE
DANIEL SADA Y CARLO EMILIO GADDA

HÉCTOR RODRÍGUEZ DE LA O



Universidad Nacional Autónoma de México
Mérida, 2018

Primera edición: 2018

Fecha de término de edición: 3 de septiembre de 2018

D. R. © 2018, UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Ciudad Universitaria. Del. Coyoacán,
C. P. 04510, Ciudad de México.

CENTRO PENINSULAR EN HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES
Ex Sanatorio Rendón Peniche
Calle 43 s. n., col. Industrial
Mérida, Yucatán. C. P. 97150
Tels. 01 (999) 9 22 84 46 al 48
Fax: ext. 109
<http://www.cephcis.unam.mx>

Prohibida la reproducción parcial o total por cualquier medio
sin la autorización del titular de los derechos patrimoniales

ISBN 978-607-30-0775-7

Impreso y hecho en México

*A mi amigo Víctor Antonio García Salas
porque padece y estudia, porque cree.*

*Con agradecimiento y admiración para
Adrián Curiel Rivera y Mariapia Lamberti.*

Para Donatella Di Benedetto, con devoción.

Sólo lo difícil es estimulante; sola la resistencia que nos
reta es capaz de enarcar, suscitar y mantener nuestra
potencia de conocimiento...

José Lezama Lima. *La expresión americana*

Ma il barocco e il grottesco albergano già nelle cose,
nelle singole trovate di una fenomenologia a noi esterna:
nelle stesse espressioni del costume, nella nozione accet-
tata “comunemente” dai pochi o dai molti: e nelle let-
tere, umane o disumane che siano: grottesco e barocco
non ascrivibili a una premeditata volontà o tendenza
espressiva dell'autore, ma legati alla natura e alla storia...

Carlo Emilio Gadda. *L'Editore chiede venia del recupero
chiamando in causa l'Autore*

¡Vaya! Nunca se supo lo real.

Daniel Sada. *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*

Índice

LA INTRODUCCIÓN O BIEN LA ANTESALA EN DONDE UNO SE ADELANTA A LAS CURIOSIDADES AJENAS	11
----------------------------------------------------------------------------------------------------	----

PRIMERA PARTE

LAS FORMAS QUE TIENE LO BARROCO: RASGOS DE UNA ESTÉTICA

CARACTERÍSTICAS Y CONCEPTOS DE UNA ESTÉTICA	21
D'Ors y el eón barroco o el barroco como una constante histórica	24
Maravall y el barroco como concepto de época	30
Calabrese y el <i>neobarocco</i> como estética de la actualidad	36
Ritmo y repetición	38
Límite y exceso	40
Detalle y fragmento	40
Inestabilidad y metamorfosis	42
Desorden y caos	43
Nudo y laberinto	44
Más o menos y no-sé-qué.	45

El neobarroco en la literatura latinoamericana:	
Severo Sarduy	48
Sustitución	51
Proliferación	52
Condensación	53
Parodia	53

INTERVALO DE CONSIDERACIONES QUE CONCLUYEN Y QUE AL MISMO TIEMPO INTRODUCEN	56
------------------------------------------------------------------------------------------	----

SEGUNDA PARTE
LAS NOVELAS: DOS FORMAS BARROCAS
DE ENFRENTARSE A LA REALIDAD

LA AVERIGUATA COMO FORMA BARROCA DE ENFRENTARSE A LA REALIDAD DE DANIEL SADA	61
-------------------------------------------------------------------------------------------	----

EL GROVIGLIO: FORMA BARROCA DE ENFRENTARSE A LA REALIDAD DE CARLO EMILIO GADDA	95
---------------------------------------------------------------------------------------------	----

CONCLUSIÓN: EN DONDE UNO DEJA DE HACERLA DE EMOCIÓN Y RESUME Y CONCLUYE Y CIERRA Y SE VA	135
-------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA	145
------------------------	-----

La introducción o bien la antesala en donde uno se adelanta a las curiosidades ajenas¹

Con sus fallas y sus aciertos, este trabajo es el resultado de mis investigaciones para obtener el título de maestro en Letras por la UNAM. En un primer momento esta introducción pretendía dar cuenta del título del mismo, un título² barroco no sólo por lo largo pero también barroco por una suerte de *horror vacui* de dejar fuera del mismo contenido efectivo de la investigación. De modo que, ahora, la introducción que quería dar cuenta del título —y de la recepción productiva, un aspecto fundamental para la investigación— funciona —con algunos cambios, es verdad— sin el título original, sustituido ahora por uno menos, digamos, tesístico. En pocas palabras, felizmente, la introducción, después de estas aclaraciones, ha terminado por parecer, también ella en estas apariciones y desapariciones de títulos, una especie de estrategia barroca. Lo parece, y es que la apariencia es, se sabe ya, algo fundamental para lo barroco...

Pero entremos en materia y sin más pérdidas de tiempo. Este estudio se propone dar una muestra, no sobrecargada pero tampoco ligerísima, de lo que hemos llamado “recepción productiva

¹ El presente trabajo fue realizado gracias al apoyo de becas de la UNAM y del CONACYT.

² La *averiguata* de Daniel Sada, en *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, y el *groviglio* de Carlo Emilio Gadda, en *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*: dos formas barrocas literarias de enfrentarse con la realidad.

de lo barroco” en *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, de Daniel Sada (1953-2011), y *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*, de Carlo Emilio Gadda (1893-1973). Ambas recepciones distintas entre ellas serán caracterizadas como *groviglio* (la de Gadda) y como *averiguata* (la de Sada), y a partir de ello repararé en dos formas barrocas de enfrentarse a la realidad desde la literatura.

Por un lado, la del italiano —que afirmaba que no era Gadda el barroco sino que barroca era la mismita realidad— tendrá características propias de indagación de la verdad, de una especie de teoría del conocimiento, de filosofía, del racionalismo y de la lógica, y su consecuente derrota trágica ante la realidad que aparece ante el escritor como un problema, como un enredo; ante el escritor que se propone hacer una novela en la que se resuelva algo, en la que se “encuentre” o se “descubra” la verdad de un misterio, concretamente, de un asesinato. La del mexicano, por otra parte, se regodeará —totalmente al contrario de la anterior— en esa imposibilidad de búsqueda, o quizá, más bien, en la inutilidad de dicha búsqueda. Pondrá en acto una poética que podríamos caracterizar como una suerte de “profundidad de la superficie”. La forma que literalmente abarca la representación de la realidad y la pretendida búsqueda de verdad: la verdad no hace falta buscarla —parece decir— está ya en la forma de las cosas que abarca todo. Está en la apariencia. La verdad, entonces, nunca se va a saber porque *parece* mentira. En síntesis, mientras Gadda cree que la verdad es, digamos, “encontrable” y escribe una novela en la que pone en acto una investigación, Sada nos dice con su novela que la verdad está ya en la apariencia, pero, como esa apariencia “aparece” ante nosotros por algunas razones como mentira, la verdad no es —no puede ser— “encontrable”.

Esta demarcación encontró una suerte de coartada en el debate sobre el origen del término “barroco”, más exactamente, en una enmienda a dicho debate del cual da cuenta Gregg Lambert en *The Return of the Baroque*.³ Sabemos —nos dice Lambert— que los especialistas han llegado, después de un largo debate, al consenso provisional de decir que “barroco” proviene de la pala-

³ Cfr. Lambert, *The Return of the Baroque in Modern Culture*, 1- 2.

bra portuguesa “barroca”, que se refiere a una perla de forma extraña e irregular. Sin embargo, antes de eso, en 1946, René Wellek se había ya pronunciado sobre dicho debate aduciendo que el término se había tomado, muy en cambio, de la filosofía —de la lógica, para ser exactos— y que era una especie de silogismo extraño y artificial (“the fourth mode of the second figure in the nomenclature of syllogisms in Scholasticism”),⁴ que se expresaba de este modo: si toda A es igual a B y algunas C no son iguales a B; entonces, algunas C no son iguales a A. Doce años después de esta aseveración, Wellek enmienda, matiza su aseveración: sí, el término “barroco” puede muy bien provenir de la palabra portuguesa mencionada antes, pero para el caso de Italia, en cambio, muy bien podría tener el origen “filosófico” que él le daba, es decir, un silogismo lógico, un modo para indagar la verdad. Entonces, a partir de esto, parece posible construir una especie de ecuación:

Sada/Averiguata = forma de la realidad (“perla irregular”)
 Gadda/Groviglio = indagación de la realidad (“silogismo”)

En suma, dos formas barrocas de enfrentarse a la realidad. Y el juego, visto más de cerca, se vuelve ulteriormente interesante cuando de los autores tomamos sus novelas más significativas: *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* —un *giallo* como llaman en Italia a la novela negra o *noir*— y *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* —una especie de monumento al rigor de la forma, y que parecía en cierto modo contestarle a un Gadda que buscaba la verdad desde el barroco.

Si bien ambos se enfrentan a la realidad desde el barroco, resulta también que ambos mantienen una relación conflictiva con la verdad y su representación. O, en cualquier caso, con la representación de su búsqueda o no. Lo interesante, dado que sus posiciones ante la realidad y la verdad aparecen a primera vista —paradójicamente— tan diversas y tan parecidas, sería escrutar el modo en que está caracterizado el barroco, o cómo

⁴ Cfr. Lambert, *op. cit.*, 1-2.

lo usan, sobre cómo lo reciben y cómo a través de esta poética representan, se enfrentan, a la realidad.

Expuesto lo anterior, parece importante hablar de la recepción productiva y de la relación entre los dos escritores y el barroco desde el punto de vista de la estética de la recepción. Como resulta evidente por lo dicho hasta ahora, la simple relación de influencias no es interesante para el presente trabajo. Aunque habría sido quizás menos complicado afirmar que Sada está influenciado por Gadda. Incluso la misma consecución en el tiempo que coloca al mexicano después del italiano serviría como prueba maestra.⁵ Lo que le interesa a este trabajo es, más bien, como dijimos antes, mostrar la relación que cada uno tiene en sus novelas específicas con el barroco. Para hacerlo estimamos ideal elegir de entre las diversas propuestas de estudios que ofrece la estética de la recepción el de “recepción productiva”. Este tipo de recepción se hizo muy conocida en el ámbito de los estudios literarios mexicanos, y en lengua española en general, gracias al seminal artículo de Maria Moog-Grünewald “Investigación de las influencias y de la recepción”, basado en *Rezeptionsforschung: eine Einführung in Methoden und Probleme*, de Hannelore Link y publicado por la UNAM en 2008 en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, compilado por Dietrich Rall. Nos dice Moog-Grünewald que Link propone tres tipos de recepción, la pasiva, aquella conformada por la gran masa anónima de lectores que no comunican sus impresiones; la recepción reproductiva, es decir la de la crítica que sí comunica sus impresiones al público; y en tercer lugar, la recepción productiva, la de los “literatos y poetas que, estimulados por determinadas obras literarias, filosóficas, psicológicas y hasta plásticas, crean una nueva obra de arte”.⁶ Como ejemplos de este método de trabajo, no sobra mencionar a la misma Moog-Grünewald, quien estudia la recepción productiva del donjuanismo en varias obras, o a

⁵ En *Ese modo que colma*, Sada incluye un relato —“Atrás quedó lo disperso”— en el que la novela de Gadda *El zafarrancho aquel de Via Merulana* es protagonista.

⁶ Moog-Grünewald, “Investigación de las influencias y de la recepción”, 255.

Clemens Franken, que analiza el tipo de recepción productiva de varias obras del modelo policiaco o detectivesco clásico.

Después de exponer las razones del trabajo y la orientación metodológica, ahora podemos pasar a una explicación más detallada de los dos extraños términos que se encuentran en el título primitivo del trabajo y en la suerte de ecuación anteriormente expuesta: *groviglio* (“enredo”, “maraña”, “revoltijo”, en español) y *averiguata*. En pocas palabras, serán útiles para designar y encapsular, en sendas palabras, las características primordiales respectivas de cada una de las relaciones barrocas que se entablan en cada novela. Es decir, las formas en las que el barroco será recibido en las novelas nos servirán para dar una caracterización de las formas de enfrentarse a la realidad desde cada uno de los dos constructos literarios y se identificarán con cada una de las palabras dichas. *Groviglio*, por un lado, caracterizará la forma en la que Gadda recibe el barroco y lo utiliza en su novela, y *averiguata*, por el otro, hará lo propio para la novela del autor mexicano. Mientras que en la primera lo importante es representar el descubrir de un misterio, de la verdad, desvelar el enredo con las armas de la razón y de la lógica; en la segunda, por otro lado, lo importante será la forma, la superficie, las palabras, la imposibilidad en apariencia gozosa de esa búsqueda. Se podría decir, sumariamente, que mientras el primero exclama casi de un modo trágico que la realidad es un enredo, un *groviglio*, el segundo dirá —en una paradoja *tutta barocca*— que es sencillamente “pura *averiguata*”. La realidad es un *groviglio*, y por eso la verdad no puede saberse: es imposible desenmarañar todo lo que hace falta para llegar a ella, parece decir Gadda. La realidad es “pura *averiguata*”, hecha de palabras y más palabras, formas, apariencias: por eso parece mentira, así que la verdad no puede saberse, parece decir Sada.

Hace falta, sin embargo, una aclaración. Este trabajo quiere ser la antesala de uno más amplio que se detenga en las categorías —digamos— epistemológicas que diferencian lo que conocemos como neobarroco del barroco. Para un trabajo de las dimensiones y pretensiones del presente no se estimó necesario

ahondar en el “neo” de lo neobarroco, si no es que para caracterizarlo sencillamente como una temporalmente “nueva” expresión de lo barroco: sencillamente como una puesta al día, como una forma más reciente de adscribir a la estética barroca. No ignoramos los alcances en los estudios literarios del neobarroco, pero por el momento —y aunque haremos distinciones necesarias cuando sea oportuno— las novelas estudiadas serán ejemplos de un “barroco literario del siglo xx”, y no de un neobarroco, aunque tengan elementos de lo que se conoce precisamente con ese nombre. Lo anterior se debe, además de como ya anunciamos —es decir a esa esperanza de ahondar en un trabajo futuro con mucho más espacio y profundidad—, a una inclinación por la claridad y la concisión.⁷ No podremos escapar, no obstante, a términos como Modernismo y Posmodernismo, pero al posponer (que no evitar) la caracterización epistemológica del “neo” en el neobarroco, y concentrarnos en sus características operativas, evitaremos (ahora sí) confusiones entre Posmodernismo y neobarroco, términos que en un momento dado pueden parecer intercambiables.

Finalmente, la estructura. En ella se ha hecho un esfuerzo por favorecer la sencillez y está compuesta como sigue: el trabajo está dividido en dos partes generales. La primera parte da cuenta de las características del barroco, tanto como concepto en la historia social como del arte. Para hacer esto se ponen frente a frente las concepciones de Wölfflin, D’Ors, Maravall y, más adelante, de Calabrese y Sarduy. ¿Por qué sólo fueron elegidos estos cinco? Dos razones que parecen importantes son —además de la inevitable arbitrariedad—, primero, la brevedad exigida para un trabajo

⁷ Ocuparnos del debate entre barroco, neobarroco, e incluso de eso que se llama “neobarroso”, además de si el neobarroco se identifica con lo posmoderno o si es más bien el neobarroso el que lo hace, nos parece sumamente interesante, pero va más allá de los propósitos de este trabajo. El recuento que, en las “Apostillas a *El barroco y el neobarroco*”, de Sarduy, hace Valentín Díaz de los cambios o derivaciones del barroco es muy ilustrativa: “primero fue ‘Barroco’, que engendró al ‘Neobarroco’, que engendró al ‘Neobarroso’ (Perlongher), que engendró al ‘Neobarroso’ (Kamenzain), que engendró al ‘Hiperbarroco’, que engendró al ‘Transbarroco’”. Valentín Díaz, “Apostillas”, 53.

de estos alcances, y segundo, la de que los primeros dos —Wölfflin y D’Ors— son los primeros que se dedicaron a estudiar el barroco, no ya como una degeneración de lo clásico o renacentista, sino como algo independiente, con rasgos propios que lo caracterizan como evolución en la historia del arte, y que además esbozaban ya la, podríamos llamarla así, “teoría del retorno”, es decir, que veían al barroco como a una categoría que tenía la facultad de repetirse en transcurso del tiempo, de la historia.

Si Wölfflin ve al Barroco no ya como una degeneración del Renacimiento y D’Ors como una constante histórica, Maravall, por su parte, representa la propuesta más importante de lo contrario. Para él, el Barroco tuvo lugar en el siglo XVII y nada más. No se repite ni se repetirá. La contraposición es interesante y sirve también para indicar que, de cualquier manera, las características que definen al Barroco son más o menos las mismas para todos. Por su parte, los dos teóricos y críticos del siglo XX (además de novelista en el caso del cubano), Sarduy y Calabrese, representan una suerte de evolución de las anteriores posiciones. El neobarroco y el *neobarocco* son dos visiones de la producción cultural del siglo XX que se identifican con el barroco. Si bien son más cercanas en el tiempo a las obras literarias de Sada y Gadda que las de Wölfflin y D’Ors no podemos decir que estas últimas no ayuden en la misma medida a describir el barroco del que ambas novelas se sirven en su recepción productiva.

En la segunda parte, finalmente, y para no seguir adelantándose a la curiosidad, los dos análisis de las novelas en cuestión en que se identifican algunas de las características dadas por las cinco propuestas teóricas anteriores para con ello definir la recepción productiva que cada uno —Sada, Gadda— hacen del barroco y sus efectos en su relación con la representación de la realidad: *groviglio* y *averiguata*. Empecemos.

PRIMERA PARTE
LAS FORMAS QUE TIENE
LO BARROCO: RASGOS
DE UNA ESTÉTICA

Características y conceptos de una estética

Como ya adelantamos en la “Introducción”, después de muchos años de debate se llegó a un relativo acuerdo sobre el origen de la palabra “barroco”: viene —se dijo— del portugués del siglo xvi “pérola barroca”, una perla de forma irregular que debido a su condición anómala podía valer menos que las perlas clásicas o regulares, en donde el término “clásico” es usado apropiadamente, en el sentido de normalidad y perfección de una perla perfectamente redonda, esférica, circular. Antes de llegar a esto, René Wellek había afirmado que el término provenía de la palabra *baroco*, silogismo que especificaba el cuarto modo de la segunda figura en la nomenclatura de silogismos de la Escolástica. Más adelante, esta etimología sería aplicada por el mismo Wellek al caso italiano, y no para el resto de Europa, para el que sí se aplica, en cambio, el de la perla irregular. Más allá de reportar el pormenor de los debates sobre el origen del término, es central destacar la particularidad del hecho, es decir, que haya existido y que exista aún hoy, en cierta medida, un debate acerca del origen histórico del término, que ya nos dice mucho sobre los posibles alcances del mismo.

Heinrich Wölfflin fue el primero que fijó no sólo una concepción del término contraria a una pretendida degeneración del Renacimiento (como en la de Burckhardt),⁸ idea que preva-

⁸ “Se ha tomado la costumbre de entender bajo el nombre de *barroco* al estilo en el que desemboca la disolución del Renacimiento o —según una expresión frecuente— en el que degenera”. Wölfflin, *Renacimiento y Barroco*, 13.

lecia en su época, sino también un punto de vista diferente, en cierto sentido “rehabilitador” de la edad barroca, y que además influenciaría con fuerza también a los estudios literarios sobre lo barroco. Wölfflin comienza por caracterizar —en un libro ya revelador desde su título *Renacimiento y Barroco*— de la siguiente manera al segundo:

El barroco no se acompaña de ninguna teoría. El estilo se desarrolla sin modelos. [...] algunos conceptos desconocidos hacen ahora su aparición, entre los autores que escriben sobre arte, como pueden ser criterios de belleza: *capriccioso*, *bizarro*, *stravagante*, etc. Se experimenta un determinado placer en aquello que es singular, que va más allá de las reglas. El gusto por lo amorfo comienza a sentirse.⁹

En relación al término, también hace sus conjeturas:

La expresión de *barroco*, hoy día corriente, que los italianos han adoptado también, es de origen francés. La etimología es imprecisa. Unos piensan en la figura lógica del “barroco” como algo que desemboca en lo absurdo, otros en una forma de perla “que no es completamente redonda” y que lleva este nombre. La “Gran Enciclopedia” conoce ya la palabra en un sentido semejante al que nosotros le aplicamos. “Barroco, adjetivo en arquitectura, es un matiz de caprichoso. Es, si se quiere, el refinamiento, o si fuera posible decirlo, el abuso..., supondría el superlativo. La idea del barroco posee en sí la del ridículo llevado al exceso. Borromini proporciona los más grandes modelos de este estilo caprichoso y Guarini puede admitirse como maestro del barroco”. La distinción entre barroco y caprichoso no nos es familiar: acaso la segunda expresión nos parezca la más fuerte. En tanto que como término de historia del arte la palabra ha perdido su antigua connotación de lo ridículo; por el contrario la lengua corriente se sirve de él para designar algo absurdo y monstruoso.¹⁰

Wölfflin vio que luego de la muerte de Raffaello —a mediados del siglo XVI— la imitación y la veneración por la antigüedad

⁹ *Ibidem*, 22.

¹⁰ *Ibidem*, 22-23.

clásica, que había distinguido al Renacimiento, decreció de gran manera hasta evitarse por considerarse una “regla”. Observó también auténticas oposiciones entre el Renacimiento y esto que para él era un nuevo estilo que parecía contraponerse al anterior: la representación de lo que *es* pasa a un segundo plano por la representación de lo que *parece*, la tendencia a la masa pasa por encima de lo lineal, lo dinámico por encima de lo estable. Todo esto lo llevó a la conclusión de que era necesario redefinir la forma de estudiar la historia del arte, ya que el arte, para él, no era “sólo expresión de estados psicológicos, de temperamentos individuales o colectivos, de movimientos sociales o espirituales, sino un modo formal de representación de la realidad”.¹¹ Para apoyar esta teoría, debió fijar su atención precisamente en los mecanismos de evolución del arte, llegando a la conclusión de que dicha evolución es antitética y cíclica. En contra de los históricos del arte tradicionales que creían que el arte griego, por ejemplo, no tenía rival, Wölfflin propuso que el barroco no debía estudiarse desde el mismo punto de vista ni ser juzgado con los mismos parámetros que el arte clásico, sino más bien desde un punto de vista totalmente diverso:

la significación histórica de un lenguaje estilístico se manifiesta a través de su rechazo de otro (en este caso, uno precedente) [esto] llevaría a Wölfflin a postular ‘una historia del arte sin nombres’ y a establecer el conjunto de oposiciones binarias (lineal/pictórico, superficie/profundidad, forma cerrada/forma abierta, pluralidad/unidad, lo claro/lo indistinto) que constituye el núcleo de su libro más conocido, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, publicado en 1915 (lineal/pictórico, superficie/profundidad, forma cerrada/forma abierta, pluralidad/unidad; lo claro/lo indistinto).¹²

Contrariamente a la idea de Wölfflin, dice Figueroa Sánchez que en la pareja de pluralidad/unidad se ve la “voluntad barroca

¹¹ Figueroa Sánchez, *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana. Cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX*, 30.

¹² Foster et al., *Arte desde 1900. Modernismo, antimodernismo, posmodernismo*, 34.

de síntesis y con ello un principio más estricto de composición”¹³ y, continúa, “esto no lo percibió Wölfflin, [que] más que como antítesis, el barroco es la evolución del arte clásico”.¹⁴ De cualquier manera, queda claro que el barroco no es una simple degeneración de las formas clásicas renacentistas, sino una evolución. De una percepción, digamos, racional, privilegiada durante lo que conocemos como Renacimiento, se pasó a una percepción más sensorial. El mundo, representado por las formas clásicas, aparece como debería ser, mientras que a través de las formas barrocas aparece como lo que parece ser. La apariencia de las cosas resulta entonces fundamental y se vuelve una característica permanente de todas las “poéticas” barrocas, tanto del arte en general como de la literatura en particular, como advertiremos con Sada especialmente.

A partir de este proyecto wölffliano de oposiciones binarias, los estudios del arte barroco parecieron seguir formalmente la propuesta; quiero decir que desde entonces, los estudiosos del barroco se decantaron por dos opciones, o por una idea del barroco como constante histórica, o como estilo de una época en específico. En lo que sigue se dará cuenta de cada una de ellas, poniendo el acento en los más representativos, que son, a nuestro juicio, D’Ors y Maravall.

D’ORS Y EL EÓN BARROCO O EL BARROCO COMO UNA CONSTANTE HISTÓRICA

Fue en 1931, en una abadía de Pontigny durante una de las reuniones anuales de intelectuales conocidas como “Décades de Pontigny”, que Eugeni d’Ors pronunció una conferencia que luego, junto con otros escritos relacionados con el tema, se editarían en forma de libro y llevarían el famoso título *Lo barroco*.

“La querella de lo barroco” —tal vez el apartado más importante del librito de D’Ors, y de tal vez toda su producción de crítica de arte, ya que habría de influir en escritores tan leja-

¹³ Figueroa Sánchez, *op. cit.*, 31.

¹⁴ *Idem.*

nos como Alejo Carpentier—, da cuenta de lo más importante que produjo aquella “Décade”. En él, retoma la idea general de contraposiciones de Wölfflin y la lleva más allá. Plantea dichas contraposiciones a lo largo de toda la historia del arte y las “reduce”, las resume en dos: clásico y barroco. Lo apolíneo, identificado con las formas clásicas, contra lo dionisiaco, identificado por su parte, obviamente, con las formas barrocas. Se colocaba, como resulta evidente, en contraposición a cualquier tipo de historicismo, determinismo o evolucionismo. La concepción de una sucesión cronológica de hechos y cosas quedaba absoluta y decididamente fuera de sus teorías.

Pero comencemos desde el principio. Para D’Ors fue durante el Renacimiento que se hizo una revolución en cuestión de anatomía. ¿Por qué es importante la anatomía para el crítico español? La primera de las analogías entre ciencia y arte que hará D’Ors en su escrito será referente a la anatomía y a los avances que se lograron precisamente durante el Renacimiento. Dicha analogía le servirá para explicar lo que él querría que realizara la historiografía y que ya hizo la anatomía: organizar las partes de un todo por sistemas en vez de por contigüidad, del mismo modo en que la anatomía organiza el estudio del cuerpo humano. La boca y el ano no están ciertamente uno al lado del otro, pero forman parte de un mismo sistema, es decir, del sistema digestivo. El conocimiento superficial que implica una clasificación por contigüidad podría conducirnos, dice D’Ors, a la equivocación de meter en el mismo sistema a tipos tan diferentes como Rousseau y Voltaire, quienes para D’Ors no podrían pertenecer a sistemas más lejanos el uno del otro, siendo Rousseau un romántico y Voltaire un neto racionalista. Siguiendo su orden de ideas, Rousseau estaría más cerca de Tolstoi que de Voltaire, así como el sistema al que pertenecía Voltaire ya había dado muestras de existencia gracias a pensadores como Zenón de Elea, muchos siglos atrás.

Para D’Ors, por lo tanto, las categorías no pueden ordenarse en Edades o Épocas, sino en Sistemas, como hace la anatomía. Del mismo modo, la historia puede también ordenarse en estos “sistemas sobretemporales”: “el sistema reúne lo que el tiempo

separa y distingue lo que la hora ha enredado. La feudalidad guerrera medieval y la feudalidad plutocrática del siglo XIX pueden explicarse dentro de un sistema común”.¹⁵ Quiere dejar de lado una historia descriptiva a favor de una sistemática, como la de Linneo, abriendo paso a una clasificación de los tipos de barroco, como se da de las especies y géneros animales en dicotomías en las que se agruparían y distinguirían especies y géneros. Las constantes históricas, entonces, están constituidas por “realidades históricas íntimas, [por] objetivas síntesis que reúnen a los personajes, a las obras y a los acontecimientos más disociados cronológicamente”.¹⁶

No obstante, no se habla de leyes cuando se habla de constantes, sino más bien de “tipos”. Y se inspira, como hará Sarduy 30 años después, en argumentos tomados de la ciencia, más específicamente de August Weismann, biólogo, y de su teoría germinal, y de las teorías de Mendel, que ahora son la base de la genética, entre ellas la teoría de la herencia, de la que D’Ors toma la parte de los factores dominantes y recesivos, y a la que alinea su idea de “tipo”, un concepto de “tipo” hereditario que mantendría ciertos rasgos —precisamente hereditarios— “olvidados” durante generaciones y que aparecerían de vez en cuando, definiendo a la especie.

Pero, ¿se puede decir que estas constantes históricas sean sistemas o tipos? Es en este punto en el que D’Ors introduce la categoría, central para su teoría de lo barroco, de “eón”:

En el “eón”, lo permanente tiene una historia, la eternidad conoce vicisitudes. Así, entre los alejandrinos, los que eran cristianos aplicaban su vocabulario a la teología, afirmando que el Cristo es un eón. Por ser verdaderamente Dios el Cristo, posee eternidad, que es un atributo de Dios; pero sin contradecir esta eternidad, que es la suya, está inscrito en la vida terrestre, ha vivido en el tiempo, tiene una historia, una biografía, consignada en los Evangelios. Nada, pues, más adecuado que el término eón. Para la finalidad que intentamos satisfacer, para representar a nuestras ideas acontecimientos,

¹⁵ D’Ors, *Lo barroco*, 61.

¹⁶ *Idem*.

a nuestras categorías históricas, a nuestras “constantes”, ya ocultas, ya reaparecidas, ya disimuladas de nuevo en el curso de los siglos; a los sistemas en que conjugamos fenómenos lejanos entre ellos y discriminamos fenómenos contiguos.¹⁷

No trata este apartado de mostrar las coincidencias entre D’Ors y Sarduy —cuyas teorías sobre lo barroco, en especial en lo concerniente al papel de la naturaleza, estaban más bien contrapuestas—, pero resulta irresistible mostrar una que surge ahora mismo, y que tiene que ver con el “eón” barroco colocado a nivel de Cristo, al nivel de religión, y la interpretación que del barroco sarduiano hace Gustavo Guerrero en su ensayo “Sarduy: la religión del vacío”, en el que es el neobarroco precisamente otra religión, pero esta vez, una religión del vacío. Más allá de lo anterior, que por lo demás será tratado más detenidamente en el apartado dedicado a Sarduy, es importante a estas alturas subrayar lo que el barroquismo significa para D’Ors: un “espíritu y estilo de la dispersión, arquetipo de esas manifestaciones polimorfas, en las cuales creemos distinguir, cada día más claramente, la presencia de un denominador común, la revelación del secreto de una cierta constante humana”,¹⁸ lo que en pocas palabras, caracterizaba a lo barroco, desde la categoría de “eón”, como a algo eterno.

El “eón”, en un momento dado, puede representarse para D’Ors con el Imperio, el Eterno Femenino enunciado por Goethe, es decir, como “entidades de cultura, incluso las razas pueden ser tomadas como eones, así como la feudalidad, Roma como principio de la unidad y Babel de la dispersión”.¹⁹ En su ponencia, el filósofo español pone frente a frente las dos formas de describir al barroco, de caracterizarlo:

Forma tradicional:

1º El barroco es un fenómeno cuyo nacimiento, decadencia y fin se sitúan hacia los siglos XVII y XVIII, y sólo se produjo entonces en

¹⁷ *Ibidem*, 63-64.

¹⁸ *Ibidem*, 64.

¹⁹ *Ibidem*, 66.

el mundo occidental. 2º Se trata de un fenómeno exclusivo de la arquitectura y de algunos raros departamentos de escultura o de pintura. 3º Nos encontramos con él en presencia de un estilo patológico, de una ola de monstruosidad y de mal gusto. 4º Finalmente, lo que lo produce es una especie de descomposición del estilo clásico del Renacimiento.²⁰

Forma no negativa:

1º El barroco es una constante histórica que se vuelve a encontrar en épocas tan recíprocamente lejanas como el Alejandrismo lo está de la Contra-Reforma o ésta del período “Fin-de-Siglo”; es decir, el fin del XIX, y que se ha manifestado en las regiones más diversas, tanto en Oriente como en Occidente. 2º Este fenómeno interesa no sólo al arte, sino a la civilización entera y hasta, por extensión, a la morfología natural [...] 3º Su carácter es normal; y, si cabe hablar aquí de enfermedad, será en el mismo sentido dentro del cual Michelet decía que “la mujer es una eterna enferma”. 4º Lejos de proceder del estilo clásico, el Barroco se opone a él de una manera más fundamental todavía que el romanticismo; el cual, por su parte, no parece ya más un episodio en el desenvolvimiento histórico de la constante barroca.²¹

El barroco es para D’Ors, como resulta evidente, no un estilo histórico, anclado en una época precisa delimitada por fechas y acontecimientos precisos, sino un estilo de cultura que contiene dentro de sí “infinitas posibilidades de repetición”, sin el peligro de hacer uso del plagio o de una “servil imitación”.²² Para él, el barroco se inspira en la naturaleza y tiene como dios protector a Pan. El panteísmo resulta entonces una categoría indispensable para entender lo que D’Ors quiere decir, ya que lo coloca como el escenario común de las agitaciones religiosas de la modernidad, como característica para describir el regreso del siglo XIX con las obras musicales de Wagner, y le adjudica una cualidad que coincidirá con el barroco, que es el dinamismo:

²⁰ *Idem.*

²¹ *Idem.*

²² *Ibidem*, 74.

Pensamos en el *dinamismo*, característico de toda obra barroca, sea artística, sea intelectual: de esta vocación de *movimiento*, absolución, legitimidad y canonización del movimiento, que opuesta a la nota paralela de estatismo, de reposo, de reversibilidad, propia del racionalismo, propia de todo cuanto es clásico, marca el tránsito entre lo que debe ser dicho aquí acerca del espíritu de los dos mencionados “eones” y de lo que deberá ser mencionado relativamente en su morfología respectiva.²³

El movimiento, el dinamismo, el *fluir*, la actividad, son elementos eminentemente pertenecientes a la naturaleza, a la vida. La naturaleza se define por el movimiento, sin embargo, sigue el razonamiento de D’Ors, es absurda porque se queda fuera de la razón. El barroco, al privilegiar el movimiento, se coloca ante lo clásico como su contrario, un contrario que busca el fin de su adversario: “La actitud barroca desea, fundamentalmente, la humillación de la razón”.²⁴ Identifica D’Ors a la Eternidad con las formas clásicas, y a la Vida con las formas barrocas. Estas últimas claman su supremacía por sobre las primeras: “Viva la vida y perezca la Eternidad”, “Viva el movimiento y perezca la razón”. En este sentido, todo artista participa de un pacto mefistofélico, faustiano, en el que se debate entre la razón y la vitalidad.

El “eón” barroco se distingue entonces por su apego a las formas de la naturaleza, al movimiento, y por consecuencia se contrapone a las formas clásicas, a la razón; el barroco debe tender hacia lo opuesto, hacia lo multipolar en vez de lo unipolar, a la continuidad, en vez de la discontinuidad de lo clásico, a lo fundido en vez de lo recortado. Lo barroco es contrario a la lógica y a la unidimensionalidad, a la unificación. No es circular y no tiene un sólo centro, no tiene contorno, es un sistema abierto que privilegia la fuga, que gusta de la caricatura; y mientras las formas clásicas encuentran inspiración en la antigüedad greco-romana, el barroco la encuentra en la prehistoria y en el mundo primitivo, en la naturaleza con su “panteísmo, dinamismo, la elipse, la fuga, el árbol”.²⁵

²³ *Ibidem*, 81.

²⁴ *Idem*.

²⁵ *Ibidem*, 89.

En suma, para D'Ors el barroco es eterno, como lo es también su contraparte clásica. Para él, la historia del arte puede estudiarse precisamente como contraposición entre lo clásico y lo barroco. Esto influyó seguramente no sólo en la crítica de arte, sino que, para lo que a nosotros nos interesa más, dio pie a la creación de cierta forma de entender y explicar la literatura de América Latina. Alejo Carpentier, en su texto sobre el barroco y lo real maravilloso, se remite a las teorías del “eón” barroco del crítico y filósofo español,²⁶ para hablar de América Latina como la tierra por excelencia del barroquismo, desde su naturaleza hasta su literatura. El Modernismo, en su primera etapa, le parece a Carpentier sumamente barroco: algún texto de Martí, *Canaima* de Gallegos, el “boom”. Lezama Lima, teorizando en su peculiar manera sobre el barroco, también dijo que mientras para Europa se podía hablar del barroco como de un arte de contrarreforma, en América resultaba ser un arte de contraconquista.²⁷ Severo Sarduy, cubano también, por su parte se alejó tanto de Maravall como de D'Ors, y concibió una teoría de lo barroco como “neobarroco”, concepción que más adelante le servirá seguramente a Omar Calabrese en Italia para construir su propia teoría del *neobarocco* en las producciones y en las formas de consumo cultural del siglo xx. Y todo esto se analizará a continuación.

MARAVALL Y EL BARROCO COMO CONCEPTO DE ÉPOCA

Si bien el estudio de Maravall *La cultura del barroco* es sobre —nada menos— el barroco, no sería lo más adecuado calificarlo como un estudio estético. A diferencia de D'Ors, no se detiene en las formas, sino en las causas históricas. Para él, es la situación histórica, sus circunstancias sociológicas, lo que hace que se presente lo que designa como “cultura barroca”. La cultura barroca no es algo que está en el aire, o algo que se trasmite infinita o cíclicamente por generaciones y que está en el espí-

²⁶ Cf. Carpentier, *Ensayos. Obras completas de Alejo Carpentier. Volumen 13*, 170.

²⁷ Cf. Lezama Lima, *La expresión americana*, 80.

ritu o carácter de un pueblo o nación, no es un estilo, sino que “Depende, pues, de un estado social, en virtud del cual y dada su extensión, todas las sociedades del Occidente europeo presentan aspectos comunes o conexos. Luego, dentro de ese marco, pueden estudiarse influencias singulares, personales, como las del Tintoretto o el Veronés, en España, la de Bernini, en Francia, la de Botero o Suárez en las monarquías occidentales”.²⁸

De Maravall se aprende que el barroco es una cultura dirigida, masiva, urbana y conservadora, y que tuvo su origen y ubicación en el siglo XVII. Y sólo en ese momento de la historia. En otras palabras, la idea originalmente dorsiana de “las vueltas del barroco” está muy lejos de ser compartida por el historiador. Podría decirse, tal vez, que era más bien criticada.

Resulta central el que el barroco no sea sólo una corriente o estilo artístico literario, pictórico, escultórico o arquitectónico, sino que sin dejar de ser todo lo anterior debía verse, estudiarse, desde el punto de vista de “toda la esfera de la cultura”:²⁹ el barroco es antes que nada una estructura histórica, y lo que singulariza a la época en que esa estructura se da y que define y construye al mismo tiempo esa misma época, es la crisis, y como consecuencia de ella, las tensiones sociales.

La cultura del barroco está conformada por una “serie de formas de respuesta” a esa crisis. Entonces, el signo del barroco, o de la cultura del barroco, para ser más precisos, es la crisis. Una crisis profunda, casi siempre primero económica y que deriva en crisis social, y que se ve en las tensiones entre las fuerzas de cambio y las conservadoras, el individuo contra el grupo; y ve su mejor representación en el arte: “Siempre que se llega a una situación de conflicto entre las energías del individuo y el ámbito en que este ha de insertarse, se produce una cultura gesticulante, de dramática expresión. Vossler hace una consideración interesante respecto a Lope: si las gentes hubieran estado menos oprimidas, sus personajes hubieran sido menos desenvueltos”.³⁰

²⁸ Maravall, *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*, 46.

²⁹ *Ibidem*, 47.

³⁰ *Idem*.

Estos conflictos producen siempre situaciones de inestabilidad y de tensión, y esto se ve reflejado en las producciones artísticas de la cultura barroca, que se vuelven muchísimas, financiadas por el poder.

Para Maravall, el barroco “no es sino el conjunto de medios culturales de muy variada clase, reunidos y articulados para operar adecuadamente con los hombres, tal como son entendidos ellos y sus grupos en la época cuyos límites hemos acotado, a fin de acertar prácticamente a conducirlos y mantenerlos integrados en el sistema social.”³¹

La sociedad, cuyos componentes han crecido en número, y que para Maravall ya es una sociedad de masa, es entonces dirigida por las producciones culturales-artísticas, que resultan ser producciones hechas para la masa, es decir, para todos y para nadie. El barroco, para el estudioso español, siendo la cultura también un espectáculo mediante el cual se manipula a la sociedad, resulta ser la “primera manifestación de las cultura de masas”.³²

Maravall se apoya en la idea de que se puede “intervenir en el mecanismo de la economía y [...] alterarlo”³³ para decir que hubo “ciertos grupos más evolucionados” que a los gobernantes les exigieron cambios. Nos dice que la confianza en la fuerza del hombre para intervenir y cambiar las cosas ahora pretendía lograr no sólo que cambiaran llanamente, sino que al cambiarlas se conservaran las estructuras de poder, tanto en la política como en la ciencia, pero sobre todo en el ámbito de producción artística.

Al mismo tiempo, busca controlarse y dirigirse una cierta psicología social. El conocimiento del hombre, conocer sus intereses y aspiraciones, resulta primordial para poder dirigirlo hacia donde se desea. Saber cuáles son sus inquietudes y deseos, además de conocerse también a sí mismos, en el siglo XVII para Maravall “cobra un carácter táctico y eficaz, según el cual no se va en busca de una verdad última, sino de reglas tácticas que

³¹ *Ibidem*, 132.

³² Moreano, *El discurso del (neo)barroco latinoamericano. Ensayo de interpretación*, 37.

³³ Maravall, *op. cit.*, 133.

permiten al que las alcance adecuarse a las circunstancias de la realidad entre las que se mueve”.³⁴ Conocerse a sí mismo abre la puerta al conocimiento de los demás, ya que conocerse es volverse el dueño de sí mismo, por lo tanto, de ahí sólo hay que dar un paso para conocer “los resortes” —y este término resulta fundamental— que mueven a los otros hombres. Tratados como los de Gracián son el ejemplo perfecto de lo anterior, escritos en donde los saberes prácticos se vuelven manuales:

Para Gracián y los barrocos, vivir es vivir acechantemente entre los demás, lo que nos hace comprender que ese “saber” gracianesco y barroco se resuelva en un ajustado desenvolvimiento maniobrero en la existencia: “Es esencial el método para saber vivir y poder vivir”. Por eso Gracián personifica el individuo que posee ese saber en el tipo del “negociante”, sujeto de una conducta tecnicada, representativo, por excelencia, de la especie del “hombre de lo agible”.³⁵

Las producciones artísticas funcionaban de este modo, por ejemplo, si la poesía tenía un fin moral, este se volvía práctico, es decir, a través de la poesía se buscaba corregir, reformar la conducta de las personas: hay una identificación de índole pragmática entre la conducta y la moral. Dice Maravall: “La cultura barroca es un pragmatismo, de base más o menos inductiva, ordenado por la prudencia”,³⁶ y la prudencia, durante el siglo XVII, se pone junto a la razón y se vuelven una sola cosa, pero la prudencia como arma táctica: “situación de un criterio moral por otro de moralística”.³⁷

Así pues, durante el barroco, la idea de verdad, de ser algo que está presente y que sólo hay que mostrar para ser seguida, se vuelve algo más dinámico: ya no es suficiente mostrar la verdad como algo que está ahí, como esculpido en el tiempo, inamovible, pero conocible, sino que hay que “actuar” para que la gente se comporte como uno quiere, como los gobernantes desean. He aquí el pedagogismo que también es característico del barroco

³⁴ *Ibidem*, 137.

³⁵ *Idem*.

³⁶ *Ibidem*, 140.

³⁷ *Ibidem*, 142.

maravalliano. Estas pretensiones educativas son más bien de dirección: cambia un “dirigismo estático por la presencia a un dirigismo dinámico por la acción”.³⁸ Consecuencia de esto, de todo dirigismo, resultan la represión, el autoritarismo y, al mismo tiempo, paradójicamente, se busca también atraer, persuadir. Y si las producciones artísticas sirven para educar, sirven también para dirigir, para reprimir, además de para persuadir. Para Maravall los espacios de libertad artísticos son un espejismo, ya que son controlados por el sistema precisamente para dirigir a la masa en un dirección precisa. Los gobernantes son quienes otorgan subvenciones, los artistas, contrario a las ideas del artista libre del barroco “están sometidos, no menos, al control de las autoridades eclesiásticas, en cuanto a la ortodoxia o simplemente en cuanto a las conveniencias apologéticas, intervención que se acusa después de la renovación de la disciplina impuesta por el Concilio de Trento”.³⁹ Según Maravall resulta evidente la existencia de una conexión entre arte y poder: por medio de este se pretende controlar todos los rubros de la existencia del ciudadano, desde los gustos, pensamientos, hasta la misma razón. Por todo esto, la verdad no es ya un hecho inamovible, o conocible, no es importante mostrar algo probándolo, sino que, más bien, basta con persuadir a alguien de eso que se quiere. El efecto que tiene esto en los “propósitos” del arte barroco, a diferencia del “sereno” arte del Renacimiento, es maravillar, asombrar, mover al espectador: arte como “técnica de persuasión”, que proviene del poder y pasa por los artistas y se dirige al pueblo.⁴⁰ Maravall afirma que “hay que mover al hombre actuando calculadamente sobre los resortes extrarracionales de sus fuerzas afectivas [...] la eficacia es afectar, esto es, en despertar y mover los efectos, es la gran razón del Barroco. No nos quedemos viendo en esto tan sólo razones de estilo; por debajo de ellas hay motivaciones sociales que se muestran emparentadas en todos los órdenes”.⁴¹

³⁸ *Ibidem*, 152.

³⁹ *Ibidem*, 160-161.

⁴⁰ *Ibidem*, 166.

⁴¹ *Ibidem*, 166-168.

Si bien es cierto, como apunta Maravall, que el Barroco, ubicado después del Renacimiento, convencionalmente durante el siglo XVII, y que evoluciona en el Manierismo, desembocando o degradándose en el Churrigueresco, reúne dentro de sí características histórico-sociales que lo hicieron ser lo que ahora sabemos que es y que lo hicieron también conformarse en la manera en la que lo hizo, también es cierto que muchas de las características, muchos de los rasgos que Maravall da para explicarlo y para argumentar también sobre la imposibilidad de una “vuelta del Barroco”, pueden ser usados, paradójicamente, para afirmar precisamente eso mismo, es decir, que en la actualidad, pasan cosas si no iguales (para muestra la pretensión de “mover” de “dirigir” a las masas por medio de las producciones si no artísticas, sí culturales), sí muy parecidas, que dan lugar o legitiman una interpretación como las que existen sobre un regreso de lo barroco, o incluso dan lugar a la creación de teorías como las del neobarroco de Sarduy o Calabrese.

Al final del día, a la posición de Maravall puede decirse prácticamente lo mismo que se le critica a las otras “versiones” que intentan dar su concepción de lo barroco: crea una narrativa — en su caso particular— apoyada en sucesos históricos, en ciertos hechos históricos, es decir ejerce una selección entre los muchos en los que podría apoyarse para construir su teoría de lo barroco como un concepto de época. La suya —él mismo la llama así— es también una construcción interpretativa igual de válida que las otras. Lo que parece importante y que debemos subrayar es la importancia que para su teoría tiene la crisis y la percepción de inestabilidad que atraviesa todo el siglo XVII y que produce un tipo de cultura identificable con lo que conocemos como barroco. Tal vez estas dos características cruciales para la teoría de Maravall sean también cruciales para el aparente regreso de *lo barroco*, aunque no ciertamente el regreso de una “cultura del barroco”, entendida esta última como la que se desarrolló específicamente durante el período histórico así conocido. Pensar que a través de obras como *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* a mediados del siglo XX italiano, ya no digamos el caso de la

novela de Sada a finales del mismo siglo, se busca manipular a alguien para hacer algo, sería tal vez un exceso o, en cualquier caso, pertenecería a otro tipo de estudio.

Lo que pondrán las teorías que siguen, en efecto, no será un mero y simple regreso del barroco, sino la idea de que ciertos rasgos fundamentales del barroco del siglo XVII se encuentran de nuevo durante el siglo XX y lo definen de una manera bastante decidida y con sus particularidades propias. No es un regreso cíclico del barroco a la D'Ors, sino de *lo barroco* que conforma una época “neobarroca” o productos “neobarrocos”. De cualquier manera, caracterizados por elementos reconocibles eminentemente como “barrocos”.

CALABRESE Y EL NEOBAROCCO COMO ESTÉTICA DE LA ACTUALIDAD

Las características del “neobarocco”, dice Umberto Eco a propósito de la obra de Calabrese, son

l'eccentricità, l'eccesso, ovviamente l'asimmetria, l'instabilità, la tendenza continua alla metamorfosi, la celebrazione del disordine e del caso, e dunque del labirinto come impossibilità di un percorso uniliniare e della tendenza a una meta [...] L'oscurità come un valore [...] Di lì il valore conferito alla degenerazione, non nel senso nazista ma come destabilizzazione: il classico produce generi e il Barocco degenera.⁴²

Una característica que tiene en común la teoría de Maravall del barroco, de la cultura del barroco como cultura dirigida, con la de Calabrese del “neobarocco”, es la de un arte eminentemente para las masas. De hecho, Calabrese parece entender a la perfección la exigencia de Maravall de estudiar un fenómeno desde todos sus aspectos culturales: Calabrese se concentra en el comportamiento y en los gustos sociales, en el análisis semiótico

⁴² Eco, *apud* Omar Calabrese, *Il Neobarocco. Forma e dinamiche della cultura contemporanea*, 9.

de todas las producciones artísticas, mediáticas, incluso incluyendo la política y la moda, como nota Tarcisio Lancioni.⁴³ El resumen de las intenciones de Calabrese que da el mismo Lancioni, a través de una explicación del término “neobarroco” es muy puntual: “con questo termine egli [Calabrese] non intende semplicemente un ritorno delle manifestazioni storiche del Barocco secentesco, in forma di ritualizzazione o di revival, bensì l’emergere di manifestazioni del tutto nuove, e caratteristiche del nostro tempo, che sarebbero però costruite sulla base dei medesimi principi formali su cui si reggeva la cultura barocca”.⁴⁴

En pocas palabras, lo que Calabrese hace es una “investigación social”, lo que implica puntualizar no sólo la producción cultural —artística sobre todo— sino también el consumo y la recepción de esa producción. Para llevar a cabo esto, no se basa tanto en Maravall —o en D’Ors— como podría pensarse, sino en Wölfflin, quien, como ya vimos al inicio, planteaba que hay ciertas categorías organizativas de las formas, ciertos estilos: lo clásico y lo barroco. Para el semiótico italiano hay, al parecer, dos formas de entender la historia: de forma lineal o de forma cíclica. La primera es objetiva y no toma en cuenta un principio y un fin, es decir no contempla la existencia de ningún ser superior ni busca significados en los acontecimientos diarios, ya sean importantes o no, sino más bien busca causas y consecuencias. Por otro lado, la cíclica sí se basa en la concepción de un inicio y un final, sea este el año de nacimiento de Cristo o el Apocalipsis, y contempla, además, que el andar de la historia se compone de ciclos, consecuentemente repetitivos. Si bien Calabrese está convencido de que en ninguna época de la historia “gli individui non pensano mai tutti insieme le stesse cose” sino que “esistono sistemi di idee e affermazioni del gusto che convivono, o anche competono fra loro”,⁴⁵ también acepta que nuestra forma de aprehender el mundo, lo que se conoce como *Weltanschauung*, ha producido convenciones que sirven para “classificare, ricor-

⁴³ Cfr. Lancioni, *apud* Calabrese, *op. cit.*, 16.

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ *Ibidem*, 26.

dare, capire, trasmettere, prevedere, e di qui costruire nuove idee e conoscenze”,⁴⁶ y por lo tanto dichas convenciones pueden ser aceptables cuando se trata de decir que hay, en ciertas épocas de la historia de la humanidad, una “forma del vivere”, y por lo tanto: “È altresì accettabile ritenere che tali forme del vivere abbiano una loro architettura soggiacente, che siano schemi di pensiero in numero limitato, e che possano per tanto ripetersi, sia pure in modo non deterministico. La coppia Classico/Barocco di Wölfflin o le quattor categorie di Focillon [...] funzionano, in questa prospettiva, ancora abbastanza bene”.⁴⁷

Calabrese explica la era neobarroca a través de diez principios dicotómicos o conceptos, que tienen que ver con la ciencia y que se relacionan con las producciones y consumos culturales de los cuales revisaremos los más importantes, con el fin de encontrar un denominador común entre estos estudiosos del barroco y nuestros novelistas, más específicamente, en las novelas analizadas.

Ritmo y repetición

Este par de conceptos tiene que ver con la forma de producción de objetos artísticos. Si antes, la concepción que existía del objeto de arte tenía que ver con su unicidad y su condición de irreplicable, en la edad neobarroca sucede lo opuesto, ya que, dice Calabrese, si pensamos en la gran cantidad de productos que implican—por ejemplo, la narratividad en los medios de comunicación de masa— caeremos en la cuenta de que, al no ser posible hacer siempre productos únicos e irrepetibles, se vuelve plausible el cambiar el canon, es decir “cambiare le regole del gusto”: ahora, lo que prevalecerá por encima de la unicidad, lo que producirá el “piacere del testo” será una variación, en muchos casos, paradójicamente, pequeña, si no es que minúscula. Tomemos el ejemplo de las series televisivas norteamericanas. Los casos de *House M. D.* y *The Mentalist*. Ambas son series televisivas cuyas tramas se basan en la resolución de misterios. Ambas están protagonizadas por

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ *Idem.*

personajes masculinos sumamente brillantes, pero con problemas para relacionarse normalmente con la gente que los rodea; ambos protagonistas tienen problemas con la autoridad y están rodeados y asistidos por un equipo de investigación compuesto por dos hombres y una mujer. Dos de los hombres de las diferentes series se involucran sentimentalmente con una de las colegas del mismo equipo de investigación de la serie. El jefe del protagonista de ambos programas es una mujer, y los protagonistas mantienen con cada una de sus jefes una relación en la que ella se porta como una maestra seria y represiva, al mismo tiempo que se mantiene eternamente una cierta tensión sexual entre ellos. Las variaciones pequeñas son abundantes, pero el esquema básico es prácticamente este mismo. Según la teoría de Calabrese, es en las pequeñas variaciones en las que el espectador encuentra el placer del texto: una de las pequeñas variaciones entre las dos series podría ser que si bien ambos protagonistas confían en el poder de la razón para resolver los casos que se les presentan, al médico, podría decirse, lo ciega cierta visión de la ciencia como reveladora de verdad que lo conduce a la desconfianza en todos los seres humanos porque, como él afirma, “todos mienten”, mientras que el segundo sería una especie de médium redimido, que encuentra la verdad precisamente en las mentiras de los sospechosos en cuestión. Otra pequeña diferencia se encuentra en lo que los mueve: al primero la mera resolución de los casos que lo hacen confirmar su teoría sobre la falsedad de todo el mundo; al segundo, la venganza contra el asesino de su mujer.

El ritmo, por su parte, está intrínsecamente relacionado con la repetición, ya que al ser mínimas las variables que diferencian un producto artístico de otro, la producción de estos será también a un ritmo más elevado. Además de estos programas de televisión, que se producen casi en serie y casi iguales, un ejemplo importante es también el de la gran cantidad de videoclips que inundan Internet, realizados por personas desde sus casas, y que varían sólo en muy pequeños detalles entre ellos; hay blogs de escritura que repiten las mismas estructuras, incluso los mismos temas.

Límite y exceso

En la edad neobarroca se tiende a empujar y romper los límites y las reglas. Hay cierta tensión por ir siempre más allá. La cultura, entendida como espacio, debe tener también fronteras. La categoría de estética barroca por excelencia es la del exceso, tanto en el Barroco del siglo XVII como en el “neobarroco”.

El regreso de la figura del “monstruo”, por ejemplo, así como los excesos en la representación de la sexualidad, produce desestabilización. A diferencia de las “épocas clásicas” en donde el exceso es definido al expulsarlo del sistema, en las “épocas barrocas”, en la actualidad, dice Calabrese, el fenómeno es endógeno: “All’ interno stesso dei sistemi si producono forse centrifughe, che si pongono fuori dei confini del sistema. L’eccesso è geneticamente interno. La cultura contemporanea sta vivendo fenomeni di eccessività endogena sempre più numerosi, che vanno dalla produzione artistica a quella metodologica, fino ai comportamenti politici e sociali”.⁴⁸

La desestabilización (más adelante se profundizará también en la inestabilidad) que provoca la poética barroca del exceso, es básica para entender las relaciones que tanto Gadda como Sada entablan con la realidad y con la búsqueda o no de la verdad. El exceso lingüístico que mira a una representación de la realidad exhaustiva y su consecuente derrota son de una importancia fundamental para los análisis que realizaremos en su momento de las novelas.

Detalle y fragmento

Según Calabrese, tanto el detalle como el fragmento se han convertido en auténticas formas estéticas de la actualidad. Mientras que el detalle puede funcionar muy bien para adentrarse en el todo de una forma más profunda, el fragmento, por su parte, “pur facente parte di un intero precedente, non contempla, per essere definito, la sua presenza. Anzi: l’intero è *in absentia*”,⁴⁹

⁴⁸ *Ibidem*, 100.

⁴⁹ *Ibidem*, 112.

mientras que en el detalle, dice Calabrese, los límites están definidos, en el fragmento están interrumpidos.

El detalle, entonces, llegado a cierto punto se vuelve autónomo, es decir, se toma a la parte como al todo. Calabrese ve ejemplos de esto en el cine; en el uso del *slow motion*, en el que se busca mostrar el momento culminante, por ejemplo en obras tan populares como *9 semanas y media* o *Flashdance*; en la forma de narrar, por ejemplo en la televisión, más específicamente en las telenovelas, en donde la trama avanza por detalles minúsculos;⁵⁰ también, en el cine y la televisión, el uso de lo detallado se encuentra en el uso de los primeros planos.

El “*effetto porno*”, nos dice Calabrese, también forma parte de la estética del detalle. No sólo en lo que se refiere a cine pornográfico, sino en el hecho de acercarse a la escena violenta en su detalle más mínimo, sobre todo en el cine, aunque también en la literatura, por ejemplo, las obras de Irvine Welsh o, en Italia, la *Generazione Canibale*. Muestras de esto, en México, podrían mencionarse las portadas de los periódicos de circulación local como *Metro*, en donde convive el detalle sangriento de la foto del muerto en un accidente con el detalle casi pornográfico de las fotos de mujeres desnudas o semidesnudas justo al lado.

Por otro lado, la estética del fragmento se relaciona más con la cita, trabajada también por Sarduy. Calabrese nota que en el *neo-barocco* se está ante la “*volontaria frammentazione delle opere del passato per estrarne materiali*”.⁵¹ Los artistas usan las obras artísticas de otras épocas, fragmentándolas, para renovar temas y motivos:

Il frammento diviene autonomo: ma il senso de interezza dell'opera frammentaria è diverso da prima, mette l'accento sull'irregolarità e sulla asistematicità, ha il senso dell'“essere a pezzi”. In conclusione: la sospensione della frammentarietà blocca l'andamento verso il normale e lascia intatto l'eccezionale; l'autonomia del dettaglio fa invece diventare ipereccezionale il normale. Il sistema estetico che ne deriva è un sistema perennemente in eccitazione.⁵²

⁵⁰ *Cfr. Ibidem*, 120.

⁵¹ *Ibidem*, 124.

⁵² *Idem*.

Inestabilidad y metamorfosis

La alusión que se hizo anteriormente al retorno de la figura del monstruo en la estética neobarroca, toma otro aspecto desde la inestabilidad y la metamorfosis, conceptos que para Calabrese son también parte fundamental de la producción “neobarocca”. El monstruo, al ser una figura extraña, informe, no tiene estabilidad estructural, y se presenta siempre como en constante transformación. La lista de los monstruos que han invadido la percepción de la gente a través de las narrativas culturales, desde la literatura hasta el cine, es larga. Lo monstruoso se define a través de los excesos: tanto lo demasiado grande como lo demasiado pequeño tiene proporciones monstruosas, además, a diferencia del monstruo “clásico”, del que podía haber, y del que de hecho hay, catálogos, “bestiarios”, del monstruo actual, del monstruo *neobarocco*, no se puede describir más que con la palabra monstruo. Un ejemplo de esto es precisamente “La cosa”, de la película *The Thing*, de Carpenter, que no tiene una forma propia, sino que toma el aspecto de su víctima en turno, es decir está siempre en estado de cambio, de metamorfosis. Otro ejemplo que da Calabrese es el de *Zelig*, de Woody Allen, película en la que el personaje principal se mimetiza con la persona que tiene al lado para ser aceptado. Las metamorfosis, la continua falta de una forma fija u original, la no-forma produce inestabilidad.

El principio de la metamorfosis y de la inestabilidad también lo ve Calabrese en obras literarias. *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, de Italo Calvino, o *Il nome della rosa*, de Umberto Eco son buenos ejemplos. En la novela de Calvino: “Ogni storia è la metamorfosi figurativa potenziale di ciascuna delle altre, e nel romanzo ciò è espresso facendo davvero accadere delle metamorfosi narrative l’una in un’altra, e tutte nella cornice, che anch’essa una storia del medesimo rango, solo elevata al rango superiore di ‘contenitore’”.⁵³

En el caso de Eco, el autor piemontés “realizza un ‘montaggio’ di moltissimi testi (narrativi, figurativi, filosofici, scientifici, ecce-

⁵³ *Ibidem*, 137-138.

tera) che tutti vengono incassati in un nuovo testo che, traducendoli e piegandoli allo scopo, li omogenizza anche figurativamente”.⁵⁴ En ambas obras, la inestabilidad está también, además de en la metamorfosis que implica su estructura, también en la forma de narrar. En Calvino, será tarea del lector darle continuidad al texto. En Eco, por otra parte, el lector se encuentra con una gran cantidad de fuentes que están entremetidas con el texto, que lo fundan, y que podrían engañarlo.

Desorden y caos

En la historia del conocimiento siempre ha existido una dicotomía de nociones contrapuestas, particularmente en el pensamiento científico: la del orden y la del desorden o caos. En las últimas décadas ciertos descubrimientos en la ciencia y en la filosofía han llevado a esta dicotomía a una nueva valoración. En el ámbito cultural, lo que en las creaciones artísticas antes era calificado de “indicibilità” o “ineffabilità” ahora se caracteriza a través de un “principio della complessità”. No hay nada inexplicable, ni en ciencia, ni en los fenómenos culturales: lo que sucede es que necesitan de instrumentos adecuados para su entendimiento. Dice Calabrese: “il passo era breve: se si voleva rifiutare l’idealismo dell’ineffabilità dell’arte, mantenendo però un orizzonte di spiegabilità dell’arte stessa, non si poteva non giungere al concetto di ‘complessità’ connaturata in ogni fenomeno estetico”.⁵⁵ Concretamente, en la creación artística, lo caótico ha tomado una gran relevancia. Piénsese en el uso que algunos artistas hacen de los fractales como material para sus obras. Por ejemplo, dice el semiótico italiano, tenemos el caso de Keith Haring y sus objetos incrustados de pintura multicolor; en música también se asiste al fenómeno de intermitencia como forma de caos en el caso de John Cage: “Insomma: la turbolenza e l’irregolarità governano la produzione di oggetti a funzione estetica un po’ a tutti i livelli di sofisticazione culturale, dalle

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ *Ibidem*, 150.

pratiche dei media a quelle più rarefatte delle gallerie d'arte o delle sale dei concerti.⁵⁶

Nudo y laberinto

Dos elementos estéticos barrocos por excelencia son para Calabrese el “nudo” y el “laberinto”. Calabrese subraya las apariciones del laberinto en la literatura, como “motivos figurativos”, en *Il nome de la rosa* de Umberto Eco. El laberinto al que los protagonistas se enfrentan al entrar en la biblioteca y del que logran salir gracias a la inteligencia de Guglielmo, dice Calabrese, no es sólo una figura sino también una estructura: “Si tratta infatti di un vero labirinto, da cui si esce mediante la famosa regola del ‘battere sempre a destra a ogni incrocio’ (regola peraltro errata o ingenua). Ma il labirinto è evidentemente anche metafora della cultura, dato che si trova nella biblioteca, e che serve da chiave enciclopedica per la sua organizzazione”.⁵⁷ Nos da también ejemplos de obras cinematográficas, como *The Shining*, de Kubrick, y *Labyrinth*, de Jim Henson, en donde el laberinto es una especie de juego para una Alicia en un mundo moderno, y el laberinto como juego trae también a colación los videojuegos, en los que los protagonistas (los jugadores y su representación en la pantalla) se mueven a través de callejones sin salida y calles por las que se van abriendo paso para llegar a la meta.

Sin embargo, afirma Calabrese, no hay laberinto o nudo más estético o más moderno, más barroco, que un laberinto en el que lo más importante sea el misterio —por encima de la solución— incluso si implica el no salir nunca, el no encontrar la respuesta. Como señaló Borges: el misterio no develado tiene siempre algo de divino, y la solución del misterio, por lo tanto, siempre es inferior al misterio mismo, es como una solución típica de prestidigitador. Una vez más, si vemos el problema de encontrar la salida de un laberinto como el de encontrar la solución a un misterio, como dice Borges, las características labe-

⁵⁶ *Ibidem*, 157.

⁵⁷ *Ibidem*, 163.

rínticas que no terminan en el desahogo del misterio abonan a la desestabilización, apuestan al desequilibrio barroco, a la inestabilidad, por encima de equilibrio clásico.

Más o menos y no-sé-qué

Hay un placer estético por la imprecisión en la estética barroca. El mejor ejemplo que da Calabrese es el de unas matemáticas, para las que lo importante no es la precisión, sino una suerte de rigurosidad de la aproximación, una especie de reto que produce un placer estético.

Contrariamente a otras épocas en las que ha prevalecido una tendencia hacia la exactitud científicista apoyada en la razón matemática, en el “neobarocco” sucede algo diferente. Opina Guilbaud (comentado por Calabrese) que las matemáticas no siempre se han ocupado solamente de la exactitud, sino que han tenido a veces más bien un objetivo aproximado: “la matematica si è sempre occupata del calcolo approssimato, e lo ha sempre fatto in modo fascinante. [...] dunque l’approssimazione può essere rivalutata, ciò avviene a patto di stabilire volta per volta di quale approssimazione si tratta”.⁵⁸

Si pensamos que en las épocas clásicas lo que prevalecía era el gusto y la tendencia hacia la perfección y la exactitud, no es posible no relacionar con el neobarroco este gusto por la inexactitud, por eso que Calabrese llama, “‘mostri’ matematici prodotti dall’approssimazione”.

Dice el teórico italiano sobre estas dos categorías: “Pressapoco e non-so-che riguardano un sentire, un dire, un vedere, un ascoltare, un percepire del soggetto dinanzi a un oggetto”. Es decir, si hablamos en términos discursivos, enunciativos, en cuanto se refiere específicamente al “más o menos” (“pressapoco” en italiano), a la aproximación, tendremos que convenir que tal vez no sea posible definir ese objeto por varias razones (especialización, temporización, etc.), pero tal vez la que se identifica más con lo barroco sea la incapacidad por el exceso: “non

⁵⁸ *Ibidem*, 180.

si riesce a definire l'oggetto per impossibilità di discriminazione fra troppi suoi caratteri, o per non avere un criterio di pertinenza discriminante. L'oggetto può essere spazializzato come troppo vicino. La sua durata diventa incalcolabile per eccesso di dettaglio temporale".⁵⁹

Por el lado del "no-sé-qué" ("non-so-che", en italiano), resulta importante el concepto de lo sublime: "Il soggetto infatti *sa* dell'esistenza di un residuo alla definizione dell'essere, ma non può dirlo. E tale squilibrio genera passione".⁶⁰ Calabrese da ejemplos de "más o menos" y de "no-sé-qué" en forma de una estética de la oscuridad, que tienen que ver más con los medios de comunicación de masas, específicamente con el cine: la niebla usada en *Apocalypse Now* y la oscuridad en muchas de sus escenas principales; en *Shining*, otra vez, disolvencias, superposiciones de escenas, etc. En películas como *Annie Hall* o *Manhattan* es posible apreciar cierto efecto de oscuridad, dice Calabrese, mediante operaciones sintácticas y semánticas: "sovertendo o sottraendo le conessioni fra le parti del discorso; o eliminando l'evidenza della pertienza reciproca delle unità semantiche [...] La distruzione della pertinenza crea una oscurità parodica, una 'impertinenza'".⁶¹ Aunque Calabrese se ocupa en mucha más medida de los productos artísticos de masa, los ejemplos que pone o las categorías que descubre pueden muy bien aplicarse —por supuesto— a la literatura; por ejemplo, el libro inclasificable de Roberto Bolaño, *Amberes*, o algunas situaciones narradas por Daniel Sada en *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, en las que se roza continuamente con la pérdida de sentido, dando esto un efecto paródico.

Resulta pertinente mencionar, dentro del "más o menos" o del "no-sé-qué", también cierta fascinación por la nada, o como la llama Calabrese "casi nada" ("quasi nulla"). Recuerda el semiótico italiano que durante el siglo XVII los ejercicios de estilo, la retórica lúdica, tendían a jugar con la noción de cero,

⁵⁹ *Ibidem*, 184.

⁶⁰ *Ibidem*, 185.

⁶¹ *Ibidem*, 186.

de la nada, y que esto iba de la mano con la “filosofía della *vanitas vanitatum*”. Calabrese da varios ejemplos de cómo esta estética de la nada, o de no tratar de nada, ha vuelto de vez en cuando a los productos culturales de masas. En el cine, cuando se le da más importancia precisamente al hecho de que ante la cámara no pase nada, de que las películas no tengan una trama o que esté tan reducida que parezca no haberla, o en música, la producción de sonidos sin armonía: “E’ il Nulla come non definito, allora, un altro possibile carattere dell’età neobarocca? Una conferma pare venirci da Jean Baudrillard e Jean-Francois Lyotard. Baudrillard in *Amerique* insiste molto sulla figura del deserto come emblema dell’America [...]”.⁶² Y esto resulta interesante también si lo relacionamos con la literatura de Daniel Sada o con ciertas partes de la novela *2666* de Roberto Bolaño, ejemplo en los que la estética es una estética del desierto. En el caso de Sada se podría hablar, paradójicamente, de un barroco del desierto, como por lo demás el mismo Bolaño había ya señalado en su momento. Como afirma Valentín Díaz, Gustavo Guerrero verá también en Sarduy esa expresión de nada o vacío:

Gustavo Guerrero, finalmente, hace del problema del vacío el principio fundamental. La “religión del vacío” es el espacio en el que “se funden y se confunden la pintura china, las religiones orientales, el barroco y el neobarroco, la tradición mística española y hasta la teoría del *Big Bang*” [...] como modo de asunción de las condiciones que impone la modernidad. Según el autor, “el vacío fue su más íntima verdad, su concepción del mundo y, ya es hora de decirlo, también su auténtica religión”.⁶³

Las categorías del neobarroco calabresiano son puntos de apoyo en un mapa que intenta dar un recorrido por las producciones culturales del siglo xx. Dichas categorías encuentran sus

⁶² *Ibidem*, 193.

⁶³ Díaz, “Severo Sarduy y el método neobarroco”, 56. Las notaciones de proveniencia se reportan como se encuentran en el artículo citado. Se refieren al texto de Gustavo Guerrero, *La religión del vacío y otros ensayos*, México, FCE, 2002.

correspondientes en el barroco histórico, como ha quedado de manifiesto. Lo que llama la atención es que dichas categorías que provienen del barroco histórico, aplicadas a un análisis de la cultura actual como el que hace Calabrese, den como resultado un panorama muy cercano a lo “posmoderno”, mientras que el barroco histórico se identifica tradicionalmente con la pre-modernidad. Una posición interesante al respecto podría ser la del filósofo Bolívar Echeverría para quien la modernidad —la primera modernidad— en América Latina se da precisamente durante el barroco.⁶⁴ Si, como anota Luis Ignacio Iriarte, la crisis que se identifica en una cierta lectura de los estudiosos del barroco (Wölfflin, Maravall, D’Ors, etc.) da lugar al nacimiento del hombre moderno,⁶⁵ habría tal vez que hacer una operación parecida con las teorías del “neobarocco” de Calabrese y la del “neobarocco” de Sarduy. ¿Indican el nacimiento de lo posmoderno o de algo diferente?

EL NEOBARROCO EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA: SEVERO SARDUY

Calabrese parece seguir a Sarduy en el sentido de que ambos basan sus “descubrimientos” en concepciones científicas. Mientras el cubano trae a colación el paso del geocentrismo al heliocentrismo y el *big bang*, el italiano, por su parte, relaciona sus categorías con concepciones de la “nueva ciencia”, como la llama

⁶⁴ “La teoría de los cuatro *ethé* de la modernidad capitalista de Bolívar Echeverría, y sobre todo sus análisis del *ethos* barroco como moderno y no premoderno [...] La concepción del *ethos* barroco como uno que contiene una ‘combinación conflictiva de conservadurismo e inconformidad’ podría ser justamente una de las claves para entender el tipo de modernidad que existe en México, no como una *retrasada*, sino una diferente y tal vez en ciertos aspectos hasta más interesante para el proyecto de una sociedad menos represiva, explotadora y repugnante que la existente, que las modernidades de la izquierda partidaria y ‘oficial’ (lo que quede de ella), al igual que los conservadores, ingenuamente quieren copiar”. Gandler, “Reconocimiento *versus* Ethos”, 54.

⁶⁵ Iriarte, “Barroco, hermenéutica y modernidad I”, 71-97.

él —es decir, nuevas posturas sobre fenómenos científicos de la actualidad—, y que vimos brevemente en el apartado anterior. Por lo demás, concepto fundamental para entender la teoría del Barroco y Neobarroco de Sarduy es precisamente el histórico paso del geocentrismo al heliocentrismo, lo que trae un descenramiento, relacionado también por el escritor cubano con el descubrimiento de América, que provoca un cambio importante en el esquema mental de las personas del siglo xvii: una humanidad completamente desconocida, dioses que los acompañan y que no eran el Dios de los descubridores ni tenían que ver con él. Además, este paso significa para Sarduy la sustitución de la metáfora por la metonimia: la palabra se vuelve la cosa.⁶⁶ El círculo se cambia por la elipse, y esto se ve reflejado en el lenguaje, en el discurso lingüístico.

En “El barroco y el neobarroco”, Sarduy propone categorías que distinguen al barroco: artificio, sustitución, proliferación, parodia, carnavalización, intertextualidad. Años después, en sus *Ensayos generales sobre el barroco*, añade a las anteriores las de simulación, simulacro, anamórfosis, maquillaje, tatuaje, elipsis.

Para un recorrido breve de la evolución del concepto en la obra de Sarduy, Valentín Díaz da unas valiosas coordenadas: primero, *Escrito en un cuerpo*, en donde Sarduy hace una especie de interrelación entre los escritores latinoamericanos de la entonces llamada nueva narrativa latinoamericana, como Cortázar, Fuentes, Lezama, con teóricos contemporáneos europeos como Lacan, Barthes, etc. Pero es con el escrito *El barroco y el neobarroco* que comienza ya en forma la teorización del problema latinoamericano mediante estas categorías. Más adelante, en *Barroco*, de 1974, profundiza en las categorías que le sirven para entender y explicar la literatura o el problema literario latinoamericano y abarca también problemas más complejos, como el de la Modernidad:

⁶⁶ También Ángel Rama subraya la importancia que tiene lo escrito para América durante el siglo xvi, llegando a sustituirse a la realidad, específicamente en lo que a los planos de las nuevas ciudades coloniales se refiere: el plano “proporcionaba conjuntamente la cosa que representaba (la ciudad) y la cosa representada (el diseño) con una maravillosa independencia de la realidad”. Rama, *La ciudad letrada*, 9.

Lo que Sarduy realiza es una alteración metodológica en el análisis del barroco. En este sentido, si hasta ese momento el barroco había sido, por ejemplo, una “cultura” en el sentido más amplio (Maravall es el representante más significativo de estas lecturas), una escuela, un estilo o una estética de artista (desde el punto de vista de los estudios más clásicos), un eón (d’Ors), una era imaginaria (Lezama Lima), una vocación “natural” latinoamericana (Carpentier), etc., la torción metodológica que postula el libro conduce a pensar el barroco presuponiendo ese estado de la cuestión pero modificando su alcance en relación con los procesos de conformación de la idea de lo moderno.⁶⁷

Samuel Arriarán, por su parte, entiende de una manera bastante sencilla la teorización de Sarduy sobre lo barroco: “el neobarroco no es otra cosa que un resurgimiento del barroco histórico, pero también es un modelo para el análisis de obras de arte de la modernidad”.⁶⁸ No obstante, el filósofo mexicano se pregunta por qué dicho modelo no fue aplicado por el mismo Sarduy, para analizar “los comportamientos sociales y culturales de la posmodernidad”.⁶⁹ Para Sarduy, dice Arriarán, el barroco no tiene que ver con lo excesivo y la artificialidad total, sino con lo contrario, es decir, con el silencio y la nada. Vemos aquí una particular relación entre Calabrese y Sarduy, y que Arriarán no nota, ya que para este último una característica cancela a la otra, mientras que para el semiótico italiano ambas son componentes de la poética neobarroca. Por el contrario, Valentín Díaz sí ve en esta “matriz interpretativa” de Sarduy “un método a partir del cual revisar los sentidos de lo moderno”,⁷⁰ es decir un paradigma, y no sólo eso, sino también, dada la importancia que para Sarduy tiene la imaginación, “la postulación de una maquinaria de imaginarización de sí y del mundo”.⁷¹

En la obra del cubano no hay “una teoría acabada del neobarroco. Hay fragmentos que apuntan en dos direcciones: la idea

⁶⁷ Díaz, *op. cit.*, 47.

⁶⁸ Arriarán, “La teoría del neobarroco de Severo Sarduy”.

⁶⁹ *Idem.*

⁷⁰ Díaz, *op. cit.*, 4.

⁷¹ *Ibidem*, 12.

del barroco como reflejo de una ley de la termodinámica, es decir como teoría del caos; la idea del barroco como parodia de la economía burguesa, como fiesta y derroche”.⁷²

Nos detendremos sin falta, como ya lo hicimos con Calabrese y con D’Ors, en algunas categorías del neobarroco, pero antes de eso, no dejaremos de citar lo siguiente, que parece una de las mejores maneras para entender lo que significa lo barroco para Sarduy:

ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación. Malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función de placer —y no, como en el uso doméstico, en función de información es un atentado al buen sentido, moralista y “natural” —como en el círculo de Galileo en que se basa toda la ideología del consumo y la acumulación.⁷³

Sustitución

Para entender las siguientes categorías o “mecanismos”, como Sarduy mismo las llama recordando la idea de “resortes” de Maravall, es imprescindible hacerlo a través del concepto de “artificio” que, a diferencia de D’Ors, para quien toda forma barroca implicaba un regreso a lo natural, una especie de reverencia por la naturaleza, para Sarduy es lo opuesto, la artificialización: “Llamar a los halcones ‘raudos torbellinos de Noruega’, a las islas de un río ‘paréntesis frondosos/al período [son] de su corriente’, al estrecho de Magallanes ‘de fugitiva plata/la bisagra, aunque estrecha, abrazadora/de un Océano y otro’, es remarcar la artificialización, y este proceso de enmascaramiento, de involucramiento progresivo, de irrisión”.⁷⁴

⁷² *Ibidem*, 5.

⁷³ Sarduy, *Ensayos generales sobre el barroco*, 209.

⁷⁴ Sarduy, *El barroco y el neobarroco*, 8.

Este mecanismo pone de manifiesto la artificialización que implica —como explica Díaz— el sustituir el significante que corresponde a un dado significado por otro semánticamente muy apartado y cuya comprensión puede darse sólo gracias al contexto dado. El ejemplo de Lezama es ya famoso: sustituye, en la novela *Paradiso*, “pene” por “el aguijón del leptosomático macrogenitoma”. Dos elementos parecen resaltar en este mecanismo: el primero, el exceso: la exagerada separación de la distancia semántica, que produce un efecto de inestabilidad basado principalmente en lo hiperbólico. Y el segundo la proliferación, que merece un análisis a parte.

Proliferación

El segundo mecanismo de artificialización de lo barroco, como se ha dicho, es la proliferación, y como su nombre lo indica, consiste en una cierta multiplicación de significantes que den vuelta, que rodeen en una especie de órbita elíptica, a un significante ausente dado, el cual podremos inferir precisamente a través de la lectura de dicho círculo de significantes. En esta ocasión la relación entre los significantes no será la de sustitución, sino que será precisamente la proliferación de significantes la que dará al lector el significante faltante. De este mecanismo resulta llamativo el efecto perifrástico que se dibuja al rededor del significante omitido. La acumulación de significantes también tiene un aire de exageración, y cuando dicha proliferación no produce la deducción esperada produce también inestabilidad.

El siglo de las luces, novela de Carpentier, le sirve a Sarduy para dar su ejemplo de exuberancia:

para connotar el significado ‘desorden’ traza alrededor de su significante (ausente) una enumeración de instrumentos astronómicos usados enrevesadamente y de cuya lectura inferimos el caos reinante: “Puesto en el patio, el reloj de sol se había transformado en reloj de luna, marcando invertidas horas. La balanza hidrostática servía para comprobar el peso de los gatos; el telescopio pequeño, sacado por el roto cristal de una luceta, permitía ver cosas, en las

casas cercanas, que hacían reír equivocadamente a Carlos, astrónomo solitario en lo alto de un armario.⁷⁵

Condensación

Mientras en los dos mecanismos anteriores sobresale cierto exceso, en la condensación, por el contrario, lo distintivo es el resumen, lo sintético. La condensación es para Sarduy la unión entre dos términos, unión que implica un intercambio y al mismo tiempo un choque, procesos del que se obtiene un tercer término dentro del que caben los dos anteriores, es decir, que los resume, que los sintetiza. Ejemplos de “condensadores”: Joyce, Carroll, Cabrera Infante. En pintura, Sarduy ve, en la obra de Cruz-Díez, un ejemplo también de condensación. Sin embargo, es en el cine, nos dice el teórico y novelista cubano, donde la condensación se desenvuelve perfectamente en la “superposición de dos imágenes que se condensan en una sola”,⁷⁶ pero no se trata de juntar mecánicamente imágenes, sino que responda a un estilo que tienda, mediante la puesta en acto de este mecanismo, a la metáfora.

Parodia

Después de la artificialización y sus mecanismos, la parodia es también fundamental para Sarduy para caracterizar su idea de la estética barroca.

Si tradicionalmente el texto paródico es menos con respecto al texto parodiado, es decir, que sería necesaria una lectura previa del texto a parodiar para apreciar el texto parodiador, para Sarduy, en lo que respecta al barroco latinoamericano, este texto funcionará más bien de una forma menos “lógica”: “puesto que más vastas serán las referencias y nuestro conocimiento de ellas, más numerosas las obras en filigrana, ellas mismas desfiguración

⁷⁵ *Ibidem*, 12.

⁷⁶ *Ibidem*, 17.

de otras obras”.⁷⁷ El tipo de parodia que nos propone Sarduy parece colocar una “etapa” más entre el que escribe y la realidad: los textos de los demás, los textos a parodiar. El lenguaje de las obras “en filigrana” parece ser el instrumento por excelencia para conocer la realidad, un medio del que no se puede prescindir. El escritor barroco, entonces, tiene que apoyarse en lo que conocemos como intertextualidad e intratextualidad, por medio de citas, superposiciones, collages de otros textos e incorporarlos en el suyo, es decir, textos en otros textos: “red de conexiones, de sucesivas filigranas, cuya expresión gráfica no sería lineal, bidimensional, plana, sino en volumen, espacial y dinámica”.⁷⁸ El barroco será tal sólo si tiene en su estructura central la parodia, nos dice Sarduy. Esto nos ayudará a distinguir entre obras que hacen uso de la parodia como uno de los tantos elementos que puede contener un texto, y aquellos cuya estructura “esté constituida, generada, por el principio de la parodia”.⁷⁹ Además, para leer bien esos textos que están dentro de los textos que podemos llamar barrocos, Sarduy propone estudiar dos tipos de intertextualidad, la cita y la reminiscencia.

La primera es la que entra en un texto sin alterarse, la que prácticamente tendría que estar, digamos, entrecomillada. La segunda, por otro lado, es la que entra en un texto y se funde en él, pasando desapercibida.

La intratextualidad, por otro lado, consiste no en textos colocados, digamos “superficialmente”, como podrían ser en un momento dado la cita o la reminiscencia, sino textos intrínsecos en la “producción escritural, en la operación de cifraje —de tatuaje— en que consiste toda escritura, participan, conscientemente o no, del acto mismo de la creación. Gramas que se deslizan o que el autor desliza, entre los trazos visibles de la línea, escritura entre escritura”.⁸⁰ Sarduy divide estos gramas en tres grupos: los gramas fonéticos, los sémicos y los sintagmáticos. El

⁷⁷ *Ibidem*, 19.

⁷⁸ *Idem*.

⁷⁹ *Ibidem*, 22.

⁸⁰ *Ibidem*, 26.

grama fonético consiste en otras lecturas posibles de un texto, es decir, por encima o por un lado o por debajo, del de izquierda a derecha tipográfico: por ejemplo, los anagramas, los acrósticos, en resumen, expresiones anamórficas; dependería entonces desde dónde se coloque el lector ante el texto. Además, la aliteración, cuyo significado, al estar en cierto sentido vacío, al no remitir a nada más que al propio sonido, en palabras de Sarduy “lo que enmascara es precisamente el hecho de no ser más que una máscara, un artificio y un divertimento fonético que son su propio fin. Operación pues, en este sentido, tautológica y paródica, es decir, barroca”.⁸¹ Por otro lado, el grama sémico está detrás del discurso, detrás de la línea, y se percibe latentemente en la lectura. El ejemplo, tomado de *Paradiso*, ayuda mucho a entender esta categoría: “Todavía en aquel pueblo se recuerda el día que le sacaron Rey Lulo y tú, el mal de muerte que se había ido rápido sobre un ternero elogiado por uno de esos que dan traspies en la alabanza”.⁸² En esta frase, el grama sémico es “mal de ojo”, el cual, desde el punto de vista de Sarduy, puede inferirse desde los “indicadores” “mal de muerte” y “traspies en la alabanza”. Según el escritor cubano, toda la literatura barroca se basa en esta cierta “prohibición”, mejor conocida como perifrasis:

la escritura barroca —antípoda de la expresión hablada— tendría como uno de sus soportes la función de encubrimiento, la omisión, o más bien, la utilización de núcleos de significación tácticos, indeseables pero necesarios, y hacia los que convergen las flechas de los *indicadores*. El anagrama (al que nos conduce una semiología de gramas sémicos) son las dos operaciones perifrásticas más fácilmente detectables, pero quizá toda operación de lenguaje, toda producción simbólica conjure y oculte, pues ya nombrar no es señalar, sino designar es decir, significar lo ausente. Toda palabra tendría como último soporte una figura. Hablar sería ya participar en el ritual de la perifrasis, habitar ese lugar —como el lenguaje sin límites— que es la escena barroca.⁸³

⁸¹ *Ibidem*, 26, 27.

⁸² Lezama Lima, *La expresión americana*, apud Sarduy, *op. cit.*, 28.

⁸³ *Ibidem*, 29.

En los gramas sintagmáticos “los indicadores” presentes en el encadenamiento de las secuencias o en las articulaciones interiores de estas, en las unidades mayores y masivas del discurso, no hacen referencia a ninguna otra obra, ni por supuesto a la obra misma, sino a la gramática que la sostiene, al código formal que le sirve de cimiento, de apoyo teórico, al artificio reconocido que la soporta como práctica de una ficción y le confiere así su “autoridad”. Entre novelas como *Adán Buenosayres*, de Marechal, o *Ulises*, de Joyce, existe cierta conexión que tiene que ver con la categoría “escritura/odisea”, en ambas, aunque la primera toma como modelo, según la ecuación de Sarduy, a la segunda, su remitente principal se encuentra en la tradición homérica. Todo esto sin que el modelo o la categoría se vuelva evidente, mejor dicho, explícita, sino más bien significa que las líneas más generales y, al mismo tiempo, las más elementales, están a la base de la creación del texto literario.

Otra categoría es la de lo erótico, la del erotismo. El erotismo es para Sarduy desperdicio, desgaste, abundancia sin ningún objetivo, juego, que obedece a placer: “erotismo en tanto que actividad que es siempre puramente lúdica, que no es más que una parodia de la función de la reproducción, una transgresión de lo útil, del diálogo ‘natural’ de los cuerpos”.⁸⁴

Intervalo de consideraciones que concluyen y que al mismo tiempo introducen

Dice Mabel Moraña que cada actualización de lo barroco parece responder a ciertas exigencias de tipo ideológico y acaba por tener también consecuencias reales.⁸⁵ Esto podemos apreciarlo desde D’Ors y Maravall, pero sobre todo en Sarduy, para quien lo barroco o neobarroco debe ser una especie de defensa en contra de las formas de existencia y desarrollo burguesas: recordemos a Lezama, admirado por Sarduy y también pilar de las

⁸⁴ *Ibidem*, 33.

⁸⁵ Moraña, *Viaje al silencio: exploraciones del discurso barroco*, 20.

teorías sarduyianas, quien decía que el barroco era un “arte de contraconquista”.

La relación dialéctica entre la burguesía y el proletariado en una cierta interpretación del marxismo nos diría que para que la dictadura del proletariado ocurra es necesario que exista primero una burguesía fuerte de la que se produzca a su vez un proletariado capaz de derrotarla. En la concepción de Sarduy podemos notar, de nuevo, como lo hicimos en D’Ors y Calabrese, una suerte de dicotomía dialéctica entre Clásico y Barroco que se realiza a través de la historia, y que puede asociarse con la crítica de las formas de desarrollo burgués. Por lo demás, las características generales que hemos visto en los apartados anteriores nos dan una idea general del estado de la cuestión de los estudios sobre lo barroco. Todos ellos parecen tener una cosa en común: la atención a la forma. Sin embargo, como siempre, la dicotomía de términos enfrentados forma/contenido termina por ser falsa: toda forma es también contenido, o como dijo Creeley: “La forma nunca es más que una extensión del contenido”.⁸⁶ En otras palabras, los contornos barrocos contienen a la vez que dan forma —barroca— precisamente. En esta dicotomía de forma y contenido observaremos cómo los mismos artistas barrocos (para nuestro caso, escritores) se centran también en los contornos, en las formas para decir algo sobre la realidad, para plantearse de algún modo específico el problema de la verdad. Una de sus intenciones será la de producir inestabilidad, tenderán al exceso, y esa continua tensión que produce un sistema que se impulsa siempre hacia sus propias fronteras con la intención de romperlas se ayudará también de la metamorfosis, lo laberíntico, etc. La “humillación de la razón”, el ir contra la lógica común, que viene con la actitud barroca estará de modos diversos presente en ambas obras. El movimiento con respecto a la quietud, la preferencia por la multipolaridad y lo centrífugo harán también su parte.

Es bien sabido que desde su “invención” como concepto, lo “barroco” ha sido utilizado en varios momentos de la historia y

⁸⁶ Creeley, *apud* Perry Anderson, *Los orígenes de la posmodernidad*, 20.

la crítica de las artes. El último *revival* que vivió el término fue hace unos 30 años,⁸⁷ en la década de 1980, con los escritos de Deleuze o Dorflès, y un poco antes, en Francia, precisamente con Severo Sarduy. En líneas generales, se hizo uso del concepto para describir la forma en la que se representaba o se quería representar algo artísticamente. Desde Wölflin, D'Ors, hasta Figueroa Sánchez o Calabrese, todos han relacionado o visto la manera en que la realidad aparece representada en las obras artísticas y cuando lo han creído conveniente han juzgado que esa forma de representarla era barroca o neobarroca. Las características son siempre —más o menos— las mismas que ya hemos señalado, pero tal vez lo más importante es que lo que cambia de interpretación a interpretación es precisamente aquello que se puede realizar dentro de cada una de las posturas o formas de barroco, es decir, cómo quieren o quisieran incidir en la idea de representación de la realidad. En los casos específicos que aquí nos ocupan —Sada y Gadda— y que revisaremos a continuación, se nos presentan a través de un problema que comparten ambas obras, el de la verdad: el problema de encontrar la verdad o de representarla, o de representar esa búsqueda de la verdad, o de si es posible encontrar la verdad, o si existe una verdad o si esa verdad es sólo mentira artística, representación, en nuestro caso, barroca. Incluso si importa que esa verdad sea encontrada. En fin, en ambos autores se encuentran las formas barrocas de enfrentarse a la realidad.

⁸⁷ Ya había habido otro *revival* con Hauser, quien señalaba las coincidencias del barroco histórico con el arte moderno. Incluso la misma generación del 29 española celebró la obra de Góngora, el poeta barroco más conocido.

SEGUNDA PARTE
LAS NOVELAS: DOS FORMAS
BARROCAS DE ENFRENTARSE
A LA REALIDAD

La *averiguata* como forma barroca de enfrentarse a la realidad de Daniel Sada

Yo lo que hago es burlarme de las costumbres. No me interesa decir que el mundo en el que yo habito es el mejor de todos, al contrario, es el más ridículo y el más grotesco de todos y por eso me puedo basar en unas costumbres, pero me estoy riendo siempre.

Detrás de todo lo que escribo hay una enorme carcajada y bueno si yo hablo de un pueblo, de una ciudad o de algo que yo invente, cualquier entorno social, trato de ver, digamos, usar sus hábitos, sus mecánicas, pero finalmente yo me voy a solazar riéndome de todo eso.

Daniel Sada⁸⁸

En 1994, mientras Daniel Sada trabajaba seguramente en la escritura de *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, su novela más ambiciosa, concedió una entrevista a Martín Solares para la publicación mexicana *La Jornada Semanal* en la que, si bien no habla directamente de la novela que está construyendo, da importantes pistas para hacer una lectura de esa monumental muestra de arquitectura literaria barroca que estaba alzando.⁸⁹

⁸⁸ Feria del Libro de Tijuana. Presentación de *Casi nunca* [en línea]. <https://www.youtube.com/> [Consulta 1 de agosto de 2015].

⁸⁹ La novela de Sada, como diremos más adelante, tiene, desde el paratexto, toda la apariencia de la monumentalidad: el título larguísimo impreso en la portada, el libro enorme, de más de 600 páginas repletas hasta los bordes. El texto también podría responder en un momento dado a la noción de

Entre otras cosas, insiste mucho en el realismo característico de la literatura mexicana, para distinguirse de él, calificándose a sí mismo como “afabulador”:

El arte de narrar consiste en hacer fuerte esos pequeños mundos. Cualquier tema, puede ser proyectado a nivel universal. Para mí, la historia no está supeditada a los grandes hombres. También los seres insignificantes pueden ser portadores de historias que son las que más me interesan: la historia que se crea en el submundo, la protohistoria. No me gusta imponerme los temas que “le interesan” a la sociedad. Esa es la función del periodismo. Pero a un afabulador —y me pongo esa etiqueta— no le interesan [...] Huyo mucho de la literatura realista. No me gusta instalarme en ella, caso contrario a lo que ocurre en la tradición mexicana. Nuestra literatura es una literatura realista, y nadie, salvo pocas excepciones, ha hecho literatura ya no digamos fantástica, sino inverosímil. Casualmente, algunas de las mejores novelas mexicanas son inverosímiles, como *Pedro Páramo* o los cuentos de Arreola. Salvo que haya una excelente prosa o un excelente ejercicio de la memoria, como es el caso de Marcel Proust, no me interesa la literatura realista y prefiero leer el periódico. *Pinocho* es una de las obras más geniales que he leído y me sigue pareciendo un paradigma de lo que es la buena literatura. Desde niño me interesaba y me sigue interesando la fabulación. No me gusta leer lo que vivo, prefiero mejor vivirlo. Yo solamente intelectualizo mis cosas en la literatura, pero en mi trato diario trato de huir lo más posible de todo este rollo intelectual que se cargan casi la mayoría de los escritores.⁹⁰

El concepto “fabulación” se identifica precisamente con la relación contrapuesta entre “real” y “falso” o, más bien, se puede

monumentalidad expuesta por Gillo Dorfles para la arquitectura: contraria a lo fragmentario, funde todos los planos y los tiempos, en un plano casi atemporal, en el que se reconocen los vicios y los problemas del México contemporáneo, pero también el del ayer. Por lo demás, ya el mismo Dorfles, citando a Wölfflin, recuerda que “il carattere massiccio e il movimento sono i principii dello stile barocco”. El carácter monumental está casi expuesto ya desde antes incluso de empezar la lectura; el movimiento será evidente apenas comenzada. Dorfles, *Architettura ambigua. Dal neobarocco al posmoderno*, 25-26.

⁹⁰ Solares, “Una voz en el desierto”, 25-26.

entender, como se lee en el ejemplo que da el Diccionario en línea Espasa-Calpe: “este cuento no es real, es sólo una afabulación”,⁹¹ si buscáramos en italiano *affabulatore* veríamos que es una “persona che narra in maniera affascinante e ábile o que racconta storie affascinanti ma poco fondate o totalmente infondate”,⁹² y ambas resultan soluciones interesantes una vez relacionadas con la producción literaria del autor norteño. Sada mismo parece poner también en conflicto al concepto “realismo” e “inverosímil” con su afirmación que incluye a narraciones particulares como *Pedro Páramo* de Juan Rulfo,⁹³ por ejemplo, calificándolas de obras “inverosímiles”. ¿A qué se refiere? ¿Qué nos quiere decir al afirmar que las “mejores novelas mexicanas son inverosímiles”? Pareciera que está hablando de una cierta intención de crear (o de la convicción de haber creado) una obra que refleje la realidad, operación en la que Sada no cree tanto o que, más llanamente, no le interesa en absoluto. En todo caso, se podría presumir que para Daniel Sada las dicotomías verdad/mentira y realidad/ficción son intercambiables casi de una forma arbitraria y a placer de quien narre, si pensamos, por ejemplo —y contrariamente a lo que dice el mismo Sada— en las “coincidencias” que guarda una obra de ficción como la que propone y que debería contraponerse casi por programa estético personal del mismo autor, con lo real (“no me gusta imponerme los temas que interesan a la sociedad”, ya dijo antes). La novela encuentra antecedentes precisamente en lo *real* de hechos históricos del pasado no tan lejano⁹⁴ y de un futuro —con respecto a la publicación en

⁹¹ <http://www.wordreference.com/definicion/fabulación>.

⁹² <http://www.treccani.it/vocabolario/affabulatore>.

⁹³ Una equiparación interesante para el estudio comparativo presentado en este trabajo podría ser que Manzoni es a Gadda lo que Rulfo es a Sada.

⁹⁴ La protesta que emprenden los personajes de la novela contra el fraude electoral, el organizar una marcha por una carretera que atraviesa el desierto hasta Brinquillo, desde Remadrín, parece a primera vista estrafalaria; sin embargo, en los sesenta, en Chihuahua, la caravana fue en realidad una modalidad de protesta. En *México armado. 1943-1981*, Laura Castellanos cuenta que en aquellos años, precisamente en 1960, seiscientos campesinos marcharon desde Madera a Saltillo —alrededor de trescientos kilómetros— para exigirle al presidente López Mateos que frenara la violencia caciquil y otorgara tierras.

1998 de la novela que aquí nos atañe— no tan lejano.⁹⁵ Casi como si esas dicotomías desarrolladas durante años de estudios filosóficos y de teoría de la literatura, funcionaran ellas mismas como coartadas para aceptar una explicación dada a nosotros mismos de algo que al final no entendemos bien del todo: la verdad no puede saberse porque parece mentira, porque creemos, también convenciéndonos a nosotros mismos, de que eso que leemos, esa novela que se llama *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* puede tener que ver algo que ver con la realidad. ¿La verdad, la realidad, no será, al final de cuentas, “pura averiguata”? O tal vez, más bien, ¿no será la *averiguata* lo que le queda por hacer a la literatura, a la novela en particular, frente a la realidad?

Es del cuento “La averiguata”, de la colección *Registro de causantes*, de donde tomamos precisamente el término *averiguata*, que es usado por Sada naturalmente desde su matiz regionalista norteño, y que tiene que ver con el dialogar, discutir a veces, hablar muchísimo sobre algo y preferiblemente en grupo, averiguar, investigar. La *averiguata* es una actividad que se hace siempre oralmente, una plática interminable que parte de cualquier tema y puede abrirse casi al infinito. Atención: no se dice llegar a la verdad, sino investigar, hablar. Este tipo de plática o “hilazón” (otro término sadiano tomado de un habla norteña en la que es muy socorrido) implica darle vueltas a un tema, que traerá seguramente otros y otros más. Hasta 2009⁹⁶ al menos, no estaba contemplada en ninguna edición del diccionario de la RAE, tampoco

Es interesante señalar también que uno de los ideólogos y jefe de los grupos guerrilleros en Chihuahua se llamaba Salomón, como uno de los personajes de la novela del escritor de Mexicali, a su vez una especie de líder de la protesta en Remadrín. Cfr. Castellanos, *México armado. 1943-1981*, 72.

⁹⁵ Mientras escribía este capítulo llamó mi atención el tremendo parecido con los atroces acontecimientos de Ayotzinapa. El 1 de enero de 2015, Oswaldo Zavala publicó un artículo en el que habla precisamente de eso. Cfr. Zavala, “El retorno de lo político: Daniel Sada y la violencia de Estado”.

⁹⁶ Hay una acepción de la RAE que se acerca, pero que le da a la discusión una acepción violenta que, después de todo, pareciera no estar del todo fuera de lugar. Conserva, sin embargo, la característica de prolongación en el tiempo. Es una palabra, según la RAE, de uso sobre todo en El Salvador.

de mexicanismos,⁹⁷ y la describo con las características que la acepción tiene en mi experiencia personal, siendo yo mismo oriundo de tierras del norte, cercanas a Coahuila, donde parece desarrollarse la acción de muchos de los narraciones de Daniel Sada.⁹⁸ En resumen, es como el autor norteco nos lo presenta en el cuento titulado, precisamente, “La averiguata”:

Bueno, además de él son cinco, a veces seis o siete, los que a diario se apiñan bajo el foco esquinero —excepto los domingos— a discutir de cosas que ni ellos mismos saben bien a bien. Abunda el mecateo de concepciones en medio de ademanes en lo alto, aunque, por lo común, no hay nada que merezca siquiera amanecerse: nadie entonces.

Cierto, de cuando en cuando un tema prosigue al día siguiente y puede que se alargue hasta una semana o dos o más allá; no obstante, es raro que suceda.

Se ha hablado, por decir, de galaxias chinitas de estrellas increíbles, de cuando el hombre pisó por vez primera la luna de aquí arriba, fue grande ese rumor. Siguiendo el hilo, se ha llegado a decir que entre nosotros hay algunos fulanos de otros mundos que nos tratan de tú y andan vagabundeando en la región diciéndose parientes o amigos o curas bienhechores o... Son gentes parecidas que hablan nuestra lengua. Asimismo, se cuenta de crímenes maestros, de audacias infalibles, de inventos de la ciencia que pueden hacer mal aun cuando pretendan hacer bien, o sea...

Afanares mentales.⁹⁹

La *averiguata*, el término, viene propuesto aquí —como proponemos en el capítulo posterior el de *groviglio* para Gadda— para caracterizar la narrativa del escritor mexicano, para reunir los elementos de lo barroco en ella. La *averiguata* es eminentemente

⁹⁷ Espinosa, “Una alegata es una averiguata”.

⁹⁸ Como muestra, es posible enumerar algunas poblaciones que aparecen en *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* y que tienen una correspondencia evidente con poblaciones mexicanas, casi todas coahuilenses, aunque también se hace mención de ciudades importantes de los estados vecinos: primero, Mágico-México, Capila-Coahuila, Brinquillo-Saltillo, Fierrorey-Monterrey, Sobrinas-Sabinas, Torción-Torreón, Arras-Parras, etc.

⁹⁹ Sada, *Registro de causantes*, 266-267.

barroca porque está compuesta por los ingredientes clásicos de lo barroco: exceso, digresión, caos, laberinto, pero se diferencia del *groviglio* gaddiano en que mientras el *groviglio* tiene la intención inicial de desenredarse para encontrar la verdad, desenredar el enredo, restablecer el orden roto por algún acontecimiento traumático (aunque al final no lo logre), la *averiguata* no tiene la pretensión —ni inicial ni final— de llegar a ninguna verdad, pero sobre todo se ríe, juega, también, con la frontera entre realidad y mentira artística. La visión moderna que se encierra en el concepto que le adjudicaremos en su momento a la narrativa de Gadda, lo caracteriza como, podría decirse, tendiente a demostrar que detrás del enredo representado en una novela detectivesca (que este es el caso que estudiamos, y que caracteriza a las dos grandes obras del milanés) debe haber una verdad que arregle el problema. En pocas palabras, que *descubriendo al culpable* el orden de las cosas volverá a restablecerse. En cambio, la visión “posmoderna” que caracteriza la *averiguata* está conformada por una tensión entre la noción clara de esa imposibilidad o incompatibilidad, una actitud positiva ante ello y un cierto paradójico pesimismo que se refleja en una narración que parece celebrar lo anterior, pero al mismo tiempo provocando con el gran “desperdicio” en términos sarduyanos, un cierto rechazo a esa representación de la realidad que en un plano, digamos, de composición, es exagerada, y en otro de realidad: la realidad se ha encargado de alcanzarla. La *averiguata* podría significar en última instancia, también, una cierta tensión entre la mentira en el plano de lo real y la mentira artística:

Flor mocha tirada al suelo. Le faltaban cinco pétalos de “no” y “sí” para llegar a... Porque parece mentira la verdad nunca se sabe... La mentira se retuerce, va hacia atrás, como ellos fueron, a base de darle hilo a su cuchicheo enjambrado. ¡Puro recapitular!: en llegando hasta las máscaras, las que usaron cuando el robo, mismas que (¿mentira o verdad a medias?): al calor de los supuestos quepa algo que está pendiente. Se empieza por otro lado, y hasta que es más, por donde debió empezar este rollo trompicioso.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Sada, *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, 242.

O como lo dice el narrador más adelante: “Dar con la verdad; ¡qué lata! Preferible hacer repasos palomeando situaciones que la memoria trastoca hasta hacerlas pasatiempo”.¹⁰¹

Pero antes de seguir adelante es necesario dar una especie de resumen de la novela. O cuando menos, proporcionar algunas coordenadas que sirvan para entender mejor la selección de los puntos a los que este análisis hará referencia, aunque, siendo sinceros, no se le haga un favor a una novela como la de Sada, que tiende, entre otras virtudes, a expandirse, gracias a excesivas digresiones en el tiempo y en el espacio mientras se avanza en la lectura. No obstante lo anterior, se puede decir que la novela tiene como elementos principales de su trama el fraude electoral en un pueblo ubicado en el norte de un país que se parece mucho a México (se llama, irónicamente, Mágico), la represión de las protestas por dicho fraude electoral, conformada por masacres o asesinatos individuales, desapariciones y la grotesca repartición de los cuerpos en una camioneta que los transporta “en masa, al descubierto”,¹⁰² las reacciones particulares del pueblo y en específico de los padres —Trinidad y Cecilia— de dos hermanos —Papías y Salomón— que participaban en dichas manifestaciones de oposición. Se asiste, además, a numerosas historias: la de esta familia —los González de la O—, la del enriquecimiento del alcalde y su supresión por parte del gobernador —quien ordena la masacre— de un estado muy parecido también a Coahuila (se llama Capila), la historia del primer y único teléfono en el pueblo, las peripecias de varios personajes que se mueven alrededor tanto del fraude como de los asesinatos y que buscan venganza —Conrado y Egrén—, las radionovelas, etc. La acción se desarrolla mediante progresivas analepsis y prolepsis desde que llegan los cuerpos de los manifestantes asesinados, hasta que el pueblo se vuelve una especie de pueblo fantasma, debido a la crisis económica y a que mucha gente huye de la violencia y el estado de sitio por parte del ejército. Durante la totalidad de la obra se va pasando por episodios de la vida de los personajes con los

¹⁰¹ *Ibidem*, 301.

¹⁰² *Ibidem*, 13.

que inicia la novela —Trinidad y Cecilia— cuando son muy jóvenes, la forma en que el primero logra obtener la ambicionada herencia de su padre y conoce a su futura mujer y madre de sus hijos, Papiás y Salomón, desaparecidos al igual que otras muchas personas en la masacre por parte del ejército durante la manifestación en contra del fraude.

Si bien quedan fuera de este somero resumen infinidad de vericuetos y entresijos de la trama, podríamos decir que a grandes rasgos la novela habla de eso. Sin embargo, una cosa llama la atención mientras se lee dicho “recuento”: la historia parece anunciar un drama, o al menos algo trágico, mientras que al leer la novela, la obra parece todo menos eso. De ahí la importancia en Sada de la forma de contar, de lo que intentaremos caracterizar aquí, y que llamamos recepción productiva del barroco, la *averiguata* de Sada.

Tal vez la característica física que más llama la atención de la novela ante el lector sea la de su extensión, su mole física. Ya ella sola quiere significar profusión, exceso. Es una novela muy extensa: exactamente, en su primera edición de 1999, de 602 páginas llenas hasta los bordes, con una tipografía de tamaño discreto y sin mucho aire entre los renglones ni tampoco en los márgenes. Y no es un detalle banal. El paratexto anuncia lo que estará en el texto. El exceso está entonces y como expondremos más adelante, a la base de la estructura literaria de *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*.

El ingrediente básico para el exceso, según Calabrese, es lo excéntrico. Figueroa Sánchez, interpretando a Calabrese, nos dice que un “motor impulsor hacia los límites de un sistema, y [que] puede comprobarse en literatura”¹⁰³ es la excentricidad, la tendencia a alejarse del centro, pero excediendo los límites, las fronteras. Walter Benjamin, por su parte, también atribuía al drama barroco alemán la característica de excentricidad.¹⁰⁴ Por su parte, Alfonso Falero da algunas características a las

¹⁰³ Figueroa Sánchez, *op cit.*, p.105.

¹⁰⁴ Schmitz-Emans, “La literatura alemana del barroco. Poética y arte formal de la literatura barroca”, 782.

que él llama “constelación semiótica del lenguaje barroco”, entre las que destaca, precisamente la “excentricidad”, además de las siguientes, que también podemos adjudicarle sin mucho esfuerzo a la obra del escritor mexicano: “‘transgresión’, ‘profanación’, ‘insubordinación’, ‘liberalidad’, ‘osadía’, ‘exhibicionismo’, ‘fuerza’, ‘misterio’, ‘originalidad’, ‘creatividad’, ‘violencia’, ‘victimización’, ‘expresividad’, ‘dinamismo’, ‘deseo’, ‘teatralidad’, ‘ficción’, ‘modernismo’, ‘vitalismo’, ‘desorden’”.¹⁰⁵ Pero, ¿qué tipología de exceso y cómo incide en nuestra novela? El exceso barroco, nos recuerda Calabrese, por su parte, destruye un sistema:

L'eccesso, proprio in quanto superamento di un limite e di un confine, è certo più destabilizzante. Del resto, qualsiasi azione, opera o individuo eccessivo vuole mettere in discussione un qualche ordine, magari distruggerlo o costruirne uno nuovo. E dall'altra parte qualunque società o sistema di idee taccia di eccesso quel che non può né desidera assorbire. Ogni ordine produce un autoisolamento, e definisce, bandendolo, ogni eccesso. Il nemico diventa nemico culturale, “barbaro”, grande invenzione delle civiltà classiche.¹⁰⁶

La narración, según quien esto escribe, se “pasea” por ambas categorías, es decir, es excéntrica y es excesiva. Excéntrica, en el orden de ideas calabresiano, porque amenaza a un cierto orden del sistema literario o narrativo convencional o clásico, incluyendo en estas narrativas convencionales, paradójicamente, las narrativas que caracterizan el siglo xx, es decir, las experimentales; y excesiva porque su proyecto literario en general tiende a la ruptura, como el mismo autor lo señala en su momento, con ciertas narrativas (las narraciones “verosímiles”), teniendo todo esto como resultado que sea al mismo tiempo incluido y excluido, al considerársele autor para autores, o escritor de escritores, como

¹⁰⁵ Alfonso J. Falero, “El barroco visto desde la historia intelectual japonesa”, *ibidem*, 160.

¹⁰⁶ Calabrese, *Il Neobarocco. Forma e dinamiche della cultura contemporanea*, 100.

a Gadda mismo.¹⁰⁷ Es un “raro”,¹⁰⁸ se ubica para algunos debido a su particular forma de hacer literatura en un cierto “limbo”.¹⁰⁹ Es decir, forma parte del sistema pero en una región relativamente privilegiada de la periferia. Si pensáramos en los términos nietzscheanos de apolíneo o dionisiaco, tendríamos que caracterizar la novela como dionisiaca. Dicha decisión es casi intuitiva, pero resulta correcta. La narración es siempre excesiva, el exceso está en la base de la novela, en el sentido de que se va siempre más allá de los límites usuales y mayoritarios de la producción novelística comercial en general, ya en términos de peripecia, ya en términos de discursividad narrativa.

Excesos de fraudes, de corrupción, y excesos de violencia. Si uno de los centros de la novela es el asesinato de los manifestantes, la narración se mueve siempre en un primer momento hacia afuera de ese centro, narrándonos sus alrededores, es decir sus consecuencias y sus preámbulos, que a veces coinciden: una camioneta cargando una montaña de muertos y recorriendo el

¹⁰⁷ “La literatura de Sada, más que ninguna otra hecha por los nacidos en los cincuenta, es, en suma, de una exquisitez verbal que no cualquier lector está dispuesto a enfrentar. Es en el lenguaje que emplea, lleno de regionalismos, neologismo, arcaísmos, donde se marca la diferencia con los otros autores; es en la utilización de la rima y el uso de endecasílabos, octosílabos, heptasílabos, alejandrinos, donde se localiza su propuesta estética. [...] se trata, en definitiva, de una literatura para unos cuantos, una literatura esteticista, incluso, creo yo, extremadamente consciente de ello”, Rodríguez Lozano, *Escenarios del norte de México: Daniel Sada, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea y Ricardo Elizondo*, 46.

¹⁰⁸ Ni Gadda ni Sada me parecen escritores experimentalistas. Si bien ambos escriben novelas que ponen en tela de juicio la representación de la realidad o la forma de representarla o su posibilidad o no, no es posible afirmar que lo hagan desde el experimentalismo sólo porque el barroco se contrapone, como lo hace el experimentalismo, a las formas clásicas. Si pudiera explicarlo con una imagen, diría que mientras Gadda es un moderno que parece no saber que la camisa de los modernos le queda estrecha, a Sada no le interesa vestirse con ningún traje, o al menos la crítica no parece haberle confeccionado todavía uno a la medida.

¹⁰⁹ Daniel Sada ha sido incluido en una antología de literatura mexicana del siglo xx llamada precisamente *Paisajes del limbo*, de Mario González Suárez, editada por Tusquets en 2001.

desierto, entregando los cadáveres que puedan ser reconocidos por alguien. Por lo demás, al ser una novela en la que el poder y sus abusos prevalecen, no podía ser de otra manera. Si las protestas se hacen en el centro, hay que dispersar las protestas, hay que contrarrestar la fuerza centrípeta de la protesta: “El movimiento generalizado de orillas que se mueven hacia el centro: gente: desde temprano: el barullo apurón hacia el vórtice cruento de la plaza de armas adonde se frenaban las correrías de cientos y adonde el remolino de indignación común cobraba un nuevo impulso. Había que repudiar las elecciones, en consecuencia: lo de la matazón, el despotismo airado y asqueroso”.¹¹⁰

Precisamente la violencia, el “efecto carnicería”, del que habla Calabrese se alcanza por momentos en la novela, pero siempre matizado por el humor, un humor negrísimo. El narrador conjuga entonces el horror de la violencia y de la muerte con el humor, llegando así a cierto exceso de representación, a un grotesco por desmesura, excesivo: “Raffigurare un contenuto eccessivo, infatti, muta la struttura medesima del suo contenitore, e ne richiede una prima modalità di apparizione spaziale: la dismisura, l’eccedenza. Dismisura ed eccedenza sono fra le principali costanti formali dei contenitori neobarocchi [...]”.¹¹¹

El efecto excesivo de lo grotesco está durante toda la novela porque está en la voz que narra. De este modo, vemos cómo, desde el inicio, y en las situaciones más crudas, como cuando llegan los cadáveres a Remadrín, la descripción de una procesión a la inversa:

Fue un cortejo anormal, de suyo, cuatro en uno, y no muy elegante, más bien no. Téngase la pirámide sangrienta, coronada, a tolongro, por los cuatro cadáveres de Remadrín al viento, sin sábana siquiera. Y resaltó a ojos vistos otro aspecto anormal: lerdos y cabizbajos, ¿pensativos?, a pie los familiares iban ¡sí!, pero véase lo insólito: en vez de ir a la zaga de aquel mueble luctuoso, tal y como se estila en varios sitios, por mor de señalar rumbos correctos tomaron delantera.¹¹²

¹¹⁰ Sada, *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, 52-53.

¹¹¹ Calabrese, *Il Neobarocco. Forma e dinamiche della cultura contemporanea*, 104.

¹¹² Sada, *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, 15.

Tal vez, la justificación de esto sea que en estos parajes las cosas negativas tienen que verse con ojos positivos. Antes, había muchos buitres “comemuertos” en los alrededores, ahora ya no hay tantos, y el narrador nos dice: “Y es que: antes la naturaleza ofrecía más colorido, y por ende percepciones más allá del puro ver. Ahora lo gris ilumina y reúne medianías: la entera desolación y la increíble tristeza maravillosa y sensual, porque lo triste es alegre y lo alegre es incompleto (escoria prefabricada) y más vale que se vea con buenos ojos lo feo”.¹¹³

El derroche del erotismo, el exceso de lo sensual, es según Sarduy una respuesta barroca ante la razón burguesa. Los personajes, sobre todo Trinidad y Cecilia son siempre sensuales (de una sensualidad también, a su modo, grotesca) y buscan siempre derrochar deseo, mediante besos, caricias, tanto a solas como frente a los hijos, o incluso en público.¹¹⁴ Las descripciones de los mismos actos amorosos sirven como muestra:

De plano salerosa la mujer se fue acercando al cuerpo, en concreto a una oreja —y su boca exhalando cuanto deseo morbosos en soplidos calientes— de Trinidad: reservas: estaba en otra parte, pero quedose quieto como un espantapájaros mirando el horizonte claroscuro, doméstico: y el cigarro en sus dedos: a la mitad ceniza, casi en desequilibrio, al tiempo que los dedos tarantulosos de ella exploraban copete, patillas, remolino y cabello que muere en el pescuezo: pelo tieso, pringoso, por el polvo del campo, en despeine fantoche; la tal voz-suavidad penetrando en el hoyo, el cual tenía una escoria de cerilla naranja; tal la frase salaz y femenina: Necesitas bañarte, expresada con hálito indecente, arrimándole al cabo labios y lengua en punta a la boca reseca y pellejuda de su mugroso amor.¹¹⁵

Pero si lo excéntrico entendido como desarticulación y fragmentación de un conjunto compacto (los descontentos, los que

¹¹³ *Ibidem*, 96.

¹¹⁴ La característica del derroche sexual se ha ido acentuando con el paso del tiempo en la producción de Daniel Sada. *Casi nunca*, su novela más traducida y premiada, trata de los excesos de un hombre que decide darle sentido a su vida a través del sexo.

¹¹⁵ Sada, *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, 56.

protestan, los argüenderos) está en toda la novela porque la leemos como una “denuncia” del prevalecer del poder y su violencia, y si lo grotesco es también una manera de matizar los excesos de representación de la violencia y lo sensual, ¿cómo funciona lo perifrástico? Se podría inferir que las formas de perífrasis son también una muestra de un rodear la verdad, “sacarle la vuelta” a lo que habría que decir en pocas palabras o con las palabras exactas, son movimientos centrífugos, excéntricos de la narración, parte importantísima de la *averiguata* barroca sadiana.¹¹⁶ En la narración encontramos infinidad de ejemplos y de tipologías, pero las que sobresalen más son las formas de epíteto-apodo y las perífrasis digresivas.

Trinidad es tal vez el personaje que tiene más epítetos-apodos, por ejemplo, “el haragán”, “el político aún en ciernes”, “el antes vago”; a Olga Judith, la criada de su padre, la llama “viejilla chinchumida”, a unas bailarinas las llama siempre “chancludillas”, los amigos de Papías y Salomón no tienen nombres, sino que se llaman siempre “los rollizos”; los policías, sobre todo en los capítulos que abarcan la fiesta por el aniversario de bodas de Trinidad y Cecilia, son “los azules”; a los muertos que llevan de un lado a otro por el desierto, una vez los llama “mugre espectáculo único”, otras “pastel de muertos”, “amasijo membranoso”, “cruento y trascendental mugrero”; a los que robaron las urnas, durante los capítulos que abarcan la ida y venida con un herido en la plaza de Remadrín del pueblo al hospital al pueblo, los llama “los anteojudos”, a Néstor Bores lo llama desde que aparece hasta que es asesinado “el líder de Trevita”, a los chismes los llama “burdos chirleos en retazos”. Entre las denominaciones más “barroquizantes”, precisamente, para hablar de un metiche, de un chismoso (Vénulo), dice que es “un platicador alrevesado, morboso como todos los morbosos que formulan preguntas en grandes cantidades para sólo cazar respuestas pesimistas, valiéndose de ellas de resultas a fin de solazarse en múltiples rebanes acaso chocarreros”; para referirse

¹¹⁶ Figueroa Sánchez dice que la digresión en un autor barroco como Lezama Lima sirve para introducir en sus obras sus preocupaciones principales. En Sada, al parecer funciona de una forma muy parecida (*op. cit.*, 202).

a un orador eficaz, dice lo siguiente: “Decirle a una gran masa lo que por lo común espera oír: sendas reiteraciones asaz sentimentales pero con un matiz harto asombroso”, y así sucesivamente. Los resultados de esto rayan en lo caricaturesco, formas también, que a decir de D’Ors gustan al barroco.¹¹⁷ En *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*, hay también, aunque no a los niveles de Sada, una variedad de sobrenombres con los que la voz narrativa se refiere a Mussolini.¹¹⁸ El apodo, por otro lado, en el barroco de Baltasar Gracián, es también algo sobre lo que discurre en *Agudeza y arte de ingenio* y del cual era un gran exponente Quevedo.¹¹⁹

Lo perifrástico es fenómeno muy interesante en la novela porque nos muestra la calidad de la *averiguata*: el no nombrar las cosas por su nombre, o darle un nombre que tenga tantas palabras que resulte difícil de aprehender, privilegiando así una verdad complicada, la mayor parte de las veces ausente o paradójicamente verificable sólo en el conjunto excesivo de palabras que el autor utiliza para expresarla, y que encuentra en el episodio de la relación del alcalde Romeo Pomar con el caballo “Duende”, su mejor muestra.

El cruel gobernador del estado de Capila, Bermúdez llamado irónicamente Pío, decide, después de los hechos violentos, hacer una reunión con todos los alcaldes del estado en su rancho. El alcalde de Remadrín, Romeo Pomar, claro está, debe asistir también. Durante su estadía en el rancho, el gobernador se da cuenta de que Romeo es un alcalde demasiado ambicioso, que no se doblegará a sus órdenes y, en efecto, no lo hace ante la orden más importante: dejar el cargo. Así que el gobernador decide eliminarlo y elige para hacerlo, en un primer momento, un método que le proporcione una muerte accidental: un caballo

¹¹⁷ D’Ors, *Lo barroco*, 89.

¹¹⁸ Además, en *Eros e Priapo* de Gadda, a Mussolini se le adjudican con los siguientes apodos: “Gran Somaro”, “Gran Pernacchia”, “Finto Cesare”.

¹¹⁹ “A vosotras las busconas, damas de alquiler, niñas comunes, sufridoras del trabajo, mujeres al trote, hembras mortales, recatonas del sexto, ninfas de daga y toma vinculadas a la lujuria, lo cual traducido en castellano quiere decir cotorreras”, Quevedo *apud* Enrique Martínez Bogo, *Retórica y agudeza en la prosa Satírico-burlesca de Quevedo*, 119.

que al ser llamado de cierta manera se vuelva bronco y lo mate mientras lo monta. El alcalde es advertido de esto por el peón, de modo que logra escapar a su suerte durante algún tiempo, llamando al caballo, en vez de “Duende”, como se llama en realidad, “duendecito” o “d-u-e-n-d-e-c-i-t-o”. A la realidad, es decir al nombre “real” del caballo, se le tiene que sacar la vuelta, rodearla con un diminutivo o con una división de sílabas o deletreos, que parecen decir lo mismo, pero que para el caballo no significan lo mismo. Llamar las cosas por su nombre “verdadero” —y aquí “verdadero” no es porque ese sea o no el nombre del animal, ya que es también otra convención, una forma de representación también de él, habiéndole sido dado por alguien más— resulta peligroso, y entonces hay que dar rodeos. Llamar las cosas por su nombre no es cosa de la voz que narra, pero ni siquiera de los personajes, porque cuando lo hacen les puede salir caro: el alcalde en una especie de arrebato de desesperación o capricho llama al caballo “Duende” y este casi lo mata, dejándolo mal herido. Aunque perífrasis tales parecerían en un momento dado hablar de otros aspectos de la realidad, como la actitud que se tiene al enfrentarla con pocas palabras o con muchas. Por lo demás, ya lo había pensado el mismo alcalde: “Saber domar a un caballo es como saber domar a toda la sociedad”.¹²⁰ La sociedad, entonces, es esa bestia bronca, a la que hay que hablarle con rodeos, bonito, porque las palabras que nombran “directamente las cosas” son peligrosas, provocan subversión, rebeldía, protesta.

La perífrasis se muestra también como acumulación, como un recargar la representación, postergación y apilamiento (como el de cuerpos en la camioneta de redilas bajas) de palabras que crea también un efecto de exceso:

Lo siguiente es una suerte de calandrajo u ostugo de rosario o de cadena donde harán contrarrestas de pegas que en su momento de refilón se anunciaron. Téngase que son, digamos, problemitas inconclusos acicalándose adrede a flor de agua, se supone —llámense eslabones, cuentas, anillas o barbiquejos—, la cosa es que no pasarán

¹²⁰ Sada, *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, 162.

de ser cuatro y el primero, desde luego, es el más obvio: el chorizo y la desgracia de ya no haber en el pueblo ni un trozo ni algún burujo.¹²¹

De un modo parecido, cuando Egrecito es ofendido por Enguerrando —los telefonistas de Remadrín— el primero decide renunciar mediante una carta dirigida al alcalde. Dicha carta es el perfecto ejemplo de lo recargado, de lo excesivo, del *horror vacui* barroco, precedido por la perífrasis necesaria ante la hoja en blanco conformada por algunos dibujos:

Aislamiento necesario para ordenar las ideas ¡por escrito!: contimás. Y empeñarse en elegancias de expresión etiquetera, ¿cómo?... Bueno ¡ya! Antes de cualquier palabra puesta sobre la siempre (ejem) intimidatoria y supina y repulsiva hoja en blanco, Egrecito hizo dibujos. Antes de llegar al meollo de su determinación, su mente tetrabarroca debía intentar un encastre, tan amable como agrio [...] La lucha con las palabras parecía burla chachera de la hoja garabateada contra él, contra su afán. Mejor romperla en cachitos antes de sudar de gratis. Pero sudó, se angustió. Nueve hojas de intencionas por delante y por detrás —mugrero a su alrededor—, y ya en la número diez halló una frase faltosa, inconexa, subconsciente, pero que le permitió entrar de lleno al asunto. ¡Fuera los chulos remilgos! A cambio lo intempestivo, el acre sacudimiento para dejar que la tinta corriera sin ton ni son como por una llanura donde todo es puro y pobre; que se manchara de letras (hierbas, cactus y serpientes) lo virginal y brillante de una árida hoja en blanco.¹²²

El tiempo y el espacio de la enunciación de la novela también se reconocen en una poética del detalle en exceso. La división de la novela, si al principio y a primera vista nos puede parecer fragmentaria, con esos capítulos que a veces están compuestos por una sola línea o por un párrafo, y otras por páginas y páginas interminables, vista con más profundidad, se vuelve una estructura

¹²¹ *Ibidem*, 558-559.

¹²² *Ibidem*, 126. La asimilación de la hoja en blanco —dada su aridez— con la forma en que el desierto —árido— es metafóricamente llenado de palabras (un barroco del desierto), es inevitable.

más del detalle que del fragmento, en el sentido calabresiano de la contraposición entre detalle y fragmento: el detalle presupone un todo, del que estas partes (“de-taglio”, en español detalle, en donde “taglio” quiere decir corte) se reconocen en un todo y no se entienden sin él. Sin embargo, hay momentos en el discurso narrativo de Sada en que sucede que el exceso de detalle (la digresión por ejemplo, como ya vimos, o la exhaustiva descripción de algo que puede *no tener importancia*) hace que esos detalles se vuelvan ellos mismos un todo, y que el todo del que formaban parte, en cierto sentido, “desaparezca”, es decir, en que ese detalle se vuelva autónomo. Calabrese lo dice así:

Un'ultima precisazione va svolta per la natura dell'operazione dettagliante, o meglio per la sua funzione. Quando si “legge” un intero qualunque per mezzo di dettagli è chiaro che lo scopo è quello di una specie di “guardare di più” all'interno del “tutto” analizzato. Fino al punto di scropire caratteri dell'intero non osservati a “prima vista”. La funzione specifica del dettaglio, di conseguenza, è quella di *ri-costituire* il sistema di cui il dettaglio fa parte, scoprendone leggi o particolari precedentemente non risultati pertinenti alla sua descrizione. Prova ne sia che esistono forme di *eccesso di dettaglio* che fanno diventare sistema il dettaglio stesso: in questi casi si sono perdute le coordinate del sistema di appartenenza all'interno, o addirittura l'interno è sparito del tutto.¹²³

El detalle se coloca, en la narratividad de la obra, como privilegiado con respecto a la fragmentariedad; la cual podría ser más importante en un momento dado para Gadda (siendo una novela —aunque *sui generis*— policiaca), debido a que el detalle —el detenerse en la minuciosidad y en el preciosismo y en el exceso de lenguaje, incluso en el “palomeo” de situaciones—¹²⁴ se va alejando siempre y cada vez más de cualquier enunciación de verdad, el detalle en *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* es también un elemento

¹²³ Calabrese, *Il Neobarocco. Forma e dinamiche della cultura contemporanea*, 111.

¹²⁴ “Dar con la verdad: ¡qué lata! Preferible hacer repasos palomeando situaciones que la memoria trastoca hasta hacerlas pasatiempo”, Sada, *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, 301.

barroco que conforma la *averiguata*. Veamos algunos ejemplos. El detalle con que el narrador se irá deteniendo en diversas escenas o personajes se ampliará con el paso de las páginas leídas, es decir, con la creciente cantidad de información que el lector va teniendo de la historia. Sin embargo, ya desde el inicio, desde las primeras páginas se asiste a algunas maniobras detallistas. En el primer ejemplo, precisamente hacia el inicio de la novela, nos convoca a la fiesta por el aniversario de las bodas de plata de Cecilia y Trinidad, que se realiza en el traspatio de su casa. Como en muchas fiestas sucede, acuden a ella no sólo los estrictamente invitados sino también quienes son conocidos como “gorriones”. En la fiesta de la pareja no sucede algo diferente. Para describir la dificultad de acceso a la casa de los invitados y de los gorriones, el narrador emplea ciertas estrategias digresivas y como de acotación teatral, o de guión cinematográfico. En el siguiente párrafo citado se señala que, aunque es importante todo en cuanto efecto estetizante del detalle, es hacia la mitad en donde el fenómeno se vuelve más evidente, hasta el punto de que el narrador utiliza la primera persona del plural, incluyéndose entre quienes “lo leen”, o en cualquier caso, a un posible auditorio a los que dice dónde colocar la atención, qué deben observar:

Sin invitar al cura a la comida (no se les ocurrió), Cecilia y Trinidad, seguidos de Papías y Salomón, y más atrás el corro mitotero de quién sabe qué diablos festejantes, aparte de la gente convidada, rumbo a la propiedad de los González iba, partiendo plaza, lerdo y delirante, el grupo perfumado. Digámoslo en teórica alusión: LA AFABLE LENTITUD, rompedora a propósito de la gran lentitud característica de aquel pueblillo en calma. E imaginar también el derredor, sea que: a la vista de cuántos el suceso de a pie, donde las serpentinas y el arroz aventados al aire, al igual que el confeti, daban para el rebusco de opiniones. Un tema de añagazas por acumulación. Flores, filos y trivia insospechada en vivo regodeo, al margen, desde luego, y más y más etcéteras y... El tope fue en la puerta de la casa. Quedémonos aquí. Tratemos de observar el batihero afuera, o sea en la calle la desesperación. Ahora imaginemos un embudo: la masa al cuello, o dicho de otro modo: el cono y el

canuto, y para ponderar la analogía: en el cono la masa (gente, turba) y a través del canuto los que iban filtrándose al fandango (puros privilegiados), mismos que se colaban hasta atrás, en donde había una lona por si acaso llovía. En el traspatio pues lo consabido: mesas y risionadas y olor a barbacoa. Entretanto el problema allá en la puerta. A voluntad Papías y Salomón, junto con otros dos tipos rollizos, fueron los encargados de ir reconociendo a los que sí: ¡adelante! Pero... Al no haber papeleo —o sea los distintivos de costumbre— se hizo más difícil para ellos saber si los filtrados eran precisamente personas que sus padres deseaban que comieran, brindaran y bailaran. Y como la pareja festejada debía estar hasta el fondo bastante entretenida en labores de cháchara anfitriona, ¿cómo iba a ser correcto que se les distrajera?¹²⁵

Así como la situación anterior, hay muchas otras en que el narrador adopta cierta índole de escritor, director de cine, de uno que está realmente contando una historia a alguien más que efectivamente lo está oyendo. Comportamiento cuyo señalamiento no es banal, dado que nos habla también de la intención de artificialidad que la narración acaba privilegiando. Además de que esto le sirve al narrador para detenerse arbitrariamente en el momento que desee en cualquier tipo de escena que desee, y detallarla exageradamente.

Hay al menos un par de historias que ponen de manifiesto lo anterior y en las que percibimos la relación directa entre la práctica exagerada del detalle como estrategia estetizante y la *averiguata*: el Capítulo siete, del Octavo periodo, al que podríamos llamar “El del hotel para pobrecitos”, o sea los que duermen en una estación de autobuses esperando las corridas de la primera hora de la mañana, y el más representativo, que se vuelve una especie de historia aparte o que se identifica con otro cuento, precisamente con el que se titula “La averiguata”, del que ya hemos hablado, y trata de Cecilia y Trinidad apedreando su radio porque a decir del marido dentro de los radios hay bombas.

En el primero, el que aquí llamamos “Hotel para pobrecitos”, se asiste a una auténtica digresión en la que Conrado y Egrén,

¹²⁵ *Ibidem*, 26-27.

dos que buscan regresar a Remadrín a ajustar cuentas pendientes, llegan en su camino al pueblo a una estación de autobuses de la que sabemos todo su funcionamiento, en la que muchos viajeros deben pernoctar y a los que se les cobra hasta por el lugar en el que se extenderán a descansar. El narrador exclama “LA VIDA ES SUEÑO Y NEGOCIO”, en donde además de resumir lo que sucede en el capítulo entero, juega con el título de la tan conocida obra teatral barroca. Los detalles abundantes, y en cierto sentido anti-utilitarios para la peripecia, y que en consecuencia, podrían identificarse con el “desperdicio” del que Sarduy habla, son la característica principal de este capítulo; por ejemplo:

Y he aquí unos pormenores: de cinco de la mañana hasta las tres de la tarde el trabajo del primero, jefe a medias, por decir, pues no tiene tanto peso como el otro: su relevo: que trabaja hasta las once; justo entonces es cuando entran cinco policías al quite y a uno de ellos se le entrega un papel tamaño carta en donde se especifica la cifra escrita con pluma de los que van a dormirse. El papel debe tener la fecha del día hasta arriba y dos espacios abajo el nombre de la ciudad y estado al que pertenece; luego, siguiendo el descenso, lo que debe aparecer hasta abajo y, además, cargando al lado derecho, es bastante reparón, es un escrúpulo dulce de modernidad: apenas, o es nada más por joder a quien funja como jefe; y más [...] ¹²⁶

Otra característica de la voz narrativa es la de presentarse en ocasiones como director de cine, o en cualquier caso, en la que el detalle exagerado se introduce por medio de terminología cinematográfica o como si el lector fuera un espectador que puede hacer avanzar “cuadro por cuadro” la acción de un personaje, detenerla aún más y verla así con atención desmedida:

[...] Veámoslo cuadro por cuadro:

Abre la puerta Conrado, ve a la mujer: hay sonrisas. Y tras el acercamiento: él hipócrita, ella ansiosa: hay un abrazo que no: porque él evita el apriete. Lo evita porque se zafa y ve con amor la cómoda: es la meta, entonces va... Cae en cuenta la mujer y fúrica lo previene.

¹²⁶ *Ibidem*, 358-359.

Pero Conrado al sacar la pistola le dispara: desplome en cámara lenta: en el cachondo camastro, y el enfoque horripilante: dos hilos de sangre quedan suspendidos en el aire, porque eso de que la sangre corra por la piel, ¡pues no!, contímonos por el suelo. Se aprovecha el simbolismo de dos hilos que se escurren retorciéndose a capricho para que no se comparen con dos hilos de a deveras; la nada espera: lejana, porque el vacío ya se nota. Y es precioso por lo abstruso el crimen peliculesco.¹²⁷

Calabrese, como hemos visto, no se equivoca al poner como ejemplo el cine y su uso del *slow motion* o la repetición de un momento para caracterizar la estética del detalle como uso barroco. En la novela de Sada se hace uso, además, en muchas ocasiones de terminología cinematográfica. El paisaje que se puede ver a través de una ventanilla es una “película secundaria”: “No está mal ver en penumbras la última escena de huida. Despachado un campo inmenso hacia atrás dale que dale: película secundaria por la ventanilla: rauda, que ellos no estaban mirando, es que nomás se subieron al autobús ¡y a dormir!”¹²⁸ O cuando el narrador cambia de perspectiva o le pide al lector lo que debe ver, dice que hay que “enfocar”: “Enfoquemos ahora —porque vale la pena— a la ejemplar pareja bendecida”.¹²⁹ O cuando Trinidad busca unos cerillos para encender un cigarro, le pide al lector —al mismo tiempo que describe la situación misma que el lector mirará— que su “enfoque”

deberá dirigirse a la mano de ella —sacrosanta y ajada— entregando el pedido, y paulatinamente recorrer muy de cerca la longitud del brazo para enllegando al temple reprimido, exhibido en los gestos de la ilustre hacendosa: ¡ya!: entonces: notar otra legítima hermosura. Y el accidente exacto (prieto instante). Y todo el seguimiento posterior. Porque de todos modos tenía que suceder. Como en cámara lenta Trinidad tembloroso tomó aquella cajita, la cual se le cayó.¹³⁰

¹²⁷ *Ibidem*, 334.

¹²⁸ *Ibidem*, 340.

¹²⁹ *Ibidem*, 29.

¹³⁰ *Ibidem*, 55.

La voz que narra en la novela termina por ser un personaje más. No es seguramente ninguna voz omnisciente neutra, ni mucho menos. Hace uso casi primordialmente del estilo indirecto libre (y eso se parece mucho al narrador de Gadda), e incluso en los diálogos podemos, en un momento dado, confundir la voz misma del narrador con la de los personajes. En la historia del radio vemos al narrador expresando su fastidio al tener que contar el asunto de los radios-bomba:

Da flojera abordar la lentitud de una situación como la que enseguida se trae a cuento y da mucha más flojera describir los treinta o treinta y un detalles engrosados por quien aún pretendía hacerlos mucho más lentos o que fuesen de una vez cincuenta, sesenta incluso, o más detalles acaso, pero el límite: ¿hasta cuántos?, volviendo, desde luego, al conteo: mejor así: de recorrido llevaban como unos trescientos metros; no habían salido del pueblo los esposos, pero casi, porque, obvio: nomás con que recorrieran tres largas cuadras ¡y ya!: ahora que (por lo general la gente de Remadrín es bastante lenta. Se toma todo el tiempo del mundo —¡claro!, es una figuración— para hacer cualquier cosa —¡ojo!—: la que sea, como si en el cielo de allí estuviese escrito un consejo —o algo por el estilo— que el común lleva a la práctica: NO HAY POR QUÉ ACELERARSE SI NADIE ANDA ACELERANDO): tampoco (ejem) el dundo haragán tenía prisa por iniciar el conteo de los treinta y un detalles engrosados, o cincuenta o... ¡eso pues!...¹³¹

Pero toda la historia de las bombas en la radio en realidad comienza dos Periodos antes, cuando Cecilia, después de intentar fallidamente convencer a los hijos que no participen en protestas, le pide ayuda a Trinidad, su marido. Este, sacándole la vuelta a los problemas que puede tener con los hijos, recordándole a su mujer que ya lo escupieron y podrían ahora pegarle, inventa la historia de que algunos radios pueden tener bombas dentro, porque ha habido ya varios casos. La estrategia de Trinidad es, lo dice el narrador, una “seudofantasia: seudomañosa también”¹³² y funciona para precisamente rodear los problemas, para no encontrar

¹³¹ *Ibidem*, 341.

¹³² *Ibidem*, 269.

la resolución de algo. Es la muestra perfecta de la *averiguata*, el título mismo del cuento: en él los personajes hablan de varias cosas, entre ellas, que los radios tienen bombas dentro. Trinidad se detiene, detalla la “pseudofantasia” a niveles exagerados, que rayan en la pantomima:

—¡Sí!, que radios y licuadoras, y aparatos como esos, incluidos los teléfonos y también los abanicos, tienen bombas escondidas. Basta con que uno se caiga o alguien adrede le dé un fregadazo y ¡oh, tragedia!: pudiera explotar de plano cualquier casa, hasta un palacio, como ocurrió por África, y también... ¿por dónde más?... No me acuerdo, pero sí, son varios nombres muy raros que sólo Vénulo sabe... En este caso nosotros —¡imagínate nomás! volaríamos en pedazos; volaríamos en cachitos junto con otros cachitos de adobes, muebles, comida... Pero ¡vamos!, no lo quiero imaginar...¹³³

La mujer le seguirá el juego, aunque intentando hacerle ver que lo que dice son estupideces que se ha inventado para no afrontar la situación de sus hijos, o incluso, lo achaca a una pesadilla de las que Trinidad suele tener cuando se “echa” sus “siestonas en calzoncillos”. Sin embargo, llegado a cierto punto, ella participará también en la historia de los radios con bombas dentro con la condición de que el marido, después de la explosión que provocará apedrear al aparato de lejos para que no los lastime, vaya a buscar a los hijos y hable con ellos. La historia del apedreo del radio con bomba y la forma exageradamente larga de insertarse en la narración, así como es funcional para el personaje Trinidad para sacarle la vuelta al problema, y trae a colación, por su talante evidentemente barroco (Sada dijo que hasta que llegó a la Ciudad de México no leyó más que clásicos españoles del Siglo de Oro), el caso de las narraciones dentro de las narraciones de Cervantes en el Quijote, por mencionar el ejemplo más ilustre. El detalle con el que se regodea en aspectos que salen de lo provechoso para la peripecia misma, como elementos relacionados con el llano, son de llamar la atención:

¹³³ *Ibidem*, 269.

Llano inmenso, beisbolero, donde en forma simultánea se efectuaban cuatro juegos los sábados: muy temprano, al igual que los domingos. La duración bien podía prolongarse durante horas siendo el tope cuando el sol se metiera tras los cerros.

Beisbol de niños: sin guantes, y con pelota de hule, sin bates, sin gorras pues, con bases que a veces eran de trapo y otras de adobe o de piedra o... Dos juegos así: larguísimos. También beisbol quinceañero: con leños, sin guantes, ergo: con pelota de hule: ¡duro!, y más chica y más difícil de cachar a mano limpia. El cachuchismo cual regla inviolable, por principio, además la sutileza de bases acojinadas: otra regla, peripuesta, la más rara, si se ve: pero la más importante era que si no había ampayer atrás del *jom* que cantara *estrais* o bolas o *auts* o *seivs* o demás cuestiones, simplemente no jugaban. Era el juego más distante. El más cercano, por tanto: un beisbol hecho y derecho, de gente mayor de edad, o sea desde dieciocho años: cumplidos y demostrados con acta de nacimiento, hasta... Sólo había cincuentones: bateadores emergentes, casi siempre, y efectivos: uno era ni más ni menos que Vénulo Villarreal y otro señor llamado Obdulio Cirilio Bello.¹³⁴

Prácticamente toda la novela hace uso de la digresión como estrategia narrativa. Una digresión, además, particular y densa en detalle, de una voz narrativa que gusta de la enunciación pormenorizada, enumerativa y acumulativa. El narrador se da cuenta de eso y muchas veces se detiene para expresar su cansancio o temor de que los lectores se fastidien o se duerman: “Mejor vayamos de prisa a la acción más importante porque da mucha flojera describir tanto detalle”.¹³⁵ O en una discusión de Salomón con su hermano y sus camaradas, el narrador interviene y avisa que “De hecho, para ponerse de acuerdo, ¡uh!, podían estar discutiendo toda la noche y ni así. Por lo mismo, dejémoslos en la plaza hable y hable y hasta luego...”,¹³⁶ o “Para evitar que el lector caiga como cayó el padre de Trinidad en una tristeza inmundada, dicha como tarabilla, se empieza por la mitad de un recuento hecho por él y justo dándole foco a una suerte de estribillo”.¹³⁷

¹³⁴ *Ibidem*, 285.

¹³⁵ *Ibidem*, 341.

¹³⁶ *Ibidem*, 156.

¹³⁷ *Ibidem*, 217.

Queda claro que la estética del detalle y de la digresión es una constante en la novela y que contribuyen más que activa y constitutivamente a la *averiguata*, a la discusión hilada de un tema que lleva a otro, a la investigación por la investigación. El tiempo de la narración se dilata indefinidamente, y en la narración sucede lo que explica Calabrese en sus categorías neobarrocas, y es que la trama avanza por medio de pequeñísimos detalles. La interpretación que se le puede dar al uso de este tipo de estrategias de representatividad, en la narrativa específica de esta novela se va siempre del lado de la imposibilidad de contar una verdad. Sucede que los detalles excesivos y las continuas digresiones acaban representando esa “pérdida de vista” de los “grandes cuadros de referencia general”.¹³⁸

La célebre frase de Lezama Lima: “sólo lo difícil es estimulante” se aplica de una forma más que apropiada a la obra de Sada. Como ya ha quedado expuesto, la digresión, la acumulación del detalle en exceso, el uso prolífico de formas que favorecen lo perifrástico, el exceso que engloba todo, el “desperdicio” sarduyano son también elementos que pueden incluirse en una explicación de la dificultad de la novela; sin embargo, nos parece que en cierto caos verbal, temporal y de peripecia filtrado a través de lo laberíntico de ciertos “pliegues” narrativos, logra, sobre todo por la peculiar distribución de la trama a lo largo de los Periodos y capítulos, expresar en su más alto grado la dificultad de la que hablamos, y crea también, como en el caso de Gadda, desestabilización. Veamos, por lo que se refiere a estructura la novela está dividida en quince Periodos que contienen dentro de sí cantidades diversas y desiguales de capítulos en los que se salta continuamente de un tiempo pasado a uno futuro. Los Periodos más extensos son el cuarto, el primero y el décimo, y los menos extensos son el octavo, el noveno y el duodécimo. En lo que respecta a la lengua de la voz narrativa, resulta evidente que es una lengua que aunque hace uso de muchísimos términos regionales del habla del norte de México, también mezcla términos del sur de México y del centro, términos cultos y estructuras arcaizantes,

¹³⁸ *Ibidem*, 94.

dando como resultado lo opuesto de una lengua “real”; es decir, termina por ser una lengua completamente inventada, artificial, una especie de *pastiche*.

Centrémonos por ahora en la trama y la peripecia de los personajes. Hay personajes que aparecen a cierto punto de la narración, como Néstor Bores, “el líder de Trevita”, el activista que dirige el intento de protesta por los asesinados, y que desaparece de la narración durante más de la mitad de la novela, para luego aparecer sólo para ser asesinado y ser, él también, desaparecido en el desierto. Podría decirse que la trayectoria de este personaje dibuja una especie de parábola en la que el punto más alto es su ausencia y en la que se equiparan su vida —entendida como su aparición en la novela— y su muerte con su reaparición que significa al mismo tiempo desaparición.

En el mismo tenor desestabilizante y laberíntico, la dinámica de los asesinatos de los manifestantes contra el fraude electoral, cuyos cadáveres ya aparecen desde la primera página del Capítulo uno del Primer periodo, la conoceremos mucho más adelante en la trama, hacia el Capítulo tres del Undécimo periodo, es decir, cientos de páginas —más de 400, casi el ochenta por ciento de la novela en su totalidad— entre una cosa y otra.¹³⁹ Otro ejemplo de lo anterior lo vemos en otro personaje que muere asesinado y después lo vemos haciendo cosas, como cuando todavía estaba vivo: Crisóstomo Cantú, el ayudante del alcalde, es asesinado en defensa propia por Egrencito, uno de los telefonistas que sabía demasiado, durante el Capítulo veintidós del Tercer Periodo, pero más adelante, páginas después, aparecerá vivo, en el Capítulo ocho del Cuarto Periodo, avisando por teléfono al alcalde de Remadrín —quien se encuentra casi encerrado en la finca del Gobernador de Capila— que está manejando muy bien la crisis en el pueblo, crisis en la plaza por el robo de urnas, la cual empieza a formar parte de la trama desde su aparente “resolución”

¹³⁹ No es trivial el señalarlo, ya que si bien no es una novela policiaca como la de Gadda, el lector *quiere saber qué pasó, en qué se resuelve el misterio*, pero este deseo se ve frustrado no por estrategias ordinarias que mantengan la tensión, sino más bien un auténtico conglomerado de historias cuya lectura a un cierto punto aparece ante el lector como una especie de hazaña lectora.

en el relato que le hace Crisóstomo al alcalde, pero de cuyo seguimiento vamos enterándonos casi mediante “pliegues” narrativos y temporales. Pareciera como si el tiempo de la narración dibujara parábolas, se doblara y desdoblara conforme avanza la trama. Podemos advertirlo con más detalle en el desarrollo del personaje Crisóstomo que acabamos de mencionar:

- a. En el Capítulo doce del Tercer Periodo:
Crisóstomo se lleva a Egrencito en una camioneta por orden del alcalde. Al parecer con intenciones de desaparecerlo.
- b. En el Capítulo quince del Tercer Período:
Aparece Crisóstomo en escena, como si fuera un personaje nuevo y no hubiera aparecido ya en la narración, para desaparecer —por orden del alcalde—¹⁴⁰ a un empleado del ayuntamiento, debido a intrigas de Sanjuana, la secretaria.
- c. En el Capítulo veintidós del Tercer Periodo:
Crisóstomo muere a manos de Egrencito.
- d. Cuarto Periodo, Capítulo ocho:
Crisóstomo le avisa al alcalde Romeo Pomar mientras está en la reunión de alcaldes, que todo salió bien porque decidió llevar al herido durante las manifestaciones a un hospital.
- e. Cuarto Periodo, Capítulo diez:
Ayudan al herido en las manifestaciones por orden de Crisóstomo y lo meten a la alcaldía.

La historia del herido llevado a San Chema formará a su vez otro pliegue temporal más adelante, con el asesinato del alcalde por parte del Gobernador, ya que Crisóstomo, durante el Capítulo once del Sexto periodo, cuando está en camino de regresar a Remadrín con el herido ya debidamente vendado y limpio para calmar a las multitudes protestantes, se entera de los planes asesinos del Gobernador, mientras que el asesinato material del alcalde por órdenes del Gobernador ocurrirá hasta el Capítulo ocho del Decimocuarto Periodo, es decir más de 300 páginas después de que Crisóstomo supo de los planes. Hay que notar

¹⁴⁰ Viene la tentación de decir “de nuevo”, pero en realidad, esta sería “la primera vez” que Crisóstomo debe desaparecer a alguien por orden del alcalde.

entonces que el ayudante ya sabe de esto desde el Capítulo ocho del Cuarto Periodo, cuando le llama por teléfono al alcalde para avisarle que ya regresó a Remadrín con el herido de las manifestaciones y que todo estaba bien. Este tipo de pliegues en la narración que juegan con las causas y los efectos, subvirtiéndolos y colocándolos “alrevesados” (para usar un término del mismo Sada) se identifica casi literalmente con la *retombée* de Sarduy, en la que la causa y el efecto de un fenómeno pueden muy bien no formar una secuencia lineal en el tiempo sino coexistir, o bien el efecto puede preceder a la causa, incluso mezclarse.

En suma, la narración es un auténtico laberinto y distraerse le puede costar al lector no entender en absoluto la historia o crearse una historia suya, lo que en cierta medida es también la impresión que da la misma voz narrativa: parece estar inventando todo en el preciso momento en que lo está contando. Esto produce un efecto de gran dinamismo, de un movimiento casi virulento en el que la lengua, el idioma, tiene gran peso. Para Rodríguez Lozano, el asunto es cuestión de velocidad o lentitud de la peripecia: “Desaceleración en la prosa que provoca un efecto diferente y que desconcierta [...]. Digamos que la prosa de Sada está en un movimiento discontinuo (avanza, frena, desacelera) que produce la modificación de la lectura y la relación entre el texto y el lector”.¹⁴¹

Siempre en el afán de mostrar la complejidad de la narración, lo laberíntico de ella, y la apariencia de caos y de los pliegues que transmite, es posible observar que la misma muerte de un personaje puede durar largos capítulos enteros en desarrollarse, como el suicidio del padre de Trinidad, Juan Filoteo González: desde el Capítulo cinco del Décimo Periodo, el alcalde recuerda el suicidio porque él le había comprado un rancho poco tiempo antes, pasando luego por el Capítulo ocho, en donde sucede en efecto el suicidio; luego el Capítulo doce, en donde Trinidad se entera del suicidio y hace cálculos y despide a los empleados de su padre, hasta ir de nuevo con el alcalde que recuerda el rancho que le compró a quien se ahorcó, y medita sobre el nombre que

¹⁴¹ Rodríguez Lozano, *op. cit.*, 62-63.

hay que darle al rancho: si el “El ahorcado” o “El vaivén” o “El campaneó” (por el movimiento del cadáver del viejo en el árbol); pero ahora, en el Duodécimo Periodo, durante el Capítulo dos, sucede también lo opuesto, es decir, el contar en solamente dos líneas la muerte de un personaje de no poca importancia, como lo es Dora Ríos, la telefonista del pueblo, quien demostrará ser un personaje crucial casi al final de la novela, debido a una libreta de apuntes que descubre Enguerrando, el otro telefonista rival de Egrecito, en la que la mujer había escrito los nombres de los que llamaron al pueblo después de la matanza de manifestantes. Entre ellos estaban los hermanos Papías y Salomón González de la O, y Dora pudo hacérselo saber a Cecilia, pero esta no quiso abrir su puerta y escucharla.

El personaje de Dora Ríos, la telefonista a quien el puesto le fue dado por el alcalde, favoreciéndola, pero a la vez sirviéndose de ella para controlar al pueblo, resulta, como hemos dicho, ser crucial. Es una suerte de Cassandra fantasmagórica que va tocando puertas, intentando avisar a la gente de serias dificultades, pero a la que no le abren la puerta, o no la quieren escuchar. Podría pensarse en ella, en un momento dado, como en una especie de metáfora de cierto tipo de escritor o intelectual en un ambiente como las provincias de México, favorecido por el poder, arropado por él, pero también dirigido por él; es el poder el que le dice con quién comunicarse y a quién “darle línea”, o no, y cuándo. Ella, con las cosas que sabe, se entretiene haciendo “un juego delicioso de sacarle jugo, porque: la cosa era ir llenando de ideas alrevesadas cuadernos y cuadernos que además le servían de calendario”,¹⁴² sabe además cosas terribles por su trabajo y eso hace que “A fuer de regateo murmurador, y a sabiendas de su poder abstruso, la mujer se hizo esquivo al paso de los años”,¹⁴³ hasta volverse una especie de fantasma en vida, como aparece por primera vez en la novela. La línea del personaje en la narración se pliega de una manera exagerada: la primera vez que aparece el lector no sabe que es Dora Ríos —la telefonista— quien

¹⁴² Sada, *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, 99.

¹⁴³ *Ibidem*, 102.

va a casa de Cecilia, enrebozada, a intentar hablarle de lo que ha pasado, aunque sea la voz del narrador la que confunda todo:

Afuera había una sombra chaparrona, figura enrebozada de los pies hacia arriba; la cabeza, cual bola sarmentosa, semejava un tumor. Ingrata aparición cuyo único rasgo distinguible parecía una amenaza de ultratumba: nariz piramidal en escalones, y lo demás, pues... Vino la información en sorda correntía con el objeto de rehinchar propósitos. Un resumen parcial sería el siguiente: trama de ofuscaciones justicieras. Sendos determinismos resultantes de largas reflexiones relativas a lo que estaba en boca de la comunidad: la matazón y los desperdigados [...] a esa sombra se le iban aclarando, en tanto discurría, ciertos rasgos muy finos. Por un efecto eléctrico inconsútil con el lustre lunar, se apreciaban sus manos exquisitas, y más aún sus labios: ¡qué delicia!, pese a que su nariz era gigante. Pero al margen del cambio de impresión, era mejor tenerle desconfianza. [...] Adiós.

Puerta cerrada.

Oscuro personaje evaporado.¹⁴⁴

La voz narrativa contribuye, como hemos visto, con su arbitrariedad, confundiendo la información. Da “resúmenes” que no resumen, cuya aclaración más adelante será desconfiada y como de cosa sobrenatural vivida por Cecilia. Por si esto fuera poco, el pliegue temporal al que es sometido el personaje de Dora Ríos como figura enrebozada, es muy amplio y oscuro desde sus apariciones en el Primer Periodo. Ríos escribió en una libreta, contra las órdenes del alcalde, los nombres de quienes llamaran después de la masacre, los nombres de quienes, tal vez, habrían sobrevivido a los asesinatos por parte del ejército, en el Capítulo seis del Decimotercer Periodo, más de 400 páginas después,¹⁴⁵

¹⁴⁴ *Ibidem*, 43, 44.

¹⁴⁵ “LISTA GENERAL SECRETA HECHA POR DORA RÍOS TAPIA DE LAS LLAMADAS QUE ENTRARON DURANTE EL BLOQUEO TELEFÓNICO DISPUESTO POR EL GOBIERNO DE PIO BERMUDEZ CALANDA. ¿La avalaba don Romeo?; ¿conjeturas?: las que hubiera, sin embargo, la más obvia: hubo pacto entre el alcalde y la ex jefa largo tiempo, y un tercero: el importante: era Pio Bermúdez: ¡hijole!: el mero gobernador del estado de Capila. Y a continuación la lista de nombres

por lo que es prácticamente imposible reconocerla, saber que la “enrebozada” y Dora Ríos son la misma persona. Los elementos que nos ayudan precisamente a reconocer en la “enrebozada” a Dora Ríos son, primero, el que sean las únicas caracterizadas así, con un apodo-epíteto, “enrebozadas”; y, segundo, porque ambas llevan colgado al cuello algo para escribir, detalle que el narrador se cuidó de hacernos saber. Veamos: el personaje de Cecilia, la esposa de Trinidad, durante su desarrollo en la narración, progresivamente se irá preocupando por la maldición que le arrojan dos personajes: Vénulo Villarreal (por no acceder a sus escarceos amorosos) y, justamente, “la enrebozada”. Ya vimos cómo aparece la primera vez en la puerta de Cecilia esa mujer misteriosa que le fue a hablar de lo que había sucedido con los manifestantes asesinados, y que lleva un lápiz “el cual usaba como dije al cuello pendiendo de un collar”.¹⁴⁶ Un poco más adelante, en el Segundo Periodo, en el Capítulo ocho, leemos que Dora Ríos era una “Figura enrebozada y como dije —a modo, ¡sí!— una pluma colgando de su cuello”.¹⁴⁷ La segunda vez que aparece como “enrebozada”, en el Capítulo dieciséis del Primer Periodo, y toca la puerta de Cecilia, esta se negará a abrirle por miedo, después de un día de cavilar y preocuparse por todo:

El recuerdo de la sombra enrebozada rondó de nuevo la mente de Cecilia. [...] la sombra vino a informarle sobre la necesidad de reunir urgentemente a varias madres locales, sólo aquellas cuyos hijos habían desaparecido luego de la matazón. [...] Esa sombra —lo advirtió— presumía de ser amiga de personas encumbradas, aseguraba, por ende, saber con exactitud en dónde estaban viviendo tales desaparecidos, y al grano pues, dónde pues... En una cárcel lujosa muy cerca de la frontera, por allá por Misantali [...]

Creerle o no. Despedirse. Cecilia cerró la puerta. ¿La sombra se metería para siempre en su cabeza? Cierto, aunque: le hubiera

reconocibles por Enguerrando y Egrén, figuraban, ¡por supuesto!, varios desaparecidos: los que huyeron, ¡por supuesto!, de la famosa matanza”. *Ibidem*, 526.

¹⁴⁶ *Ibidem*, 44.

¹⁴⁷ *Ibidem*, 99.

gustado oír esa información tan acre, pero dicha por el líder [...] Pero ¡atención!, otra vez, como ayer, como supuso: oyó unos fuertes toquidos en la puerta principal. ¡Ábrame, se lo suplico! Lo indeseable sucedió. Entreabriendo su mirada Cecilia se puso en pie... ¡Ábrame!, ¡qué no me oye? [...] ¡No se haga la despistada, sé que usted está allí adentro! Cecilia tranquilamente ató el liacho: silbadora. Silbidos desafinados porque no era para menos [...] ¡Si no acude a mi llamado le caerá la maldición! Puya eléctrica mendaz cuando ella estaba de espaldas (pero): mientras hacía su trabajo se repitió en voz muy baja: “Es mentira-gran mentira, es mentira-gran mentira, no es la voz de mi conciencia, es la voz de la locura”. Así, harta, temblorosa, dejó el rimero en el suelo, sin atarlo, o sea al garette, para luego dirigirse por instinto a su recámara y meterse de inmediato bajo las cobijas y sábanas tapándose los oídos [...]

No se pudo. La voz traspasaba todo. Ráfaga recrudescida que terminó sentenciando: ¡Ya lo oyó... *Le caerá la maldición!*¹⁴⁸

Lo que resulta asombroso es que, al atar unos cabos difíciles de relacionar —sólo tenemos como elemento relativo un lápiz que luego es una pluma, y un rebozo— nos damos cuenta de que Cecilia se negó a abrirle la puerta y a hablar con la única persona que podía decirle algo de sus hijos, la telefonista, una especie de alegoría del “intelectual” que se encarga de las comunicaciones en un historia en la que no los hay, ni tampoco comunicaciones: esa es tal vez no sólo la maldición de Cecilia, sino la de todo Mágico-México.

Por lo demás, la misma escena con la que comienza la novela sucede poco tiempo antes de que el pueblo se vacíe. A pocos días de distancia de que la historia termine, llegan los cuerpos de los manifestantes asesinados; de ahí pasará algo de tiempo para que el pueblo se vacíe poco a poco, para que llegue la crisis económica, el asedio militar, y que los fantasmas tomen el pueblo, para que un viento arranque de la puerta el recado que Trinidad y Cecilia les dejaron a sus hijos, por si estaban vivos, por si volvían a buscarlos, y se lo lleve lejos en el tiempo y en distancia. En medio de esas dos cosas están las 600 páginas de

¹⁴⁸ *Ibidem*, 71-73.

historia que va hacia atrás y hacia adelante, haciendo pliegues y enormes parábolas temporales, uno después de otro y uno dentro de otro. Incluso se podría decir también del movimiento, de la dinamicidad de la narración, que imita casi el movimiento de una mariposa. De este modo, vemos cómo quienes llevaban los cuerpos a Remadrín llegaron ahí, cómo tuvieron mil problemas atravesando el desierto como carontes “alrevesados” en un infierno chistoso y cruel, repartiendo cuerpos o dejándolos tirados si se les caían de la camioneta. Y no sólo se trata de la analepsis clásica (si pensáramos, por ejemplo, como tiempo presente, del que se tiene que regresar la mirada, el momento inicial, cuando llegan los cadáveres a Remadrín), sino que también vemos lo que pasa después con ellos, que los felicita el gobernador, que al chofer lo vuelven chofer oficial que transportará hacia su muerte al alcalde de Remadrín tiempo después. Los tiempos en la novela toman pliegues, dan giros y más giros, en un laberinto del que pareciera que no es necesario salir, porque si hay una forma de verdad que pueda asemejarse a una salida debe ser el saber leer el laberinto, el saber estar en él sin perderse, y que permanecer en él no sea estar perdido, porque perderse en un laberinto que no tiene salida es lo último que importa, porque no hay extravío posible: un laberinto no a la inversa, sino, otra vez, “alrevesado”.

La lucha entre lo real y lo artificial, lo “inverosímil”, es decir, la dicotomía entre lo real y lo falso, la mentira y la verdad, atraviesa toda la novela, desde la primera palabra hasta la última, y está también en su misma base. La forma en que Sada juega con dichas dicotomías es lo más importante y esa forma tiene características que son barrocas. Incluyen fundamentalmente el exceso, lo grotesco, lo laberíntico, la ruptura de límites, el privilegiar cierta estética del detalle en exceso, los pliegues que favorecen la *retombée*. El mundo de Mágico aparece ante el lector maravillado, asombrado, como un gran pintura caótica compuesta de continuos saltos de tiempo y espacio, en la que sin embargo se vislumbra por detrás una línea que parece sostenerlo todo, como sucede con las fugas de Bach, y, por supuesto —y tal vez lo más

importante— la artificialización de casi todo lo que aparece en la novela, o como el mismo Sada dice: lo “inverosímil”.

¿Qué interpretación final podemos dar de todo esto? ¿Por qué la verdad parece mentira? El título mismo, lejos de corresponderse con un círculo y un centro, es más bien una elipse como lo quisiera Sarduy, una especie de elipsis con dos centros: Verdad-Mentira; y no entre ellas, sino más bien dentro de ambas, la Apariencia, lo inverosímil, lo real o irreal, de nuevo. Tal vez lo más importante que logra Daniel Sada con *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, a través de una puesta en escena con las características formales del barroco, de situaciones que resultan prácticamente ya “arquetípicas” para la *realidad* mexicana —fraudes electorales, políticos caciques y corruptos, asesinatos por represión, persecuciones, desapariciones forzadas, violencia gratuita, desplazados, etc.— es ponernos frente a lo que él llama “inverosímil”, pero ante una inverosimilitud que no sólo tiene su raíz en las “formas barrocas”, sino que representa más bien una inverosimilitud que tiene que ver con el espectador, con el lector, con el lector mexicano, mejor dicho.

Porque parece mentira la verdad nunca se sabe, sin comas entre las palabras, sin pausas, es la constatación de un hecho, pero un hecho complejo y no inmediato. En Mágico-México es así, y al igual que sucede en la novela, al final no pasa nada si la verdad se sabe o no: no tiene importancia. ¿Puede decirse que la concepción del mundo de Sada en esta novela sea negativa o pesimista? No creo que Sada haya sido en ningún momento un moralista. La literatura para él no es sólo una traducción de la realidad, es sobre todo fabulación, es averiguata pura, es pura averiguata. Porque, por lo demás, el mismo narrador de la novela está convencido de algo paradójico, y es que las palabras pueden ser verdaderas mientras no tengan la ambición de ser portadoras de la verdad: “Falso final de capítulo sería lo dicho y lo oído: dignidad tras dignidad: presunción rematadora; mas como todo final siempre es falso de algún modo, se añade una acción postrer falsa por impertinente; verdaderas las palabras siempre y cuando no se afanen en ser un albur de axioma: propositivo, asegún, ni intento de silogismo.”¹⁴⁹

¹⁴⁹ *Ibidem*, 469.

El *groviglio*: forma barroca de enfrentarse a la realidad de Carlo Emilio Gadda

Con un'allegria quasi infantile, con un'improvvisa estroversione, fissava l'impagabile foresta di colori e di suoni. Quando cominciò il *Pasticciaccio*, si accorse che non aveva mai amato tanto la realtà.

Pietro Citati¹⁵⁰

En nuestro idioma se ha escrito muy poco sobre la obra de Gadda, y esta ha sido igualmente poco traducida. La novela que aquí nos ocupa, *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*, tomó en Italia la forma de libro en 1957, y de eso han pasado ya más de cincuenta años. Las traducciones de sus obras narrativas, hablando siempre del español —sobre todo de sus obras narrativas más importantes, el *Pasticciaccio* y *La cognizione del dolore*—, son sólo dos. Además de haber sido realizadas en tiempos no tan pretéritos, conforme pasan los años, los resultados aparecen ante el lector contemporáneo —ya sea de América Latina o de España— bastante discutibles, o cuando menos, susceptibles de una actualización urgente.¹⁵¹

¹⁵⁰ Citado en *Un gomitolo di concause. Lettere a Pietro Citati (1957-1969)*, 230.

¹⁵¹ Hablar de las vicisitudes de las traducciones, aunque fuera de sólo dos obras de Gadda —*Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* y *La cognizione del dolore*— necesitaría sin duda el espacio de un capítulo independiente. Sin embargo, sólo mencionaré un par de cuestiones que suscitan cierta inquietud. En la traducción de Masoliver Ródenas del *Pasticciaccio*, algunos de los nombres de los personajes son diferentes de los originales en italiano: Don Ciccio Ingravallo se llama don Chito, y la familia Balducci se llama Bravo-

No obstante lo anterior, la coincidencia mayor que hay entre la relativamente poca atención que se le ha dado en nuestra lengua al escritor milanés y a su obra, y la masa enorme de bibliografía sobre el mismo que sí existe en italiano, es la de subrayar su condición de narrador complicado, arduo —se habla incluso de un escritor para escritores—; me refiero en específico a su estilo intrincado (incluso para los mismos lectores italianos), lleno de giros lingüísticos acrobáticos, que van desde lo culto en extremo, hasta muestras pertenecientes al habla más popular y “auténtica”,¹⁵² como podrían ser, en un momento dado, varias formas dialectales

nelli. Il *dottore* en italiano lo vierte en “doctor” al español. Las soluciones a la hora de que Gadda utiliza algún dialecto son traducir con expresiones coloquiales del castellano. En suma, las nuevas publicaciones revisadas de la obra del autor milanés en Italia llevadas a cabo por la editorial Adelphi deberían ya ellas solas plantear no sólo una nueva publicación en español, sino una nueva traducción, incluso, ¿por qué no?, una traducción *mexicana*. Pero no es el lugar para meternos en cuestiones de teoría de la traducción. En cualquier caso, esta recomendaría la oportunidad de traducciones periódicamente revisadas o vueltas a realizar, para al menos, como diría Humboldt, “poner la lengua a prueba”. Por lo demás, como habíamos señalado al inicio de esta nota, sólo hay una traducción del *Pasticciaccio* al español, hecha por Juan Ramón Masoliver Ródenas en 1983. Para *La cognizione del dolore*, en 1989 también fue el mismo Masoliver junto con Juan Petit que tradujo los primeros siete capítulos, dejando el octavo y el noveno para María Nieves Muñiz. La editorial Días Contados publicó en el 2011 *El aprendizaje del dolor* reproduciendo, sin embargo, la misma traducción de finales de los ochenta. Para este trabajo citaremos los pasajes originales y no utilizaremos la versión de Masoliver Ródenas ni tampoco intentaremos traducir la versión original.

¹⁵² Hay dos vertientes importantes en lo que respecta al uso del dialecto en el *Pasticciaccio*. La novela se desarrolla en Roma, en 1927, y como es de esperarse el dialecto más utilizado es, naturalmente, el romano o romanesco. La primera vertiente, representada por importantes estudiosos de la obra de Gadda como Emilio Manzotti o Paola Italia, caracteriza el dialecto de Gadda como “inspirado” directamente en el dialecto del poeta Giuseppe Gioachino Belli (1791-1863), mientras que la segunda, desarrollada por Luigi Matt recientemente, afirma, por el contrario, la intención mimética en el uso del dialecto; en otras palabras, las formas dialectales de las que hace uso el escritor milanés, buscan corresponder al habla precisamente de Roma durante las primeras décadas del siglo XX. Cfr. Matt, *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana. Glossario romanesco*, 7-10.

de la península itálica. El mejor ejemplo de esta grandísima dificultad es *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*, que es el por antonomasia símbolo del *groviglio*, es decir del enredo gaddiano inextricable que es el mundo, la representación de la realidad como un enredo: una novela policiaca de difícil lectura y sin solución material al misterio. *Quer pasticciaccio* hace uso de los dialectos romanesco, milanés, napolitano y molisano, además de introducir también algunos términos españoles, conceptos de lenguas clásicas, lenguaje técnico-científico, y todo esto, incluso, en una sola página, o bien en un párrafo. Hay también, como podía esperarse, una inclinación por el *pastiche*, por la ironía y el sarcasmo más cruel, y por la sátira más dura, por lo grotesco y por la deformación, además de una fortísima inclinación por la digresión y el artificio. El efecto que tiene esto en el lector —sobre todo debido al ingrediente lingüístico— está compuesto de admiración, desconcierto, maravilla, pasmo, impotencia. Una escritura tal —cuya lectura más elemental, paradójicamente, no puede dejar de ser un auténtico estudio, en el sentido de una lectura extremadamente detenida y meditada— difícilmente puede escapar de ser calificada de otra manera que no sea barroca.¹⁵³ Su versión de la realidad, la versión que nos llega a través de la lectura de esa representación de la realidad es, antes que nada, la de la complejidad y el exceso. La manera en que ordena las palabras para transmitir mensajes, es decir, el modo de formar oraciones, su estilo, las palabras que elige e incluso el significado que llega a elegir para esas palabras específicamente en el

¹⁵³ Un importantísimo crítico italiano muy cercano a Gadda desde sus inicios —Gianfranco Contini— nunca pensó en Gadda como escritor barroco: para él, Gadda era más bien un escritor expresionista. A propósito de esto, dos datos curiosos de la relación Gadda-Contini-barroco-expresionismo: a) una de las características fundamentales del expresionismo es la deformación, fundamental también en la poética barroca; b) para Contini, Gadda es expresionista por la deformación que lleva a cabo con el lenguaje, con las palabras. Para él la expresividad de Gadda es el resultado de una realidad no pacífica, tanto interior como exteriormente, por lo tanto, de cierta crisis. Como vemos, el barroco y el expresionismo tienen, de cualquier forma, al menos esas dos características en común. Cfr. Contini, *Quarant'anni di amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*.

momento narrativo en que las coloca: Gadda parece llevar a sus últimas consecuencias —para efectos narrativos— la idea leibniziana de que nada, ninguna cosa existente es igual a ninguna otra; es decir, plasma en literatura una cierta idea extrema de la diversidad, o mejor dicho, de la multiplicidad.¹⁵⁴ Nos lo recuerda Rinaldi para quien acercarse a la idea de realidad de Gadda será fundamental: “il motivo leibniziano della molteplicità del reale e della sua diversificazione, insieme a quello della realtà come infinita combinatoria di parti potenzialmente ricombinabili all’infinito”.¹⁵⁵ A propósito de esto, Federico Bertoni señala lo siguiente:

La realtà, per Gadda, non è un catalogo di oggetti indipendenti, un deposito di compatti, sigillati pacchi postali, ma è una grande rete —estesa in ogni direzione, a perdita d’occhio— in cui tutti i fenomeni sono concatenati, in cui ogni oggetto è il nodo, il grumo di innumerevoli rapporti e correlazioni che si irradiano verso altri grumi e rapporti, e di qui ad altri ancora *ad infinitum*.¹⁵⁶

Seguramente fue Gian Carlo Roscioni el primero que resaltó esta característica prácticamente epistemológica —heurística— en la escritura de Gadda, y precisamente en el *Pasticciaccio*:

Le cose quindi altro non sono che le infinite relazioni, passate e future, reali o possibili, che in esse convergono: relazioni che attuano, nel mondo effimero delle “imagini”, prestabilite idee o “forme”. In termini addirittura esemplari la sensibilità oggettiva di Gadda si manifesta nelle pagine del *Pasticciaccio* in cui si descrive il reperimento dei gioielli della Menegazzi, ad opera dei carabinieri, in casa di Camilla Mattonari. Le pietre, nascoste in un pitale e involte in un sacchetto, vengono rovesciate su un letto e appaiono agli astanti. Ed ecco che esse rivelano, oltre la contingente

¹⁵⁴ Ya en la *Meditazione milanese*, obra filosófico-narrativa-ensayística del Gadda de 1928, vemos lo que Bersani caracteriza así: “Nessun elemento della realtà esiste singolarmente, ma è sempre inserito in un groviglio di relazioni che lo determinano e, in ultima istanza, lo fanno esistere”. Bersani, *Gadda*, 37.

¹⁵⁵ Rinaldi, *op cit.*, 21.

¹⁵⁶ Bertoni, *La verità sospetta. Gadda e la invenzione della realtà*, 63-64.

apparenza di refurtiva, la loro storia remota, storia chimica e mineralogica che si confonde con quella della Terra.¹⁵⁷

Tal vez, la mayor parte de la crítica literaria ha recibido la obra de Gadda —los lectores, casi sin duda— precisamente desde la dificultad de su lectura. Privilegiando la inmediatez —si no la simplicidad— podríamos corroborar lo ya dicho: la primera impresión que recibimos de la escritura gaddiana es precisamente la de complejidad, debida al gran exceso lingüístico. Y eso nos lleva casi *ipso facto* a la estética barroca, a la estética de la dificultad intrínseca en la literatura del barroco histórico, desde Gracián, Góngora, Quevedo en España, a Marino en Italia. Sin embargo, un razonamiento como este, que implica una simple inmediatez de relaciones: dificultad=barroco, corre el riesgo de llevarnos a calificar de barroco todo aquello que sea difícil. Se podría caer en la simplista inexactitud de llamar *a priori* barroco a algo que nos es sencillamente difícil de entender; es decir, podríamos llegar al extremo de llamar barrocas a las composiciones químicas de cualquier sustancia en el mundo o a aquellas ecuaciones que tantos problemas nos dieron en otros momentos de nuestra educación. En el caso de Gadda, y más en específico, en el *Pasticciaccio*, no obstante y al mismo tiempo por fortuna, no puede decirse lo mismo. No sólo la dificultad resulta de su lectura, sino que algunas de las características más sobresalientes y significativas que hemos resaltado en la primera parte de esta investigación de los teóricos seguramente más representativos del barroco, su estética artística y casi sus reglas de producción artística, prácticamente están de manifiesto en la poética del escritor milanés del *Pasticciaccio*. No obstante, sentenciar que la novela o cualquiera de sus obras sea barroca, es decir, que se “funde” por voluntad propia del autor en la estética del barroco¹⁵⁸ sería un exceso. Lo

¹⁵⁷ Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, 12.

¹⁵⁸ El crítico que más atención ha puesto en un probable Gadda barroco fue Robert S. Dombroski, quien señala otros aspectos de lo barroco en la narrativa del escritor milanés: “Tutti i testi di Gadda incorporano strategie di dissimulazione e di complessità; mescolano cultura alta e cultura bassa, mirando a stimolare i sensi e a provocare la mente, mentre la pulsione comica

que sí es seguro, es que la novela está atravesada por cierta imposibilidad del lenguaje para representar la realidad (o al menos, por una cierta búsqueda de nuevas formas para hacerlo), y que podemos ver en ciertos momentos de la historia literaria, para ser más exactos, durante lo que se conoce como *Modernism*, con escritores como Joyce, Woolf, Eliot o Musil, quienes rechazaban la idea del realismo o del naturalismo pertenecientes a la generación anterior, además de los grandes “monstruos sagrados” de la narrativa, como Zola, Goethe, Manzoni, Verga o Stendhal, para los que el realismo consistía en describir el mundo físico lo más “cercano posible a la realidad”. Pero al mismo tiempo, paradójicamente —y tal vez este sea el ingrediente más fuerte en la narrativa de Gadda en específico— está fundada en la voluntad de realismo que podemos encontrar en esos mismos grandes escritores.¹⁵⁹ Ciertamente, y aunque esté de más decirlo, nadie en el siglo xx, ni siquiera Gadda, puede ser realista como lo eran —o querían serlo— los últimos escritores mencionados. Sin embargo, todo parece indicar que para el escritor milanés, como por lo demás, para casi cualquier escritor que pretenda ser realista, el realismo consiste en crear un “dispositivo retórico” que logre producir una ilusión tan convincente “da solidificare sotto i piedi dell’autore e del lettore il vuoto in cui entrambi si trovano a camminare”.¹⁶⁰ Ya lo dice el Foucault de *Las palabras y las cosas*, reformulado por Bertoni en su fundamental estudio sobre la obra de Gadda: “Descrivere, rappresentare, ‘rendere’ un oggetto reale o addirittura ‘farlo vedere’, come se fosse sotto i

e lirica che pervade tali strategie emerge da una malinconia protesa verso la rovina e la morte”, Dombroski, *Gadda e il barocco*, 7.

¹⁵⁹ En *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Bertoni recuerda que la cultura del *Modernism* llevó a cabo una operación peculiar al “robarle” a la literatura el mundo físico, al mover la atención de lo que parecía ser la realidad —física, biológica, ambiental, social— y colocarla en una más esencial realidad interior. La calidad de excepción de Gadda está en que para él serán muy importantes, si no es que fundamentales, las cosas, la fisicidad misma de las cosas: la realidad para Gadda es algo que *existe*, algo concreto, aunque no sea suficiente y haya que subvertirla, deformarla, desde una perspectiva diversa. Cfr. Bertoni, *La verità sospetta. Gadda o la invenzione della realtà*, 39, 41.

¹⁶⁰ Bertoni, *La verità sospetta. Gadda e la invenzione della realtà*, 39.

nostri occhi, equivale in realtà a nascondere un vuoto, a dissimulare la distanza irriducibile che separa le parole dalle cose”.¹⁶¹ Para esconder ese vacío, para disimular la distancia lo mejor posible, Gadda puso una extrema atención en la forma, en el mismísimo uso del lenguaje. De dicho uso, este capítulo se concentrará en localizar elementos que nos expliquen lo que hemos llamado recepción productiva de lo barroco en la novela, encontrando en el *Pasticciaccio* coincidencias o afinidades entre las categorías expuestas por los teóricos del barroco y relacionándolas con la idea de *groviglio*, con la filosofía del *groviglio*, expuesta por la voz narrativa casi al inicio de la novela, con respecto al protagonista, el detective “Dottor” Francesco Ingravallo, mejor conocido como don Ciccio. Sin embargo, antes de seguir es importante saber frente a qué tipo de novela estamos, qué sucede en ella; es necesario hablar un poco de la trama.¹⁶²

*Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*¹⁶³ es una novela que puede adscribirse al género policiaco, y tiene al centro de la trama un robo y un asesinato cometidos en un edificio burgués de la Roma fascista de los años '20, ubicado precisamente en Via Merulana. Del robo es víctima una vieja condesa veneciana, y del asesinato es víctima una joven mujer, Liliana Balducci, por quien el detective de la historia, *il dottor* Francesco Ingravallo, nutre una secreta admiración. La novela se desarrolla en pos del descubrimiento de los culpables, es decir, en investigaciones, interrogatorios, etc. Los culpables del robo son en apariencia descubiertos y las joyas recuperadas, mientras que, por el contrario,

¹⁶¹ *Idem.*

¹⁶² Cesare Segre distingue entre “fabula” e “intreccio”: “Nella fabula, dunque, si parafrasa il contenuto narrativo osservando quell’ordine causale-temporale che spesso nel testo è violato; l’intreccio, viceversa, parafrasa il contenuto mantenendo l’ordine della unità presente nel testo”, Segre, *Avviamento all’analisi del testo letterario*, 103.

¹⁶³ La novela se publicó en un primer momento por entregas durante 1946 en la revista *Letteratura*, y conoció su forma definitiva y revisada por el autor en 1957 para la editorial Garzanti. Entre ambas versiones hay diferencias; este trabajo se basa en la versión definitiva publicada dentro de las obras completas del autor milanés.

el asesinato de Liliana queda sin resolver. La novela se interrumpe cuando Ingravallo comienza el interrogatorio a una de las sirvientas que trabajan en casa Balducci.

El título es interesante y nos servirá para comenzar el análisis de la obra, ya que desde ahí se insinúa su compleja singularidad: *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*. Alba Andreini señala que no es casualidad que la peculiaridad de la complicación y de la intriga se asiente de manera inconfundible ya desde el título de la novela.¹⁶⁴ El título, en su inusual extensión, nos da bastante información: para empezar, un suceso, luego, la característica más importante de dicho suceso y, finalmente, el lugar en el que se llevó a cabo. Pero no sólo información concreta encontramos en el título. O al menos no es sólo eso lo más importante. El modo en que se da dicha información es también ya significativo, y manifiesta, en cualquier caso, una cierta voluntad. Veamos. El título no está estrictamente en italiano, sino más bien en dialecto romanesco, el cual resulta, no obstante, bastante comprensible al lector de lengua italiana dada la proximidad que mantiene con lo que sería una probable versión italiana, es decir, algo muy cercano a un título como el siguiente: *Quel pasticcio brutto di Via Merulana*. La dificultad, como en cualquier traducción, de verter en un idioma lo que se dice en el otro está casi siempre en la sutileza que se esconde en los matices. No obstante, podemos saber ya tres cosas con la sola lectura del título: la primera, Roma tiene a fuerza algo que ver; la segunda, el dialecto romanesco será de alguna manera importante para el desarrollo de la novela; y la tercera, la lengua tiene que formar parte de cierta estética de la dificultad, por lo tanto no será en italiano —lengua común para la gran mayoría de los lectores en Italia— sino que será una mezcla con el dialecto: en otras palabras, el *groviglio* comienza desde el título.

Una cosa es cierta: en la palabra romanescas “pasticciaccio” es posible —aunque parezca una exageración— encerrar o resumir la idea que del mundo se quiere representar en la obra, y por extensión, esa que se ha venido desarrollando a lo largo de la totalidad

¹⁶⁴ Cfr. Andreini, *Storia interna del “Pasticciaccio”*, 7.

de la producción literaria y filosófico-ensayista fragmentaria, y compleja de Gadda, es decir, la idea de que la realidad es un “pasticciaccio”, un “pasticcio”, un enredo, un lío, un embrollo, en resumen, un *groviglio*.¹⁶⁵

El primer intento novelístico de Gadda y nunca publicado mientras estuvo en vida —*Racconto italiano di ignoto del Novecento*—, es una especie de bodega o taller muy desordenado¹⁶⁶ compuesto por reflexiones que tienen que ver con la composición y disposición narrativas, además de fragmentos de lo que quería ser precisamente una novela. Aparece ante el lector como precisamente un *groviglio*, un enredo, un ring o arena en la que Gadda se debatía por darle un orden y una lógica novelística a la realidad. De ese primer intento, convertido en fuente, o caja de sastre, el autor milanés tomará fragmentos para construir cuentos o relatos que constituirán libros completos y, en su conjunto, llenos de coherencia.

Su condición de autor que “construye” literalmente sus obras del presente ayudándose con fragmentos de textos del pasado que ha dejado inconclusos o reservados para otro momento, parece encontrar su equivalente en la construcción del descubrimiento de un misterio en una novela policiaca: en el *Pasticciaccio* vemos

¹⁶⁵ Desde Roscioni hasta Bertoni, muchos estudiosos de la obra de Gadda han resaltado su particularidad de “fragmentariedad”. Por diversos motivos, el autor milanés empezaba alguna obra y no la llevaba a término; sin embargo, esos fragmentos en los que se convertía la obra inconclusa se volvían más adelante parte integral de alguna otra novela, o incluso los convertía en relatos o en “prosa d’arte”. Uno de tantos ejemplos consiste en la obtención de material a la que someterá durante muchos años su primer y juvenil intento infructuoso narrativo de largo respiro durante el año 1924, el *Racconto italiano di ignoto del Novecento*. De los apuntes, o *Cahier d’études* —como llama el mismo Gadda precisamente al conjunto de apuntes y trozos de novela y teorizaciones sobre la novela, mismos que conforman el *Racconto*— saldrán trozos que habrán de convertirse en relatos para *La Madonna dei filosofi*, de 1931, obra que sí verá la luz más adelante. También del *Racconto* saldrán fragmentos que servirán para textos de un libro de relatos de 1963, *Accoppiamenti giudiziosi*. Para un detalladísimo recuento de más de estos ejemplos, ver particularmente las notas a las obras realizadas por Raffaella Rodondi y Dante Isella para las *Opere di Carlo Emilio Gadda* editadas por Garzanti en cinco volúmenes concluidas en 1993.

¹⁶⁶ Cf. Bersani, *op. cit.*, 24.

cómo el discurso narrativo va encaminándose hacia la resolución del misterio, de la construcción de un todo completo y lleno de sentido, precisamente a través de fragmentos, por medio de fragmentos de verdad, es decir, de versiones dadas por cada uno de los personajes que son interrogados por los policías.

En otras palabras, es como si en *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* pudiéramos ver la representación casi alegórica, en una sola novela, de la condición fragmentaria del mundo —o mejor dicho de la idea del mundo de Gadda—, condición que ya había ido poniendo de manifiesto durante toda su producción anterior. Pareciera como si *Racconto italiano di ignoto del Novecento* fuese para la producción literaria gaddiana en su casi totalidad lo que *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* es para la realidad, o al menos para la idea de realidad que Gadda busca representar en la novela. Es como si su propia estrategia de escritura fragmentaria la aplicara en la construcción de una representación literaria que simbolizaría —en tanto novela policiaca— la puesta en orden de la realidad enredada, rota, es decir, el descubrimiento de una verdad. En cualquier caso, Gadda se enfrenta a una realidad que para él es compleja con las herramientas del barroco. En pocas palabras, *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* parece simbolizar toda la obra de Gadda, y con ello nos muestra también su idea de realidad.

El mundo, entonces, es para Gadda un “pasticciaccio”, un *groviglio*, y lo podemos aprehender, es evidente, ya desde el título. Un “pasticcio”, y con una terminación despectiva, un enredo, cuya solución simbólica debe ser encontrada en la novela gracias al descubrimiento del culpable del asesinato, del misterio. Como en toda novela policiaca, el orden natural de las cosas que es infringido por un suceso de violencia o, en cualquier caso, que implica un misterio, debe ser puesto otra vez en condiciones de normalidad, todo debe volver a su estado natural, el desequilibrio debe encontrar de nuevo su equilibrio. Sin embargo, el enredo gaddiano no sólo es un enredo y basta, sino un enredo “brutto”, es decir, feo, desagradable (como también lo señala la terminación *-accio*), en

una palabra, negativo. Y tiene que serlo, al menos en principio, ya que el misterio en cuestión, el “pasticcio”, implica un robo y un asesinato. El robo con violencia de joyas y dinero a una vieja condesa y el brutal asesinato de una joven señora. El misterio, el “pasticcio”, es, en fin, algo horrible. Hay un juicio de valor en el título, y dicho juicio no puede ser ingenuamente tomado a la ligera en ningún caso por parte del lector.¹⁶⁷

Veamos qué implicaciones tiene la elección de la calle, de Via Merulana. Podemos, al hacerlo, llegar a varias hipótesis, entre ellas, una, que valiéndose del hecho de que es el dialecto romanesco en el que está escrito el título, se llegue a pensar que la acción se desarrolla en Roma, la capital de Italia, donde confluye gente de todo el país, y de lo que quedará constancia gracias al uso de tantos dialectos y formas idiomáticas que se encuentran usadas en la novela, como ya dijimos, el romanesco, pero además y muy importantes también, el napolitano, el molisano, el véneto, además de registros altos y bajos del mismo italiano, etc. Pero, ¿por qué Via Merulana, y no Via Appia, o Via delle Medaglie d’Oro o Via D’Azeglio o cualquier otra? Si bien es cierto que existen interpretaciones bastante plausibles que relacionan el hecho de que el edificio en el cual se localizan ambos departamentos en donde se llevan a cabo los crímenes, sea conocido por los vecinos como “Il palazzo degli ori”, con la clase económica a la que pertenecen las personas que los habitan, e incluso pueda llegarse a insinuar cierta tensión entre burgueses —habitantes del edificio—, proletarios —el pueblo en general, los “malos”—, tanto por cómo viene representado cada uno, como por los años

¹⁶⁷ En efecto, es el hecho de concebir una novela de este tipo, el hecho de intentar dar un orden al *pasticcio*, desenredar el *groviglio*, lo que constituye, según el que esto escribe, la condición de “moderno” de Gadda. La posición a la que parece adscribirse con la inconclusión voluntaria de la novela implicaría la imposibilidad de dar un orden, una solución, a la realidad, e implica, al mismo tiempo, en cierto modo, una concepción de la realidad como caos, pero como un caos trágico, eminentemente negativo para los que lo sufren. Es decir, en Gadda, esta imposibilidad tiene una base negativa: el misterio de la muerte, el asesinato de Liliana, no puede ser resuelto y eso es por fuerza algo trágico.

críticos y convulsos de confrontación en que se ubica la acción de la novela —los del ascenso del fascismo en Italia—, una cosa también es cierta, y es que Via Merulana es, durante la mayor parte de la novela, o al menos la más importante, una suerte de alegoría de Roma. Tomando en cuenta lo anterior, puede encontrar sentido la siguiente interpretación: el hecho de que Via Merulana, el nombre de la calle, venga de “via dei Merli”, debido a que conducía, originalmente, a los “prata Meruli”, lugar en el que se infiere, abundaban estos pájaros, conocidos por su color negro, pero famosos por el hermoso, y sobre todo variado repertorio de cantos que emiten. Esto no puede ser tampoco tomado a la ligera, si pensamos, precisamente, en el gran repertorio de registros lingüísticos ante el que el lector se enfrenta. Via Merulana es Roma, y Via Merulana-Roma aparece ante el lector como una confusión de lenguas, como un enigma también desde ese punto de vista, como un enredo de voces. El título cumplirá a carta cabal con su cometido: hablará del misterio intrincado sucedido en un lugar en el que las voces son particulares. El término “pasticciaccio” es el que tiene más fuerza, y recibe todavía más gracias al calificativo negativo (“brutto”) que se le coloca al lado. Estamos frente a una obra que intentará mostrar ese enredo, y el lector espera, por el título y por otras razones suyas, que se le dé de alguna manera una solución al “pasticcio”, al misterio.

La intriga, la confusión, características fundamentales de toda buena novela policiaca, deben ser colocadas estratégicamente por parte del autor de cierta manera en la que nos induzcan siempre a buscar (y a hacernos creer que encontramos) pistas en todas partes. La atención que el escritor milanés pone a la lengua, el que la voz narrativa sea tan rica y complicada de matices y registros, puede hacernos caer en indicios falsos, en apariencias. Wölfflin mismo, en *Renacimiento y Barroco*, como vimos en su momento, subraya la cualidad del barroco que lo hace representar *lo que parece* y no lo que *es*. Veamos. Al *Pasticciaccio* no le falta ningún elemento de la narrativa policial canónica¹⁶⁸

¹⁶⁸ Amigoni apunta que la “deformazione del reale” en Gadda obedece a la construcción de una “macchina narrativa insieme consequenziale e imprevedibile”.

aunque muchos aparecen deformados o subvertidos.¹⁶⁹ Recordemos que fundamentalmente la novela policiaca representa el triunfo del método positivo racional, es decir, la resolución de un problema mediante la observación y el análisis por medio del instrumento más importante: la razón. Hay una situación de normalidad, que se rompe por un suceso extraño, violento, a menudo de sangre, y que implica casi siempre el misterio del responsable. Luego viene la investigación, que después de algunos “estira y afloja”, da una solución al mismo misterio y restablece las condiciones de normalidad que precedían al crimen. El personaje principal, el investigador, es a menudo un detective que es superior a sus colegas, los cuales lo ven casi siempre con desconfianza, y de cuyos métodos siempre dudan. Entonces, como vemos, resumiendo, hay una situación de normalidad que viene alterada por un problema. Frente a esto tenemos al detective positivo racional que lo resuelve y lleva las cosas de nuevo a su normalidad.¹⁷⁰ En la novela de Gadda sucede algo parecido, pero al mismo tiempo fundamentalmente diverso: la situación de normalidad no lo es tanto, pero lo que más nos importa es que el detective hace lo que puede, pero al final la solución no es dada al misterio. Ya desde el inicio se nos pone sobre aviso: el detective tiene una filosofía que hará que encontrar cualquier tipo de solución al misterio no parezca sencillo:

Pregunto yo: ¿Qué se ajusta más en literatura a estas características que una novela policiaca? Amigoni, *La più semplice macchina. Lettura freudiana del “Pasticciaccio”*, 9.

¹⁶⁹ Por otra parte no podía no ser de esta manera si el mismo Gadda, en su *Meditazione milanese*, un tratado que podría leerse como una especie de arte poético-filosófica personal afirmaba ya en 1928: “Procedere, conoscere è inserire alcunché nel reale, è, quindi, *deformare* il reale”. Gadda, *Meditazione milanese*, 7.

¹⁷⁰ Amigoni une al escritor con el científico precisamente en un aspecto del método científico relacionado con el psicoanálisis: “Ambedue, il romanziere e lo scienziato, non si limitano a constatare l’inadventissima esistenza della realtà, piuttosto sull’osservazione di essa costruiscono il proprio pensiero”. Amigoni, *op. cit.*, 14.

Sosteneva, fra l'altro, che le inopinate catastrofi non sono mai la conseguenza o l'effetto che dir si voglia d'un unico motivo, d'una causa al singolare: ma sono come un vortice, un punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo, verso cui hanno cospirato tutta una molteplicità di causali convergenti. Diceva anche nodo o groviglio, o garbuglio, o gnomero, che alla romana vuol dire gomitollo. Ma il termine giuridico "le causali, la causale" gli sfuggiva preferentemente di bocca: quasi contro sua voglia. L'opinione che bisognasse "riformare in noi il senso della categoria di 'causa'" quale avevamo dai filosofi, da Aristotele o da Emmanuele Kant, e sostituire alla causa le cause era in lui una opinione centrale e persistente: una fissazione, quasi: che gli evaporava dalle labbra carnose, piuttosto bianche, dove un mozzicone di sigaretta spenta pareva, pencolando da un angolo, accompagnare la sonnolenza dello sguardo e il quasighigno, tra amaro e scettico, a cui per "vecchia" abitudine soleva atteggiare la metà inferiore della faccia, sotto quel sonno della fronte e delle palpebre e quel nero piceo della parrucca. Così, proprio così, avveniva dei "suoi" delitti. "Quanno me chiammeno!... Già. Si me chiammeno a me... può stà sicure ch'è nu guaio: quacche gliuommero... de sberretà..." diceva, contaminando napoletano, molisano, e italiano.

La causale apparente, la causale principe, era sì, una. Ma il fattaccio era l'effetto di tutta una rosa di causali che gli eran soffiate addosso a molinello (come i sedici venti della rosa dei venti quando s'avviluppano a tromba in una depressione ciclonica) e avevano finito per trizzare nel vortice del delitto la debilitata "ragione del mondo".¹⁷¹

Sí, el detective piensa que para un efecto hay una causa. Una sola. Pero esa causa "principe" no puede ser descubierta tan fácilmente. Cuando lo llaman, dice, se trata siempre de algún enredo que tendrá que desenredar. Sí, hay una causa, pero para don Ciccio esa causa pasa por muchas otras antes, y llegar a ella no es algo que se dé por concedido. El problema a resolver, el "guaio", es entonces un "gliuommero" o *groviglio*, que es, como hemos dicho antes, un enredo de causas, una "multiplicidad de causales convergentes". Una especie de bola de estambre enredada que hay que desenredar, que hay que solucionar, y que para hacerlo

¹⁷¹ Gadda, *Quer Pasticciaccio brutto de Via Merulana*, 16-17.

es necesario pasar por cada nudo, por cada intrincado doblez y resolverlo individualmente. En el caso que nos concierne, este *groviglio* es un asesinato, mejor dicho, un robo y un asesinato. Y los nudos, o dobleces, bien podrían estar representados por cada sospechoso, por cada interrogatorio que se lleva a cabo; sin embargo, dentro de cada interrogatorio o situación que constituyen dichos interrogatorios, incluso dentro del cuerpo del delito —en el caso del robo, las joyas— está también esa conexión entre una cosa y la otra, la infinita combinatoria que se pone en acto, tanto en el uso de varios registros lingüísticos, como la constante y laberíntica digresión que se ejerce gradualmente en la novela. La figura del detective-científico-positivista ante esto, apela a la razón, a la ciencia positiva, en su caso, en forma de psicología:

Qualche collega un tantino invidioso delle sue trovate, qualche prete più edotto dei molti danni del secolo, alcuni subalterni, certi uscieri, i superiori, sostenevano che leggesse dei libri strani: da cui cavava tutte quelle parole che non vogliono dir nulla, o quasi nulla, ma servano come non altre ad acciacciare gli sprovveduti, gli ignari. Erano questioni un po' da manicomio: una terminologia da medici dei matti. Per la pratica ci vuol'altro! I fumi e le filosoficherie son da lasciare ai trattatisti: la pratica dei commissariati e della squadra mobile è tutt'un altro affare [...] Di queste obiezioni così giuste lui, don Ciccio, non se ne dava per inteso: seguìtava a dormire in piedi, a filosofare a stomaco vuoto, e a fingere di fumare la sua mezza sigheretta, regolarmente spenta.¹⁷²

Y más adelante, en el capítulo IV:

De Pompeo e der Biondone de Terrecina il dottor Ingravallo se fidava: l'artri ereno certe capocce toste, e le vorte, prima de faje entrà la psicologia! Queli dua ciaveveno er fiuto bono: sapeveno conosce le persone da la faccia, così a un'occhiata: e magari senza paré. Quello che je premeva, a Ingravallo, era più de tutto la faccia, il contegno, *le immediate reazioni psichiche e fisiognomiche*, diceva lui, degli spettatori e de li protagonisti der dramma: de sto branco de

¹⁷² *Idem.*

fregnoni e de fiji de mignotte che stanno ar monno, e de le comare loro e madame porche futtute.¹⁷³

El detective, el “comisario” Ingravallo, se coloca con un método ante la infinita posibilidad de combinaciones de la que hemos hablado. Se enfrenta al “guaio” con un sistema basado sobre todo en la psicología. Cree con firmeza en que ese sistema lo ayudará a desenredar el enredo, sea cual sea. En él nunca vemos ningún signo de duda en que su sistema le sirva para conocer, para entender lo que le rodea. Vemos que “la psicología” es empleada incluso por la voz que narra, por esa voz múltiple, casi siempre en estilo indirecto libre, en la que cabe, precisamente, el lenguaje positivo de la psicología moderna, una concepción del mundo que sirve para explicar la realidad, las personas, en nuestro caso, para representar los personajes. El ejemplo de la Menegazzi es ideal para poner de manifiesto el uso de la psicología en la voz que narra:

La Menegazzi, come tutte le donne sole in casa, trascorrevale ore in uno stato di angustia o per lo meno di dubitosa e tormentata aspettativa. Da un po' di tempo quel suo perenne pavor nei confronti del trillo del campanello s'era intellettualizzato in un complesso di immagini e di figurazioni possedenti: uomini mascherati, in primo piano, e con le suole di feltro ai piedi; repentine per quanto tacite irruzioni in anticamera; martellate in capo o strangolamento a mano, o mediante appropriata cordicella, eventualmente preceduto da “servizze”: idea o parola, questa, che la riempiva di un orgasmo indicibile. Angosce e fantasie miste: con il commento, magari, d'un batticuore improvviso, pero un improvviso crac, nel buio, di un qualche armadio più stagionato degli altri: comunque, anticipata cupidamente all'evento. Il quale, dà e dà, non potè a meno, alfine, di arrivare davvero anche lui. La lunga attesa dell'aggressione a domicilio, pensò Ingravallo, era divenuta coazione: non tanto a lei e a' suoi atti e pensieri, di vittima già ipotecata, quanto coazione al destino, al “campo di forze” del destino.¹⁷⁴

¹⁷³ *Ibidem*, 88.

¹⁷⁴ *Ibidem*, 31.

O, por otra parte, la descripción de Liliana, personaje al que Ferdinando Amigoni en su profunda lectura freudiana del *Pasticciaccio*, le dedica un capítulo, y del que nos servimos para mostrar los rasgos sobresalientes de la psicología de la misma Liliana que el crítico italiano privilegia en una larga cita de la novela de Gadda, y que nos llega a través de una mezcla de la voz interna del comisario, del detective Ingravallo, y del narrador en estilo indirecto libre:

Il dottor Ingravallo a quei sospiri [...] a quegli sguardi che talora divagavano tristi [...] aveva preso poco a poco a farci caso: ne aveva dedotto altrettanti indizi [...] di uno scramento crescente [...] Aveva creduto d'intuire: non hanno figli [...] i figli non erano arrivati. Quasi per una incompatibilità gamica dei due spiriti [...]. Lei però lo amava: era il padre in immagine, il maschio e padre in virtù se non in facto, in potenza se non in atto. Era stato il possibile padre di una prole sperata [...] Si sarebbe detto che in ogni omone lei venerasse [...] un padre onorario, un padre in potenza [...] La signora Liliana, non potendo scodellare del proprio [...]. Così ogni anno: il cambio della nipote doveva di certo valere nel suo inconscio come un simbolo, in sostituzione del mancato scodellamento. [...] si sarebbe creduto che nell'atto di redigere l'olografo la povera Liliana, in preda a una specie di follia, di allucinazione divinatoria, già presagisse come imminente la propria fine: se non anche, addirittura, che avesse premeditato il suicidio [...]. Anche la scrittura [...] rivelava [...] una strana ebrezza al distacco dalle cose, e dai loro nomi e dai simboli: quella voluttà del commiato che subito distingue [...] le menti a insaputa loro suicide. (Don Ciccio mentalmente diagnostica) la psicosi tipica delle insoddisfatte, o delle umiliate nell'anima: quasi, proprio, una dissociazione di natura panica, una tendenza al caos [...]. La personalità femminile [...] mancandole i figli, sentenziò Ingravallo, il marito decade senza suo demerito a buon amico ma di fesso [...] e l'uomo in genere (nel di lei apprendimento inconscio) è degradato a pupazzo [...], nell'inconscio "abbandona il marito": e forse abbandona ogni uomo [...]. La personalità di lei, strutturalmente invida al maschio e solo racchetata dalla prole, quando la prole manchi accede a una sorta di disperata gelosia, e, nel contempo, di sforzata [...] sororale nei confronti delle coesuate.

Accede, potrebbe credersi, a una forma di omoerotia sublimata: cioè a una paternità metafisica.¹⁷⁵

Tanto en el detective gaddiano, como en la voz narrativa misma, vemos, por lo tanto, la representación bastante convencional del detective clásico. La característica que lo diferencia de la figura del detective más clásico es, sin duda, que no resuelve nada. El crimen —a pesar de opiniones contrarias como la de Amigoni, o la del mismo Gadda—,¹⁷⁶ permanece evidente, material y objetivamente irresuelto, al menos desde el punto de vista de la novela policiaca canónica. El *Pasticciaccio* está concebido, como dice Andreini, de una forma que tiende al paralelismo, es decir, compuesta por diez capítulos que Gadda había pensado dividir en cinco para la exposición del problema, y cinco, en cambio, para la exposición de la solución. Por su parte, también Aldo Pecoraro ve en esta estructuración de diez capítulos cierta evidencia que apoyaría la teoría del libro completo, sin embargo, agrega también que “Lo scioglimento problematico del giallo, con le voci su un secondo volume, possono far pensare a un’opera incompleta”,¹⁷⁷ además de que, dice más adelante, el que no haya terminado el libro, el que haya dejado inconcluso el desenlace, se parece más a lo que siempre ha hecho el autor desde que comenzó a escribir, desde que tuvo inicio su fragmentaria producción literaria: “La soluzione dell’opera programmaticamente non finita appare la più equilibrata e in linea con le soluzioni compositive dell’autore”.¹⁷⁸ Vemos repartidos en los primeros siete capítulos, además del último, los varios interrogatorios en los que participa en mayor o menor medida el detective-protagonista. Cada interrogatorio tiende a producir resultados positivos. Todos los interrogatorios proporcionan un indicio que lleva al siguiente prácticamente en línea ascendente y directa a la probable resolución de los crímenes. Sucede así

¹⁷⁵ Gadda *apud* Amigoni, *op.cit.*, 76.

¹⁷⁶ Ante la presión por saber si habría una segunda parte, Gadda afirmó que la novela, así como estaba, estaba terminada. *Cfr.* Maraini, *E tu chi eri?*, 19.

¹⁷⁷ Pecoraro, *Gadda*, 133.

¹⁷⁸ *Idem.*

para el delito de las joyas: los interrogatorios de Ines, llevan al “brigadiere” Pestalozzi a la casa de Zamira, de la casa de Zamira a la de Lavinia, en donde encuentra las joyas, y al arresto de las jóvenes involucradas. Por otro lado, por lo que respecta al asesinato, están los interrogatorios de Valdarena —conducidos por un Ingravallo amargado e impulsado por la antipatía que lo lleva a creer en primera instancia en la culpabilidad del primo de Liliana, quien habría sido el primero en encontrar el cadáver de esta última— y el interrogatorio de la misma Ines, y, aunque el del primo de la asesinada no esté conectado con el de la “nipote”, es decir, aunque el interrogatorio de Valdarena no conduzca a Ines, ni viceversa, o al interrogatorio interrumpido de Assunta con el que cierra la novela, quien para algunos críticos podría ser la culpable.¹⁷⁹ Sea esto plausible o no, resulta evidente, a partir de los resultados de cada uno de los interrogatorios, que hay una línea que va desde la “normalidad” (antes de los crímenes), pasando por el pico del problema (los crímenes y la investigación) y que iría a terminar en la normalidad de nuevo (desvelamiento del misterio y de los culpables), restableciendo el orden “natural” de las cosas. Sin embargo, la novela queda inconclusa, y la solución del asesinato algo más que borrosa. El problema permanece y prevalece.

La decisión totalmente consciente del autor de no terminar la novela y de no darle un desenlace material a la historia, un culpable o culpables al asesinato, parece incompatible con esa línea recta y ascendente. ¿Puede emparentarse en un momento dado con la idea de novela abierta, de obra abierta? Si bien es inevitable que la misma inconclusión material de la obra

¹⁷⁹ Sobre el final, y el culpable probable, Amigoni afirma, argumentando desde la teoría freudiana psicoanalítica de la negación que, quien niega, es el culpable: “Lei mi domanda chi possa essere questa persona del sogno. (Fuori il nome! Sputa ‘o nome!) *Non è mia madre*”. Per Freud, ‘non è mia madre’ deve essere codificato, in particolari contesti dialogici: ‘è mia madre’; identicamente, Gadda ci invita a leggere il ‘grido’ dell’Assunta ‘no, nun so’ stata io!’ come se ella confessasse: ‘Si, so’ stata io!’. Non si può certo far dire a un testo tutto ciò che si vuole; sembrerebbe necessario fargli dire, in alcuni casi, esattamente il contrario di quello che dice”. Amigoni, *op.cit.*, 129.

provoque o haya propiciado las varias interpretaciones críticas acerca de su final, de la identidad del culpable, ¿el que se haya hablado siempre de lo inacabado de la novela nos autoriza a calificarla como novela abierta, como obra que privilegie lo abierto? Resulta más que evidente ante la recepción de los críticos, con estudios como los de Gioanola, Amigoni, Bertoni, Pecoraro, con propuestas tan diversas acerca de los posibles culpables del crimen de Liliana, o incluso teorías sobre si es necesaria o no una figura de culpable, que la novela haya terminado por parecer una novela abierta debido a tantas interpretaciones acerca de su inconclusión. La figura del detective, con su personalidad tan detalladamente delineada, con tanto cuidado en los particulares, termina por ser, ante la irresolución del crimen, ante la inutilidad de su papel, casi como una figura ornamental, casi como podría serlo una digresión. La novela entonces se coloca, ante lo cerrado de la novela policiaca clásica, como lo abierto. En términos del Wölfflin de *Renacimiento y Barroco*, podríamos presumir, desde la figura del detective que no cierra el círculo y que no restablece el orden, cierto parentesco con lo abierto de la representación barroca, con el movimiento y la dinamicidad privilegiadas en la interpretación ante la estabilidad que habría —en un momento dado— producido un desenlace más convencional, característica esta también del barroco en casi cualquiera de sus interpretaciones o caracterizaciones. Además, la misma falta de final privilegia también lo múltiple ante la unicidad: si uno solo no es el culpable, podría serlo quien sea o incluso todos.

La falta de un final, de una revelación cierta y concreta de un culpable provoca incertidumbre, inestabilidad. La figura de un detective convencional en su construcción, pero no convencional en su función, suscita también inestabilidad. En las consecuencias de lo barroco enunciadas por Omar Calabrese encontramos la inestabilidad como una de las más importantes y definitorias en cuanto a estética barroca en las producciones artísticas del siglo xx. Sin embargo, la inestabilidad no está representada y producida sólo a través de las contradicciones

en la figura del detective y del no-desenlace, sino también en la tendencia a la deformación en la narrativa gaddiana. Massimo Riva en su artículo “Garbuglio Gomitolo Gnomero Groviglio (e Guazzabuglio)” da cuenta de cierta “lógica de lo deforme”: “Questa logica del deforme, instancabilmente all’opera nelle costruzioni linguistiche e mentali del nostro [Gadda], ci fornisce, sorprendentemente, una sorta di araldica *mise-en-abîme* e uno specchio, adeguato a cogliere la verità in atto di un mondo in cui alla pura razionalità, aspirazione di ogni sistema, si è sostituita una impura, rizomatica e caotica *relazionalità*”.¹⁸⁰

Debemos decir que esta sustitución de caótica relacionalidad por encima del sistema racional detectivesco ocurre sólo durante momentos bastante específicos de la novela, más exactamente sucede en los momentos de la digresión. Si pensamos, como lo hemos hecho anteriormente, en las investigaciones de la policía, notaremos que, como ya dijimos, cubren un recorrido lineal ascendente hacia la solución, truncada por la negativa de Gadda a “terminar” la novela. Si la relacionalidad termina por ganar y es eso lo que lleva a Gadda a no terminar la novela, es algo que no está suficientemente claro. Lo cierto es que la tendencia a lo deforme o la lógica de la deformidad que se encuentra en la novela promueve también la inestabilidad. En algunos pasajes de la narración la digresión entra en escena rompiendo el hilo narrativo y abriéndolo a múltiples puntos de vista o a puntos por los que la atención del lector parece dispersarse. La estabilidad, a la que en teoría debería tender cualquier historia policiaca, se ve perjudicada, desestabilizada, por pasajes como el que se cita a continuación, que rompe con el hilo narrativo de lo que estaba sucediendo. Me refiero a la lectura ya de por sí inesperada —al tratarse de la muerte de una persona joven— del testamento de Liliana:

Piace, piace al nostro orecchio di abbandonarsi a tanto felice argomentare come conquisto turacciolo dal dolce filo di correntia verso a valle, verso dove chiama il profondo. La fluenza sonora non è che il simbolo della fluenza logica: la polla dell’enunciazione eleatica

¹⁸⁰ Riva, “Garbuglio Gomitolo Gnomero Groviglio (e Guazzabuglio)”.

s'è derogata in una trascorrenza; ribollendo nelle disgiunzioni e dicotomie dello spirito o nelle cieche alternazioni della probabilità, si perpetua in un deflusso drammaticamente eracliteo, πάντα δὲ πόλεμος, pieno di urgenze, di curiosità, di brame, di attese, di dubbi, di angosce, di speranze dialettiche. L'ascoltatore viene abilitato a opinare in qualunque direzione. L'istanza della controparte si polverizza in quella voluttà musicale, si rapprende con un nuovo naso, come l'erma di Giano guardata in faccia: e subito dopo da dietro.¹⁸¹

Se está dando lectura al testamento de Liliana, y de pronto irrumpe esta voz. La voz que narra se está ocupando de sucesos del presente, de la acción que se desarrolla casi justo en el momento en que el lector está pasando los ojos por sobre las letras, y de pronto este se encuentra inmerso, como en este caso, en reflexiones de naturaleza filosófica, y que funcionan también como una especie de apología de la digresión: “Gusta, gusta a nuestro oído abandonarse a tan gozoso argumentar”, frase que debido a su extraviar de alguna manera al lector de novelas policíacas, inevitablemente nos lleva también a la asociación barroca del laberinto, a ese placer eminentemente barroco de perderse y encontrar la salida (o no) por medio de la agudeza del que hablaba Calabrese. Los τόποι que caracterizan la novela son las enumeraciones, acumulaciones, digresiones, unas leves y sutiles y otras sumamente ornamentales, complicadas y largas que abarcan casi todo un capítulo, en las que vemos cómo también se entreteje la maraña de combinaciones, las causas de causas de causas. Una muestra de esto es el capítulo 8, en el que los *carabinieri* Pestalozzi y Farafilio comienzan las investigaciones en casa de Zamira —una especie de maga-proxeneta— y vemos digresiones que abarcan todo el capítulo, desde disquisiciones sobre el paisaje romano, la ciudad vista a lo lejos, un sueño del *brigadiere* Pestalozzi, y una consideración estética-filosófica del narrador acerca de la creación divina y la creación artística que parte de la mirada adormecida que Farafilio deja caer en los restos de una pintura, de la que el narrador nos da una descripción, que ya en sí es una digresión de la digresión:

¹⁸¹ Gadda, *Quer Pasticciaccio brutto de Via Merulana*, 103-104.

il Fara filiorum Petri vi gettò lo sguardo, per quanto imbambolato dal sonno e stupefatto dalle novità della gita. Due sicuramente santi, arguì dai dati cioè vestiti d'una lor vesta che non era i pantaloni-giacca degli uomini: e nimbati la cococcia: di cui uno, senza barba, più piccoletto: e nero e calvo: l'altro duro ed ossuto, con una polta bianca sul mento come una cucchiara de calcina, e capelli fitti fitti insino a metà la fronte, bianchi, o tali un tempo, nel cerchio giallognolo del nimbo. Quei due ferraiolotti, affagottati come a bandoliera su le spalle di sinistra dei due soci, da basso lasciavano scoperti gli stinchi e più giù ancora degli stinchi i ridipinti malleoli: e avevano concesso al pittor primo, al "creatore", di tirare in scena quattro piedi insospettati. I due destri, enormi, gli erano venuti d'impeto: e lautamente si tentacolavano in diti, protesi avanti nel passo a buccchiare il primo piano, l'ideal foglio (verticale e trasparente) a cui è ricondotta ogni occasione del vedere. Con particular vigore enunciativo, in un mirabile adeguamento al magistero dei secoli, erano effigiati gli alluci. In ognuno dei due protesi la corre-giula di non altrimenti percepita calzatura segregava e unicizzava il nocchiuto in quella augusta preminenza che gli è propria, che è dell'alluce, e soltanto dell'alluce, sbrancandolo fuori dalla frotta de' ditonzoli meno elevati in grado e meno disponibili per il giorno di gloria, ma pur sempre, negli atlanti degli osteologi e nei capolavori della pittura italiana, diti di piede [...] La storia gloriosa della pittura nostra, di una parte di sua gloria è tributaria agli alluci. La luce, e gli alluci, sono ingredienti primi e ineffabili d'ogni pittura che aspiri a vivere, che voglia dire la sua parola, narrare, suadere, educare: subjugare i nostri sensi, evincere i cuori al Maligno: insistere per ottocento anni sulle raffigurazioni predilette. I santi, poi, così carichi di tanti doni del Signore, neppur loro potrebbero difettare del dono indispensabile dei piedi: e tanto meno que' due, che camminaron l'Appia insino a Babylon, verso la decollazione o la crucifissione a capo giù [...] Il metatarso di San Giuseppe s'è pedunculato di inimitabile alluce nel tondo michelangiolano della Palatina (Sacra Famiglia): il qual ditone, per una porzione minima invero, ha tegumento pittorico dal ditoncello della Sposa: una luce livida e pressoché surreale, o escatologica forse, propone l'Ida-Pollice, altamente incarnandola vale a dire ossificandola, a' primi piani del contingente: e la recupera subito a' metafisici livori dell'eternità [...] Polluti d'empito e di franca mano sulla malta allor fresca, cioè

a fresco, i due alluci, il petrino e il paulino, palesano tutto il vigore e l'urgenza della creazione... inderogabile, della enunciazione... da coartato impulso, come rischizzati là da resurgiva e da polla... "ch'alta vena preme". Il "creatore" non ce la faceva proprio più... ad astenersi dalla creazione. "Fiat lux!" E gli alluci furono. Plàf, plàf.¹⁸²

La digresión, como vemos, se vuelve una auténtica narración independiente. Se abre tanto el hilo de la novela, que entramos en varios más, muy diferentes del primero, o del que salimos antes. La atención del lector gira a derecha y a izquierda en el laberinto de la digresión gaddiana. En una especie de éfrasis el narrador nos describe la pintura, de la que son protagonistas un par de monjes. La pintura es, como sabemos, creación artística; así pues, la narración pasa de la idea de creación artística a la de creador, y de ahí a la de Creación y, al final, a Dios, por lo tanto, creador; creador, entonces artista, artista entonces pintor, historia de la pintura italiana; en la pintura italiana los dedos son importantes, entonces los pies, la importancia de los pies en la pintura, pero también son importantes en lo de ser santo, porque los santos caminan, peregrinan ("Essi ebbero, anzi nei piedi, lo strumento fisico del loro itinerante apostolato: arrivarono tra i piedi all'Enobarbo."); luego de los pies, viene la importancia de los hallux de los pies (en italiano "alluci"), nombre que el escritor hace derivar de luz (en italiano "luce"), y de allí considera la importancia de la luz en los pintores del Cinquecento, Seicento e Settecento y entonces del dedo gordo del pie ("nel tondo michelangiolano della Palatina: il qual ditone, per una porzione minima invero, ha tegumento pittorico dal ditoncello della Sposa"). Los giros del razonamiento del narrador son vertiginosos y en cierto modo cultistas, y en ese sentido, barrocos, excesivos, tanto en su extensión como en su profundidad. Comienza desde Farafilio quien tiene ante sí una pintura en la que están dos monjes, pasa por los dedos pulgares del pie y termina con Dios, la pintura italiana, la creación artística y divina, y asociado todo por los dedos del pie, la luz...: "Il 'creatore' non

¹⁸² *Ibidem*, 196-198.

ce la faceva proprio più... ad astenersi dalla creazione. 'Fiat lux!' E gli alluci furono. Pläf, pläf”.

Digresiones como la anterior y como la muy famosa que tiene como punto de partida las joyas recobradas tienen proporciones exageradas, recargadas; llegaríamos al extremo de llamarlas monstruosas, tanto por la cantidad desmesurada de conceptos que acumulan o de lo que intentan representar, como por lo oscuro que a veces resultan, además de por la forma —no olvidemos los registros lingüísticos, que al menos en este caso de la digresión sobre los pulgares del pie es un italiano bastante alto y de construcciones sintácticas que se identifican con un registro relativamente antiguo. Las digresiones en Gadda toman casi siempre proporciones monstruosas, en el sentido de deformantes: son desestabilidad desestabilizante para la trama, y para el descubrimiento de la verdad. La realidad aparece, después de digresiones como la anterior, como un sistema verdaderamente complejo en el que todo tiene que ver con todo. En el que para llegar a una cabal comprensión de la realidad debe nombrarse todo o, por lo menos, parece que la voz narrativa se deja arrastrar por todo en un continuo cambio de una cosa a otra.

Deformación y metamorfosis continua de lo representado. La cosas son diferentes unas de las otras y se relacionan siempre de una u otra manera. Además, y no sobra recordarlo, la inestabilidad también la vemos —y la sentimos, claro está— de nuevo, en la negación de la forma clásica de la novela policiaca. El *groviglio* gaddiano, esa forma de enfrentarse a la realidad no está exenta de la inestabilidad. Es esta una consecuencia fundamental: ¿qué puede tener más relación con la inestabilidad que la cognición de un crimen no resuelto? El crimen no puede resolverse, la verdad no puede ser develada debido a lo in-forme, a la representación inevitablemente deforme de lo real ante la negativa del narrador a discernir o a repartir prioridades.

Se podría decir, casi sin temor a equivocarnos, que la novela policiaca, la literatura policiaca o de misterio, se identifica en un cierto momento con el laberinto, al menos esta novela se acerca mucho a eso. El método mismo del detective promedio,

o del personaje que resuelve los misterios debe ser precisamente el del método científico, en el uso de la razón como herramienta principal para darle un orden a algo que parece no tenerlo. La novela policiaca misma tiene sus orígenes prácticamente en los últimos años del siglo XVIII, con obras como *Caleb Williams* de William Godwin, en la que “un detective va paso a paso desenmarañando y explicando la lógica de los acontecimientos”¹⁸³ en los que se iba imponiendo precisamente el uso privilegiado de la razón como método de conocimiento. La verdad y el progreso eran alcanzables usando la ciencia y la razón, y esto quedaba de manifiesto en narraciones como las policiacas, en las que la razón le da un orden a la realidad, y restituye la normalidad a lo anormal. Si volvemos un poco en el tiempo y examinamos la figura o el motivo del laberinto en la literatura, advertiremos que en el barroco del siglo XVII,¹⁸⁴ el laberinto es un elemento de mucha importancia. El laberinto se encuentra en lo barroco, como nos lo recuerda Calabrese¹⁸⁵ a propósito de Gracián, y su vuelta como

¹⁸³ Santini, *La migración del símbolo: la función del mito en siete textos hispánicos*, 158.

¹⁸⁴ “Nel Seicento il labirinto diventa un luogo in cui ci si può smarrire, poiché l'uomo si sente imprigionato in un sistema ineluttabile di cammini intricati e fuorvianti, dove la via si biforca e da cui solo la grazia può salvarlo. L'uomo è prigioniero del dedalo esteriore (o mondo) insicuro dell'io ed il labirinto diventa erranza senza direzioni. Il caos, il delirio e la visione onirica si pongono come specchio della mente umana, delle sue facoltà e delle sue allucinazioni. Bosch nelle sue opere presenta figure di demoni, uomini, animali che nel loro unirsi e attorcigliarsi creano una dimensione caotica, labirintica”, Badiali, “Il labirinto rinascimentale e barocco”. Por lo demás, G.R. Hocke —apunta Giovanni Getto en *Il barocco letterario in Italia: Barocco in prosa e in poesia*— fue quien caracterizó tal vez por primera vez la “cosmovisión” del seicento como laberíntica.

¹⁸⁵ Calabrese propone a Eco y su *Il nome della rosa* como ejemplo de lo laberíntico. Forchetti, por su parte, en las obras de Eco prefiere caracterizar como laberíntica estilística *Il pendolo di Foucault*: “nel *Pendolo* è lo stile a prendere il suo posto, come se il labirinto fosse soprattutto forma, modalità del raccontare, paradigma affabulatorio (labirinto dei registri linguistici e del lettore ormai vittima di un dedalo che sconvolge ogni sano *modus ponens*)”. Aunque parece que hablar de laberinto de “registros lingüísticos” se aplicaría y se aplica mejor a Gadda, más que a Eco. Forchetti, *Il segno e la rosa: i segreti della narrativa di Umberto Eco*, 49.

centro de interés en el siglo XX, en momentos en los que surge la sensación de pérdida de sí, de extravío, de “argutezza”, es decir, la capacidad de expresar los aspectos más singulares de las cosas, y también, el placer de perderse en el laberinto, pero salir gracias al ingenio. La novela policiaca es sin duda un momento que responde a estas características, y la novela de Gadda se presenta como barroca también en este aspecto de novela policiaca y, por consiguiente, necesariamente novela laberíntica.

En el relato de Borges “El jardín de los senderos que se bifurcan”, pieza policiaca laberíntica por excelencia, leemos lo siguiente: “Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros”.¹⁸⁶ En la novela de Gadda, a propósito de esto, se nos presentan, en ciertos momentos de la historia, digresiones que parecen tener la función de adentrarnos en los pliegues y recovecos de la realidad, en fin, perdernos, como en un laberinto de los que deseaba el autor argentino. Ya de por sí, las pistas que se siguen en una investigación tienen la virtud de conducirnos por un camino que puede o no revelarse acertado, sin embargo en el *Pasticciaccio*, el *groviglio*, la filosofía de Ingravallo, ya desde el inicio nos promete precisamente ese laberinto de laberintos, un laberinto eminentemente múltiple. Esta posición epistemológica es también metanarrativa, como nos lo dice Albert Sbragia:

Coming at the very beginning of the novel, these ideas acquire the quality of a programmatic declaration of *Pasticciaccio's* epistemological and metanarrative method. The detective's task and the text's task are the same: to retrace and unravel the manifold threads that constitute the mess of evil or reality gone awry. The metanarrativity is underscored by the inseparability of Ingravallo's method from its articulation in a language of multidirectional multiplicity.¹⁸⁷

¹⁸⁶ Borges, “El jardín de los senderos que se bifurcan”, *Nueva antología personal*, 104.

¹⁸⁷ Sbragia, *Carlo Emilio Gadda and the Modern Macaronic*, 134.

El que el *groviglio* sea una condición tanto epistemológica del personaje, es decir, su forma de conocimiento, como de acercarse a la verdad, y que al mismo tiempo sea también la condición fundamental del texto, de la novela, nos dice Sbragia, hace inseparables el método epistemológico del detective y la enunciación narrativa de la obra literaria. El lenguaje entonces será por fuerza de una “multiplicidad multidireccional”, y esto provoca en el lector, también, el mismo efecto laberíntico. Si una cosa no es igual a ninguna otra, y todas las cosas cuentan, y si una causa no es más que algo que se conecta con muchas otras infinitas causas, el lector se coloca en la posición del que está ante un camino que se abre en múltiples —tal vez infinitas— direcciones. El mejor ejemplo de esto es el famoso pasaje de las joyas robadas y encontradas por el mariscal Pestalozzi del que hablamos con anterioridad:

[...] d’ogni più color curioso e d’ogni forma: una crocetta di pietra dura verde cupo, che i polpastrelli del futuro maresciallo non si tennero dall’assaporare, in giri e rigiri: un bel cilindretto verde nero lustro, da tirarne oroscopi i sacerdoti stronzi ad Egitto più che farneticazioni Pitagora dall’apotema del pentagono, piazzatisi da occaso a blaterare, a riguardar la vetta alle piramidi cotte: chicca misteriosofica, nelle antiche viscere del mondo celata, alle viscere del mondo carpita, un giorno, geometrizzata a magia. Un povero ovolino tra celeste chiaro e bianchiccio come una ghiandolina di piccione morto da buttare a i’ sudicio: e due bûccole, con due gocciolone d’un azzurro cielo a triangolo isoscele, arrotondate nei vertici, dondolone e pese, d’una meravigliosa felicità-facilità, per i lobi di una popputa ridanciana vestita di celeste: che in una loro quasi trasparenza striata arridevano locùpleti, come per pagliuzze d’oro che vi si fossero intercluse al diaciare. E un grosso anello a cilindro d’oro fasciante, che aveva cerchiato il pollice all’Enobarbo o l’alluce a Elagàbalo, con una caramellozza ovale verde arancio e subito dopo, anzi, limone: trafitta da tutti i raggi un poco del mattino equinoziale come le chiare carni del martire dalle sue centonovanta quadrella: perfusa da luci verdi chiare, di marina in alba, fino alla lucentezza del flint: di che i due sognaron subito, incantati, un cedro menta selz a piazza Garibaldi alle dodici. E un anellino di fil d’oro, con un chicco rosso di melagrana da beccarlo un pollo: e un dondolino ultimo, un gingilluccio, quasi una palletta di blu di

metilene da cavare il giallo al bucato, tenuto da una calottina d'oro e da un pippolo: e tramite questo appendibile, per maglia d'oro, ad altro e altrettanto essenziale organo del finimento, vuoi della ricolma bellezza d'un seno, come anche del maschio risolto del bavero o della panciatica e orologiatà autorità del tutore di codesto seno, amministratore, morigeratore e in definitiva consorte, "e babbeo del diavolo!" ideò il Pestalozzi a denti stretti. Una croce di granati, momenti rosso cupi dell'ombra domestica. Anelli, spille: meraviglia increduta. E il rubino e lo smeraldo risplendettero e giacquero, nella fossa del lettuccio dal pel di topo, coinquilini d'un momento alla vereconda ambage della perla, sul liso e pressoché cencioso tegumento di quella cuccia di vecchia: tra il rilucere prezioso e il serpere o il poligonare degli ori di che si accendevano le menti, dopo le pupille e le rêtine. Spille e boccole s'erano involuppate nelle catenine, o intricate fra loro, come gèmine ciliegie tra i gambi geminati de le consorelle coppie: i pendagli, nella subita cateratta, avevano tratto seco gli anelli. Rubino e smeraldo si nominarono corporalmente sulla povertà bigia del panno, o del liso, nel chiuso, muto splendore che è connaturato all'autonomia di certi esseri e ne significa la rarità, la dignità naturale ed intrinseca: quella mineralogica virtù che per mentiti squilli ed ammicchi è trombettata tanto, nei trombettosi carnovali, da tanti culi di bicchiere, quanto, in detti deretani, inesistente del tutto. Il corindone, pleòcromi cristalli, si appalesò tale di fatto sul bigio-topo dell'ambianza, venuto di Ceylon o di Birmania, o dal Siam, nobile d'una sua strutturante accettazione, o verde splendido o rosso splendido, o azzurro notte, anche, un anello, del suggerimento cristallografico di Dio: memoria, ogni gemma, ed opera individua dentro la memoria lontanissima e dentro la fatica di Dio: verace sesquiossido veracemente spaziatosi nei modi scalnoedrici ditrigonali della sua classe, premeditata da Dio: a dispetto del valore-lavoro del Tafàno. Tafàno di Revello ch'era per durare in seggiola un'ora, capintesta economista del Dindo e ministrogallo delle di lui buggerate non-finanze: che ad un mover di ciglia del Caciocavallo stesso avrebbe disvelato agli italiani il nuovo cielo dei valori infiascabili, sostituendo, nella fascia zodiacale del credito e della circolazione monetaria, alla bilancia dell'oro che andò poi a Ramengo a liquefarsi, lo scorpione delle panzane che non se ne andranno mai più. E la talianka, di quel fiasco, ne bevve a gargana avidamente.¹⁸⁸

¹⁸⁸ Gadda, *op. cit.*, 230-231.

En *Lezioni americane* Calvino habla precisamente de multiplicidad en Gadda.¹⁸⁹ Nos dice que hoy en día no hay totalidad que sea concebida de manera literal, es decir, que no hay totalidad que no sea *sólo* potencial. Gadda, nos dice Calvino, no lo creía así. Gadda todo lo indica. Y aunque era posible que hubiera leído a Borges, si bien poco probable, parece seguir en los resultados al argentino, si bien no es tan claro si en las intenciones, en aquello de que no hay solución que esté a la altura del misterio. Una vez develado el misterio siempre parece un simple truco de mago, decía el argentino: Gadda prefiere no terminar la novela. Su misterio será siempre más grande que su solución. Es posible llamar a ese misterio, a esa no-solución, entonces, a formar parte del *groviglio* como su más fuerte representante, aún en ausencia.

Precisamente, el laberinto del *groviglio* en Gadda tiene, además, otra particularidad muy interesante. Antes hemos hablado de cierta linealidad en la trama policiaca. Esta línea ascendente apuntaba de manera directa a lo que habría sido la solución al misterio, de haber continuado la novela. Ahora bien, ¿puede existir un laberinto lineal, o, mejor dicho, uno cuya “columna vertebral” sea lineal? La línea de investigación es ascendente y tiende a la solución sin problemas reales de continuidad, pero es como si alrededor de ella viéramos estos como vórtices que se abren cada vez que la voz narrativa descubre las relaciones múltiples entre los objetos y las representa. El laberinto de la narración apuntaba hacia su solución, sin duda. En música, y para ser exactos, en música barroca, vemos una estructura muy parecida en *El arte de la fuga* de J.S. Bach:

Suonando l'Arte della fuga de Johann Sebastian Bach veniamo proiettati in un vero labirinto di note, del tutto particolare. E' un dedalo di note che si rincorrono seguendo un unico tracciato idealmente longitudinale, una retta. Su di essa si inserisce la fuga, salendo e scendendo, e creando una immaterialità solenne attraverso una perizia scientifica. La técnica prodigiosa cui è costretto il suonatore crea una trasparenza immateriale.¹⁹⁰

¹⁸⁹ Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*.

¹⁹⁰ Sambo, *Labirinti: da Cnosso ai videogames*, 190.

Es como si la fuga en Bach fuera el equivalente de la digresión y de la multiplicidad en Gadda. La *linea retta* es, en Gadda, justamente la línea positiva progresiva que nos habría llevado a la solución del misterio, mientras que en Bach, como hemos visto, la línea recta son las notas que se siguen una a otra en un único trazado longitudinal.

Otro elemento de la poética del barroco que podemos encontrar en componentes fundamentales de la novela es de la metamorfosis. De entre los estudiosos que retomamos en la primera parte de este trabajo para dar un panorama de los estudios de este concepto, es de nuevo Omar Calabrese quien recuerda dicha particularidad del barroco. Giovanni Getto, por su parte, en su importante obra sobre el barroco en la literatura italiana, hace una distinción entre las preferencias del romanticismo y del barroco por temas mitológicos, dándose cuenta de que son los representantes de estos últimos quienes toman como algo constante el uso de las metamorfosis.¹⁹¹ Por otra parte, Rousset señala en “Don Juan et le baroque”, que dicha *preferencia* por la metamorfosis puede relacionarse con lo teatral, con la representación “teatrale di un ruolo, di un personaggio indossato, e poi rigettato come un vestito”.¹⁹² En lo que a nuestra novela respecta, es en el personaje de Liliana en donde esta característica resulta fundamental. A lo largo de la novela vemos cómo el personaje es contado de varias maneras, además de que su cuerpo mismo no es representado nunca del mismo modo; en suma, es el personaje más dinámico de toda la novela, contrapuesta al otro personaje principal —o que al menos podría serlo—, el detective, quien permanece estático y fijo en una sola idea: resolver el crimen, el misterio. Ese representar un personaje, en términos teatrales de Rousset, y luego deshacerse de él como si fuera un traje, en el personaje de Liliana, lo vemos, por ejemplo, cada vez que alguien se refiere a ella, casi cada vez que aparece en escena aparecerá siempre un poco diferente de como la vimos en la escena anterior. La primera vez que se habla de ella en la novela, la vemos a

¹⁹¹ Getto, *op. cit.*, 69.

¹⁹² Rousset, “Don Juan et le baroque”, 155.

través de los ojos de don Ciccio, o más bien del narrador que ve las cosas como a través de los ojos del detective. La imagen que nos llega de la mujer que será la víctima del violento asesinato es la de la dulzura, la cordialidad, la distinción y la belleza. Invitan ella y su marido a Ingravallo a comer, lo llaman por teléfono: “Prima, una voce melodiosa, gli aveva parlato la signora: ‘Sono Liliana Balducci’: era poi subentrato il caprone, il Balducci uomo, a rincalzo. Don Ciccio, dopo aver santificato la festa dal barbiere, portò una bottiglia d’uoglie alla signora”.¹⁹³ Más adelante, en la misma escena, los epítetos, o adjetivos calificativos positivos hacia Liliana se repiten:

la padrona un tratto così cordiale, un tono così alto, così nobilmente appassionato, così malinconico! una pelle incantevole. Guardando l’ospite, quegli occhi fondi, con una luce di antica gentilezza, parevano scorgere, dietro la povera persona del “dottore”, tutta la povera dignità di una vita! E lei era ricca: ricchissima, dicevano: suo marito stava bene, viaggiava tredici mesi all’anno, sempre in un gran fare con quelli là di Vicenza. Ma lei era ancora più ricca per conto suo.¹⁹⁴

La forma en que Ingravallo la ve denota gran admiración y hasta atracción por la joven mujer. Parece incluso apreciarla tanto que bien podría estar enamorado de ella o, en cualquier caso, nutrir un afecto profundo por la señora Balducci, a quien parece, si atendemos a las palabras del detective, idealizar. Vemos más adelante, siempre a través de los ojos del narrador-Ingravallo que Liliana es muy melancólica, que emite suspiros, que dice “mah!”:

Ingravallo notò che due o tre volte, a mezza voce, aveva detto mah! Chi dice ma, cuore contento non ha. Una strana mestizia pareva soffonderle il viso, nei momenti in cui non parlava o non guardava ai commensali. Una idea, una preoccupazione la teneva? Celandosi dietro alla cortina dei sorrisi, o delle attenzioni gentili? E dei discorsi non già voluti o studiati, ma pur sempre molto garbati, di

¹⁹³ Gadda, *Quer Pasticciaccio brutto de Via Merulana*, 18.

¹⁹⁴ *Ibidem*, 19.

cui amava inghirlandare il suo ospite? Il dottor Ingravallo a quei sospiri, a quel modo di porgere, a quegli sguardi che talora divagano tristi, e parevano tentare uno spazio o un tempo irreali da lei sola presagiti, si sarebbe detto, a poco a poco aveva preso a farci caso: ne aveva dedotto altrettanti indizi, non forse di una disposizione originaria ma di una condizione attuale dell'animo, di uno scoramento crescente [...]. Aveva creduto d'intuire: non hanno figli.¹⁹⁵

Pero la idealización también tiene matices de raciocinio. El detective deduce que la melancolía que la caracteriza se debe no a que ella naturalmente lo sea, sino que responde a la imposibilidad de reproducirse, de tener hijos con su marido. No obstante su deducción, Ingravallo, ante la admiración casi religiosa que siente por Liliana, se lamenta de que ella se halle al lado de un hombre como Balducci:

Conosceva il Balducci per cacciatore, e cacciatore fortunato. Cacciatore in utroque. In cuor suo gli rimproverava certa masculina grossezza, certe fanfaronate, certe risate un po' troppo clamorose per quanto bonarie, certo egoismo e egotismo un po' da gallinaccio: con una creatura simile! Si sarebbe detto, a voler fantasticare, ch'egli, il Balducci, non avesse valutato, non avesse penetrato tutta la bellezza di lei: quanto vi era in lei di nobile e di recondito.¹⁹⁶

La figura de Liliana, ante los ojos de Ingravallo crece con el sufrimiento, sus momentos de tristeza son “dolcissimi momenti di tristezza”,¹⁹⁷ y sin embargo, la idea de que Liliana tuviera una relación con alguien más, o el que ella lo hubiera siquiera sopeado —ante la imposibilidad de tener hijos con Balducci— al no saber quién de los dos era la causa, hacía que Ingravallo pensara en ello. De este modo, cuando Valdarena, el primo arribista y orgulloso de Liliana, llega a casa durante esa comida, don Ciccio piensa, sin saber si este pensamiento le llega “del cervello o del

¹⁹⁵ *Ibidem*, 21.

¹⁹⁶ *Idem*.

¹⁹⁷ *Idem*.

cuore” o si es, por el contrario, efecto del vino: “Chiste è ll’amico”.¹⁹⁸ Y cierto componente de erotismo se filtra en la descripción hasta ahora idealizada de la mujer:

La signora Liliana pur con qualche sospiro mal trattenuto (a giorni) sotto le trasvolante nubi di tristezza, era, era una desiderabile donna: tutti ne coglievano l’immagine, pero via. All’imbrunire, in quel primo abbandono della notte romana ch’è così gremito di sogni, rincasando... ecco dai cantoni de’ palazzi e dai marciapiedi le fiorivano incontro omaggi, o singoli o collettivi, di sguardi: lampi e lucide occhiate giovanili: un susurro, talora, la sfiorava: come un’appassionata mormorazione della sera. A volte, ad ottobre, da quel trascolorare delle cose e dal tepore dei muri emanava un inseguitore improvvisato, Hermes con brevi ali di mistero: o, forse, da strani erebi cimiteriali risalito a popolo e ad urbe. Uno più pomiceione dei tanti. E più scemo... Roma è Roma. E lei pareva compatire al somaro, così gloriosamente sospinto dietro la fortuna da quelle gran vele delle orecchie: d’una occhiata fra sdegnosa e misericorde, ira gratitudine e sdegno pareva chiedergli: “Mbè?” Donna quasi velata ai più cupidi, di timbro dolce e profondo: con una pelle stupenda: assorta, a volte, in un suo sogno: con un viluppo di bei capelli castani che le irrompevano dalla fronte; vestiva in modo ammirevole... Aveva occhi ardenti, soccorrevoli, quasi, in una luce (o per un’ombra?) di malinconica fraternità...¹⁹⁹

Sin embargo, más adelante vemos de nuevo que Liliana es para Ingravallo un ideal casi romántico. Ante la idea de imaginarla bañándose, se siente casi cegado: “La sora Liliana (Ingravallo trepidò), sola in casa, non aveva aperto. ‘Era nel bagno... sì... stava facendo il bagno.’ Don Ciccio, senza volerlo, si passò una mano sugli occhi, quasi a schermirsi d’un fulgore troppo vivo”.²⁰⁰

En resumen, vemos en el alternarse de las representaciones contradictorias de Liliana los componentes justos para que nos llegue a través de la lectura una sensación de continua contraposición

¹⁹⁸ *Ibidem*, 25.

¹⁹⁹ *Ibidem*, 26.

²⁰⁰ *Ibidem*, 29.

y cambio, de transformación, y es esto lo que nos transmite la calidad de metamorfosis en el personaje de la mujer asesinada.

Después de su muerte, el primer interrogado es Valdarena, quien da, después de continuas presiones del detective, una imagen bastante cambiada, diferente, de Liliana. Primero, es sólo “su prima”. Ante la pregunta de Ingravallo sobre la razón por la que se encontraba en casa de ella en ese momento, Valdarena contesta de este modo: “Ero venuto a salutare mia cugina: la povera Liliana... voleva assolutamente vedermi, prima che partissi. Parto dopodomani per Genova”.²⁰¹ Toda la primera parte del interrogatorio da una idea de Liliana como la prima fraterna y gran apoyo para Valdarena, cosa que cambiará cuando todo parezca apuntar a él como autor del asesinato. La imagen que entonces nos da de Liliana es la de una mujer desequilibrada, obsesionada por tener un hijo, al grado que le propone que él le debe ceder su eventual hijo primogénito a cambio de ayuda económica. Además, insinúa que entre ellos existía cierta atracción. A Ingravallo, quien sentía gran admiración por la muerta, esto lo ofende y provoca que sus interrogatorios se concentren en esta presunción del joven primo:

Lui, 'o signorino cuggino, la sua tecnica era quella d'o svagato: d'o bel giovane. Che ne ha o ne può avere, di donne, fino 'n coppa 'a capa. Ma di certo, poi, dentro di sé, una idea ce la doveva tenere sicuramente. Uno scopo, in cuore, se l'era pure prefisso. Ecco, ecco: voleva che fosse lei a volerlo lui. Ora Ingravallo ci vide chiaro. Voleva essere voluto. Per darsi; ma per lasciarsi cader dall'alto, per venderci a caro prezzo. Al più alto prezzo possibile. Tirava a fa er bello, sicché, a fa lo strafotente. Con tutte. E anche con lei. Già. Pe nun faje torto a lei sola.²⁰²

Y en el siguiente interrogatorio, don Ciccio ve confirmada su teoría en boca del mismísimo Valdarena. La figura de Liliana comienza a cambiar apenas Valdarena comienza dar una versión en la cual él aparezca como el primo desinteresado y ella como la obsesionada con tener un hijo gracias él: “Lei, Liliana, parlandole

²⁰¹ *Ibidem*, 60.

²⁰² *Ibidem*, 78.

certe volte da solo a sola, come si fa tra cugini, sa, lo vedevo bene... lei viveva de quella fantasia, se po di: che con un altro... Con un altro! Una parola! dopo tutta la religione che ciaveva! Sicché in sogno, lei, dentro le sue viscere, le pareva de crede, le pareva de capì... che quell'altro, quell'uomo, avrei potuto esser io..."²⁰³

Liliana es ahora una obsesa por ser madre y sopesa la posibilidad de hacerlo con otro por una especie de orgullo. Propone, enloquecida en el cuento de Valdarena, que cuando este se case con su prometida, le cedan su primer hijo:

Appena fu persuasa der matrimonio, e che non era una storia... lei, dottò, nun ce crederà... me pare de diventà matto... me fece subito giurà, subito subito, che avrei fatto subito un pupo: un Valdarenino. Un Valdarenuccio, diceva fra le lacrime; giura! ma caruccio caruccio. Era impazzita, povera Liliana, una donna così a posto come lei! Povera Lilianuccia nostra! Lo avrebbe adottato lei, quello.²⁰⁴

Pero no lo hará gratis, pagará por él. En el cuento de Valdarena, él, bromeando, le pregunta qué le dará si acepta darle a su hijo, y ella le promete regalos:

“E che me dài se te regalo er fijo mio? le dissi una volta [...] Tieni, mi disse, e me guardava: tieni! Me prese la mano, e m'infilò su l'anulare quello lì, l'anello der nonno suo: che questo de mi' madre lo porto invece sur medio, come vede. Tieni, Giuliano, bada, è l'anello del nonno! del mio nonno, del tuo nonno; anzi bisnonno, per te: che era bello, buono, forte! Un uomo, era, come te! come te!” [...] Conosco i bisogni di un uomo, le necessità de chi sposa. Prendi, intanto, prendi. Prendi, ti dico. Prendi! Famme sto piacere, te dico, nun famme faticà. Sai che nun ciò fantasia de fa fatica. Tieni! Io me scansavo, nun volevo, feci l'atto de scappà, misi de mezzo una sedia... Tieni! M'agguantò p'un braccio, me ficcò in tasca una busta: quella...”: e la dinotò col mento, sul tavolo, vicino ai bigliettoni: “le diecimila lire... faranno a momenti du mesi: er

²⁰³ *Ibidem*, 112.

²⁰⁴ *Ibidem*, 113.

venticinque de gennaio, me lo ricordo. Poi me volle rigalà pure la catena. A tutti i costi. Nun ce fu verso, creda”.²⁰⁵

Los cambios a los que es sometido el personaje de Liliana se entremezclan con aquellos que exige también el mismo género policial cuando se debe entablar una investigación sobre un personaje. Las versiones que se dan, tanto de los hechos como de las acciones ponen en evidencia lo inestable y cambiante de la realidad, las metamorfosis a las que puede someterse no sólo un acontecimiento, sino una persona misma, basadas en las versiones siempre encontradas de la situación o la persona. La verdad, en fin, parece cuestión de perspectivas, aunque para el detective clásico una sola verdad sea posible, aunque pueda tener muchas causas, como para Ingravallo.

Otro aspecto cambiante en la representación de Liliana en la novela es el de su cuerpo. Ya vimos cómo Ingravallo hace énfasis en la belleza de su piel, la elegancia que distingue su persona. A lo largo de su paso por la narración, vemos cómo va cambiando de ser una piel blanca y viva y deseable a la descolorida de un cadáver, hasta llegar a ser una especie de escombros, de materia inerte:

Il dolce pallore del di lei volto, così bianco nei sogni opalini della sera, aveva ceduto per modulazioni funebri a un tono cianotico, di stanca pervinca: quasicché l’odio e l’ingiuria fossero stati troppo acerbi al conoscere, al tenero fiore della persona e dell’anima. Dei brividi gli correvano la schiena. Cercò a riflettere. Sudava.²⁰⁶

Podría hacerse un recuento, desde cómo aparece viva y radiante ante los ojos de Ingravallo, pero no sólo radiante, sino incluso santa, pasando por la descripción del cuerpo recién asesinado, hasta cómo va pasando a convertirse en un rostro “de tono cianotico”, o más adelante, un “povero ingombro”, casi algo que, aunque serviría para esclarecer el delito, no deja de haberse convertido en algo inerte, casi por definición un estorbo. En efecto, el siguiente sustantivo que la describe será,

²⁰⁵ *Ibidem*, 114.

²⁰⁶ *Ibidem*, 70.

y esto nos da la idea de una caracterización casi gradual, una “salma”, además de que la forma de hablar de ella desde el estilo indirecto y con voz pasiva, hace evidente que se ha convertido en un objeto inanimado, en una cosa sin vida; y tal vez por eso, algo por encima de los simples mortales, que ante ella se quitan el sombrero o se persignan:

Nel frattempo la salma era stata rimossa, e trasportata al Policlinico, dove si era proceduto a un esame esterno del corpo. Nulla. Rivestitala e ricompostala, ne venne fasciata la gola: con bianche bende: come d’una carmelitana distesa nella morte: il capo avvolto d’una specie di cuffia da crocerossina: senza la croce, però. A vedella così, bianca, immacolata, se levaveno subito er cappello. Le donne se faceveno er segno de la croce.²⁰⁷

En esta representación, Liliana vuelve a ser casi la Virgen con la que fantaseaba Ingravallo, pero ya no es un sujeto vivo, sino que se ha vuelto, a causa de la gran violencia con la que fue suprimida de la vida, en un objeto al que se le lava y se le viste, casi como una imagen inanimada pero sagrada de una Virgen.

Después de haber señalado las características fundamentales del *Pasticciaccio* que hacen a esta novela identificarse con ciertas categorías fundamentales de lo que se conoce como “barroco” y que se han ido consolidando a lo largo de la historia de la crítica, tanto literaria como de arte, así como de la cultura en general, nos queda sólo afianzar la relación entre la categoría gaddiana de *groviglio* y, precisamente, la de barroco.

Las características fundamentales del *groviglio* se identifican prácticamente con todas las características de lo barroco que encontramos en la novela:

- a. El *groviglio* es un enredo, en esencia. Detrás del enredo se encuentra la verdad. La representación de ese desenredo requiere destreza, agudeza, ingenio. Las apariencias hacen que la realidad o, mejor dicho, la verdad sea difícil de encontrar. Entonces, vemos que la representación

²⁰⁷ *Ibidem*, 87.

de las apariencias y no de lo que es, es fundamental en la novela, tanto porque es una novela policial y de misterio, como porque esa es la idea de mundo que el autor quiere representar. La preferencia por la representación de lo aparente en vez de lo real, es para casi cualquier crítico del barroco una característica importante de su estética.

- b. Vimos también cómo la novela privilegia lo abierto por encima de lo cerrado. Esta característica propia tanto del barroco explicado por Wölfflin como por Sarduy y Calabrese, aparece en la novela dada su condición de novela inconclusa, y por lo tanto susceptible materialmente de muchas interpretaciones acerca del desenlace. Es importante subrayar el que todo en la novela apuntaba hacia un desenlace claro y objetivo, pero que al autor le pareció que la novela estaba literariamente terminada así como estaba, abonando esto a nuestra interpretación de que lo abierto está por encima de lo cerrado que hubiera implicado una novela policial redonda, en la que el misterio resultaba mucho más pequeño que su solución.
- c. La inestabilidad calabresiana es provocada tanto por doblegar muchas “reglas” del género policial, como por el uso de la lengua y los distintos dialectos. Todo en la novela, o casi todo, privilegia cierta maravilla y estupor, casi como si se estuviera frente a la bóveda afrescada de una iglesia barroca en la que los juegos de perspectiva se superponen a las estructuras arquitectónicas. El uso de la lengua y el tipo de narrador que casi siempre está entrando y saliendo de los personajes y de la trama —en forma de digresiones “monstruosas” en su exceso— parecen superponerse a los esquemas de la novela policial clásica, lo cual provoca una gran inestabilidad en el lector.
- d. Lo que se llama “estética de lo deforme” lo relacionamos aquí con el concepto calabresiano y d’orsiano del exceso; aunque por lo demás el barroco es famoso por eso, básicamente: por su exceso. Exceso en el uso de lengua y en las

digresiones, exceso que termina por deformar, que abre un panorama infinito y en el caso de Gadda, deforme, al lector. Presenta una cantidad de líneas narrativas plural y, al ser una novela policial, dirige también la sospecha hacia sectores inesperados para luego no concluir de forma material con el misterio, desvelándolo, deformando así el género policial clásico mismo.

- e. La multiplicidad y lo laberíntico de la novela es más que evidente, además de que exagera ambas categorías. Está en la concepción epistemológica del detective, y como lo dijo Sbragia, en la condición de la novela en su totalidad. Es múltiple la novela porque está abierta y permanece abierta. La concepción del detective de las causas de las causas de la causa para un suceso, queda representada casi a la perfección con la inconclusión material de la novela, objetivo que tal vez no hubiera sido tan bien logrado si dentro de la novela se privilegiaba lo que se conoce como “final abierto”.

Para terminar, diremos por lo pronto que el *groviglio*, como forma gaddiana de recibir de forma productiva el barroco, resulta ser eminentemente algo trágico o que en cualquier caso implica negatividad. Gadda, aunque es un narrador altamente irónico y de un humor sofisticado, en el fondo lamenta la imposibilidad de encontrar la verdad, de que las causas sean tantas, que resulte imposible representarlas, aún de manera barroca. En esto reside su modernidad, es decir, su adhesión probable a cierto *modernism* por completo italiano. Mientras que en los escritores que vendrán generaciones después, la irrepresentabilidad de la realidad o la multiplicidad en la verdad será más bien una celebración, para Gadda significa un hecho trágico, una especie de derrota. No es casual que el asesinato de un personaje casi tan puro como una Virgen como lo era Liliana Balducci para Ingravallo, el detective, quede impune y no haya sido posible encontrar un culpable.

La raíz lógico-filosófica que tendría el barroco italiano (recordemos el silogismo “baroco”) queda de manifiesto con esta novela de Gadda: la investigación barroca por excelencia.

Conclusión: en donde uno deja de hacerla de emoción y resume y concluye y cierra y se va

Uno de los temas, dice Ana Sabau²⁰⁸ —tal vez el más importante agregaría yo— de la narrativa de Daniel Sada, de la escritura del autor norteño, es “la disolución de la frontera que separa la realidad de la ficción”, y pone como ejemplo el título de la novela *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*.²⁰⁹ Los instrumentos de los que se sirve para tal operación —averiguación que se vuelve *averiguata*— son lo que analizamos en este trabajo y también son los elementos que conforman lo que identificamos como recepción productiva del barroco. El autor mexicano rechaza dar una definitiva explicación de la realidad que no sea la de la tensión entre la verdad y la mentira, entre la realidad y la ficción, entre la apariencia y lo real. No se apoya, como sí lo hace Gadda —aunque fallidamente para él—, en ninguna gran metarrelato moderno (psicoanálisis) para dar una versión lo más acabada posible y lógica del mundo, para explicarlo. La

²⁰⁸ Sabau, “A la vista. La alternativa de la errancia y el barroco en la escritura de Daniel Sada”, 31.

²⁰⁹ En entrevista con Laura Guillén, el mismo Sada ponía en el mismo plano lo “real” con lo ficticio mientras explicaba cómo escribía: “Son demasiadas las cosas que me asaltan: a partir del contacto con la gente soy capaz de imaginar historias o situaciones, pero si accediera a todo lo que mis sentidos captan jamás tendría tiempo de vaciar esas experiencias al papel. Si algo llega a interesarme lo recreo, hago un apunte somero y lo guardo; después lo recreo mucho más: *le doy su aspecto ficticio, real*, en fin, pero no escribo a expensas de las circunstancias, ello me volvería loco” (las cursivas son mías).

novela de Sada a diferencia de la de Gadda —para empezar con las diferencias— no se detiene abrupta, triste y dramáticamente, al darse cuenta de que al final eso no es posible. Sabe el narrador de *Porque parece mentira* que aunque es incapaz y, sobre todo, no está interesado en descifrar el mundo y sus misterios, ni en encontrar la verdad, encontrará siempre placer en escribir historia tras historia, en averiguar su averiguata. Parece tener de una forma sensitiva y clara, casi epidérmica, lo que Borges parecía saber desde el intelecto: los sistemas filosóficos o de la psicología a los que el hombre recurre para encontrar verdades y explicar la realidad son también a su modo relatos, como los que él mismo escribe. Por eso hay siempre una especie de carcajada, negra carcajada, es cierto, que lo atraviesa todo y que es al mismo tiempo uno de los puntales de la novela.

Quer pasticciaccio es una novela policial, un “giallo”. La normalidad, hecha pedazos por un suceso violento, debe ser restablecida, como en las clásicas novelas policiales o de detectives. Ese es el cometido del protagonista en este tipo de obras. La novela policial clásica, como ya sabemos, representa el triunfo del método positivo racional, la resolución, en otras palabras, de un problema mediante la observación y el análisis, mediante la razón. Si bien el detective, don Ciccio, no es precisamente uno que encuentra la solución a los problemas de la manera más simple, el planteamiento general de la obra corresponde en líneas generales al que hemos mencionado. Tiene fe don Ciccio en un método —la psicología— que nos ayudará a comprender el mundo, a descifrar la razón de por qué una persona hace tal o cual cosa, para explicarnos la realidad, y a través de ello llegar a una verdad. Sin embargo, desde el punto de vista eminentemente material y en las palabras pobres de uno que lee la novela esperando que le digan “el culpable es éste”, el misterio, como vimos, no se revela. La novela permanecerá objetivamente abierta. Privilegia, a pesar de su fe en el descubrimiento de una verdad, no a lo cerrado que podría identificarse con la novela policial clásica, sino a lo abierto, a lo movible y dinámico que privilegia muchas interpretaciones, muchas lecturas, privilegia,

en una palabra la metamorfosis y la inestabilidad frente a lo uniforme y estable de un desenlace policial clásico. El culpable no es uno, pero tampoco es ninguno, pueden, en cierto modo, serlo todos; recuerda quizás a otro título famoso de la literatura italiana moderna, el de la novela de Luigi Pirandello —otro autor italiano que se ha cuestionado, también, sobre la verdad— *Uno nessuno e centomila*.

El *groviglio* gaddiano, como vimos en su momento, representa por su parte la complejidad de la realidad y en última instancia significa también una cierta imposibilidad de llegar a la verdad que tiene implicaciones sobre todo trágicas. Las características principales que lo componen coinciden con muchas de las expuestas en el apartado sobre el barroco, de modo que la recepción que Gadda hace de la estética barroca resulta en una novela negra o “giallo” en la que la solución no será materialmente mostrada. El laberinto que implica la investigación se revela como un laberinto inconcluso y por lo tanto sin una salida y, de manera paradójica, esta parece ser una de las condiciones fundamentales de esta novela “abierta” en su inconclusión. La mentalidad moderna apoyada en la razón, en la lógica y en la idea de que una verdad es posible, se asoma durante toda la novela y se defrauda —si bien, relativamente— sin un final material. El detective, don Ciccio —emblema del método positivo moderno de conocimiento— está convencido de que, aunque haya muchos caminos para llegar a la verdad o que se puede ramificar en muchas causas, existe una sola, la reina. La decisión de Gadda de no terminar la novela materialmente no le quita mucho peso a la hipótesis de que todo estaba puesto en escena para descubrir a los culpables, al menos por cómo estaba procediendo la investigación hasta el momento de la inconclusión, y con eso, poner de manifiesto una suerte de recepción productiva del barroco desde una visión moderna de la realidad, en donde lo moderno se identifica con la forma positiva de enfrentarse a la realidad, en la confianza de que es la razón la que puede ayudarnos a entender la realidad dándole una solución al misterio, encontrando la verdad. Sin embargo, no debe dejarse de

lado el evidenciar la crisis de esta concepción que la inconclusión misma de la novela policial determina y pone de manifiesto. La idea de que el modernismo (el *modernism*) nos muestra en obras como ésta la crisis de las grandes narrativas, antes de que a nadie se le ocurriera que ésa era la base de la posmodernidad, toma evidencia de manera casi gráfica.

Si Wölfflin se dio cuenta que lo que diferenciaba el Barroco del Renacimiento era el cambio de la representación de lo que es por lo que parece, con Gadda y Sada vemos esta misma diferencia, al menos en las intenciones. Gadda quiere representar lo que es, encontrar la verdad del misterio, dando cuenta de todo lo que es, de la realidad, con un afán de nombrarlo todo, desde un punto de vista diferente de los realistas clásicos, obviamente. Al italiano le interesaba colocarse desde una posición en que la deformación de lo real fuera un punto de partida. Sada, por otro lado, parte de un punto más bien opuesto. El mexicano hace lo propio de la imposibilidad, o más bien de la inutilidad, o más aún, para ser más exactos, de la incompatibilidad, y en consecuencia, del derroche: si no es posible, si no es útil ni importante, ni la literatura es compatible con la representación de la realidad, con el descubrir la verdad, toda novela que toque dicho tema será siempre una especie de derroche, de burla. El derroche de lenguaje del autor de Mexicali no sirve para conocer algo. Las cadencias y el registro y los usos que hace de algunos modismos norteños no sirven tampoco para dar más profundidad o veracidad a su relato, ni siquiera “realismo”, como sí sucede para el relato del italiano, para quien el uso de los dialectos usados a la perfección —cuando intervienen ciertos personajes— habría servido para dar más realismo a su relato. Gadda parte, por un lado, de una pretensión de verdad, de una confianza en el método moderno del investigador positivo, psicologista en su caso específico, mientras que Sada, por su otro lado, no se exige a sí mismo nada parecido: lo hace más bien desde una cierta pretensión de representación del artificio de la apariencia.

Sin embargo, podríamos decir al mismo tiempo —y no estaríamos cayendo en contradicción— que la apariencia de las cosas

es fundamental para ambos. En el caso del italiano, la apariencia es fundamental para construir un “giallo”. Juega el narrador, como en casi todas las novelas de detectives, con las apariencias, mostrándonos a casi cada personaje como quien pareciera ser el culpable. El lector, por su parte, está siempre atento a lo que la voz narrativa tiene que decir, a los indicios o falsas pistas que se le pondrán en el camino a cada interrogatorio que don Ciccio realiza. Está muy al pendiente de las razones que parecieran haber sido las que habrían conducido a la víctima a caer en las manos de su verdugo. El lector es sorprendido o toma partido en su sospecha contra la aparente tranquilidad del marido, la aparente seguridad y cercanía incestuosa del sobrino. La representación de la apariencia se encuentra, sin embargo, en un nivel diferente del de Sada. Si en Gadda la apariencia tiene utilidad operativa y material para la construcción del relato detectivesco, en Sada la apariencia tiene que ver con el artificio, con su idea de literatura como artificio, con la simulación, con la parodia, con la fabulación.

Por otro lado, ambas novelas son de muy difícil lectura. Los lenguajes de los que están compuestas desafían al lector más experto y paciente. Lo obligan, a veces, a recurrir a diccionarios. Ambos lenguajes, en diferentes medidas, tienen en común el hecho de ser lenguajes eminentemente literarios, es decir, podría decirse relativamente que no hay una pretensión de copiar el habla de sus respectivos momentos geográfico-históricos, aunque en *Quer pasticciaccio* sí hay evidencia comprobada de que para los dialectos el autor italiano se sirvió de expertos para pulirlos. De cualquier modo, el narrador, las voces de los narradores en ambas obras construyen un discurso absolutamente original que no tiende a ningún tipo de “realismo”. El lenguaje, como podría pensarse en un primer momento si pensamos en los giros localistas de los que ambas novelas hacen uso, es artificial, inventado: el narrador de Gadda usando italiano alto, bajo, griego, dialectos, español, etc., todo mezclado, y el narrador de *Porque parece mentira* organizando el relato en endecasílabos, por ejemplo, añadiéndole también voces en desuso o del dialecto regional coahuilense o del norte de México en general.

Ambas novelas maravillan al lector, como buenas obras barrocas, lo abruman llegados a un cierto punto, lo desconciertan, comparten una cierta estética de la dificultad, que los conecta a obras también juzgadas barrocas como *De dónde son los cantantes*, de Sarduy, o *Paradiso*, de Lezama Lima, por mencionar algunas, obras en las que se planteaba también el problema de la realidad, de su representación en literatura. Características de este tipo de narrativas —narrativas barrocas— son el gusto por lo grotesco, por la digresión exagerada, por el pastiche, por lo laberíntico, características que provocan inestabilidad en las formas clásicas de la narración, que las ponen en duda y que con esto provocan también inestabilidad en el receptor. Tienden casi siempre a lo fragmentario y al mismo tiempo al exceso del detalle, deteniéndose con exageración en pasajes en apariencia sin importancia.

La representación de la realidad, el problema de la verdad, en obras como estas, sin ser novelas “realistas”, al menos no en un sentido estricto, quiero decir, histórico (Gadda con toda seguridad no es identificado como un seguidor de Verga, por ejemplo, ni Sada puede decirse que sea un seguidor de Martín Luis Guzmán) expresan un realismo cuyos elementos más sobresalientes son, entre otros, los de la complejidad, la deformación y el exceso. Si bien Gadda no rompe la línea temporal general del relato, la digresión excesiva sí crea un efecto de pliegue sobre pliegue, un efecto de elipse y de espiral que lleva al lector de una pista a otra dando vueltas vertiginosas, giros kilométricos de espacio y de tiempo. Sada, por su parte, sí rompe las líneas temporales, fragmenta el relato en diversos centros de atención en los que la novela se va expandiendo y condensando y parece estar siempre en movimiento hacia adelante y hacia atrás en varias líneas temporales y espaciales. En ambos casos, de cualquier modo, pero con grados de complejidad y deformación diversos, es posible dibujar también una línea recta que tendría en un momento dado la función de “columna vertebral”, un poco como esa suerte de estructura de las fugas barrocas de Bach mencionadas en el capítulo sobre Gadda. La realidad, en ambas obras, más allá de todo lo anterior, es algo representable copiosamente en

su multiplicidad. En Gadda, por una parte, está en el hecho de querer nombrarlo todo, voluntad que termina por deformar la representación de dicha totalidad, metamorfoseándola a veces: ejemplo de esto, la cambiante representación del cuerpo de Liliana Balducci. En Sada, la multiplicidad está, tal vez en su puesta en acto más característica, en la gran cantidad de centros narrativos en los que prolifera la narración creando un efecto, en ambos casos, de caos, que tiene que ver con su idea de una realidad compleja, enredada, laberíntica, excesiva, en resumen, barroca.

La diferencia fundamental, no obstante todo lo anterior, es su posición frente a la verdad. ¿Podría decirse que mientras Gadda cree que “describir, representar, ‘plasmarse’ un objeto real o incluso ‘volverlo vívido’ como si estuviera ante nuestros ojos equivale en realidad a esconder un vacío, a disimular la distancia irreducible que separa las palabras de las cosas”, Sada lo que busca con su barroco, con su *averiguata* es exactamente lo contrario, es decir, extender esa distancia, o tal vez, más bien, despreocuparse de ello? Mi idea es que sí. Sada, como Sarduy quizá, nos está diciendo con una sonrisa amarga, negra, que lo literario “no sirve” para describir la realidad o descubrir una verdad, o más bien que no está interesado en ello. A Sada no le interesa el realismo. En *Porque parece mentira* asistimos precisamente a la imposibilidad de relacionarse con la realidad en un plano de igualdad, pero al mismo tiempo, y eso es tal vez lo más radical de la novela, en otro nivel, nos está mostrando cosas que, como pasan en la novela, pasan en la realidad real. ¿Qué está haciendo Sada? Es como si dijera que si en la realidad real, la verdad no puede ser sabida porque parece mentira, imagínense en una novela, la fabulación del afabulador mexicano por excelencia. En un caso como el mexicano es una declaración muy dura, y como buena declaración dura mexicana, está también llena de humor negro: los hechos objetivos que aparecen en la novela (¿puede decirse que hay *hechos*?) de Sada son, en la realidad real y contemporánea, terribles y verificables. La cosa se vuelve más siniestra cuando aplicamos el solo título de la novela de Sada a acontecimientos como los de Ayotzinapa o Tlatlaya

—por mencionar sólo dos que sucedieron mientras terminaba este trabajo—: *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*. Sería interesante hacer un estudio sobre política mexicana y barroco, como el que hizo Rosario Villari sobre la política del barroco en Italia en el siglo XVII, pero en la actualidad, en México.

De cualquier modo, Sada, con su afán, abierto afán fabulador y barroco parece crear al menos dos planos identificables con facilidad, visibles, sobre lo que hace una obra literaria con respecto a lo real: se sirve de acontecimientos de violencia en un país alegórica, amargamente, llamado Mágico (la elección del nombre no debe subestimarse si pensamos en el Realismo Mágico y lo paródico de lo barroco norteño), los coloca en una novela —barroca— que subraya lo importante de las apariencias, del artificio literario, pero dejando siempre abierto el otro plano, el de la inevitable relación que guardan las peripecias de su novela con la realidad real. Lo que es una *averiguata*, parece decirnos Sada, no sólo está en la novela compuesta de una forma artificiosa, sino que el artificio se encuentra ya en el mundo de lo real al nunca descubrirse, tampoco, la verdad porque de alguna manera se hace aparecer como una mentira, se nos muestra como mentira. Si para Gadda, como dice Bertoni, la realidad existe y está compuesta por cosas concretas que terminan por ser subvertidas en la escritura, en su escritura, para verlas desde perspectivas diversas, en Sada ocurre algo parecido pero tal vez más radical: la realidad, estando compuesta entonces por apariencias no nos puede desvelar la verdad. La realidad existe, sí, pero no debemos esperar saber o aprender o descubrir verdades en ella. Para una posición como esta resulta fundamental el tema que elige o más bien el escenario del que esta realidad da cuenta: Mágico-México. Gadda, hijo y fundador al mismo tiempo del *modernism* italiano creía en la realidad. Lo que lo diferencia de los grandes realistas como Verga o Mann es que los aspectos del realismo que estos últimos creían fundamentales para expresar la realidad, a Gadda no le interesaban más que para retorcerlos, para complicarlos, siendo así, de alguna manera, más realista. Es decir, poniendo atención en las apariencias, en las “parvenze”, en su fundamental

importancia, Gadda nos está mostrando otro ámbito de lo real, no algo opuesto a eso. Sin embargo, esa misma condición de moderno le hacía creer en la existencia de esa realidad representable y de una posible y probable existencia dentro de esa representación, de una verdad, de la representación novelística del descubrimiento de un culpable en un crimen. Resulta interesante, como ya se subrayó en el capítulo correspondiente y varias veces en esta conclusión, el que, a pesar de que Gadda afirmara que su novela estaba literariamente terminada, que ya se sabía quién era el culpable y que con eso bastaba, todavía haya críticos o estudiosos de su obra que nos devanamos los sesos aventurando interpretaciones de ese renunciar a darle un final menos abrupto y casi a regañadientes del que tiene el *Pasticciaccio*. Es acaso su condición de hombre de su tiempo la que condiciona mayormente y propicia su idea de dicha representación —barroca— de la realidad: la verdad existe, es muy complicado llegar a ella, está “ingarbugliata” (enredada), es ella misma un *groviglio* (enredo), está en medio de un enredo de causas y apariencias, pero puede positivamente encontrarse. Es, claro está, susceptible de ser investigada, se puede llegar a ella, es posible desenredar el enredo. Sada prefiere adentrarse todavía más en la “matassa” porque lo que al mexicano le importa, en un mundo como el representado no es el descubrimiento de la verdad, sino el modo en que una mentira puede componerse, “afabularse”, o puede confundirse con algo parecido a la verdad; en pocas palabras, le interesa la *averiguata*: es ésa la insondable profundidad de la superficie del autor de Mexicali, por paradójico que pueda parecer.

Ambos autores son autores que hacen uso o que se encuentran con que sus obras pueden adscribir a la poética barroca debido a los elementos que las componen, tanto si hablamos de estilo como de contenido y postura epistemológica. Los distinguen, como ya he dicho, sus posiciones diversas, radicalmente diversas con respecto a la verdad. Por el lado de Sada, podemos sostener después del análisis que la recepción productiva de lo barroco pone en evidencia la complejidad de su representación

de lo real, pero desde un punto de vista que si bien no deja de lado implicaciones epistemológicas más propias de una novela de investigación como la de Gadda, pone el acento en una especie de festividad oscuramente sardónica en la que se celebra lo que en Gadda se lamenta: la imposibilidad de llegar a una verdad. Más bien, la forma de verdad —entendiendo la verdad como algo que está escondido, en alguna profundidad— que propone Sada se basa en la forma de la superficie, explora lo que podría denominarse, paradójicamente, profundidad de la extensión, de la amplitud de las formas. *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, el título, entendido como respuesta a una pregunta, no deja de plantear la misma pregunta a la que responde. La recepción que Sada hace productiva en su novela del barroco se identifica entonces con lo que está después de lo moderno, si identificamos a lo moderno con la confianza en la razón y con la idea de una sola verdad: para Sada eso ya no es importante y no implica una tragedia el que nada de eso sea *posible*. Mientras el autor italiano parece decirnos a través del barroco —y a pesar de él— que la verdad, que una verdad existe, el barroco le sirve al mexicano para decirnos que es igual o más importante (y complejo y excesivo y desestabilizador, claro está) palpar palmo a palmo la vastedad de la superficie que ir en profundidad. “Averiguatas” en ese palpar hay de sobra, tal vez algunas coincidan con las mentiras de lo real. Tal vez lo más importante, para Sada, haya sido contarlas. Para Gadda seguramente también lo fue.

Bibliografía

- Acosta Gómez, Luis. *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*. Madrid: Gredos, 1989.
- Amigoni, Ferdinando. *La più semplice macchina. Lettura freudiana del "Pasticciccio"*. Bolonia: Il Mulino, 1995.
- Anceschi, Luciano. *L'idea del barocco. Studi su un problema estetico*. Bolonia: Nuova Alfa, 1984.
- Anderson, Perry. *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- Andreini, Alba. *Storia interna del "Pasticciccio"*. Módena: Mucchi, 1991.
- Arriarán, Samuel. *Barroco y neobarroco en América Latina, Estudios sobre la otra modernidad*. México: Ítaca, 2007.
- . "La teoría del neobarroco de Severo Sarduy". XXXVIII Congreso Internacional del Instituto de Literatura Iberoamericana. Independencias: Memoria y Futuro. Universidad de Georgetown, del 9 al 12 de junio de 2010. Consultado el 12 de marzo de 2014. <http://www.iiligeorgetown2010.com/2/pdf/Arriaran.pdf>.
- Barroco*. Compilación de Aullón de Haro. Madrid: Verbum, 2004.
- Beltrán Félix, Geney. "El fabulador en octosílabos o el corridista culto. La prosa rítmica de Daniel Sada". *Revista de Literaturas Populares*, México, III-1 (2003): 117-140.
- Bersani, Mauro. *Gadda*. Turín: Einaudi, 2003.

- Bertoni, Federico. *La verità sospetta. Gadda e la invenzione della realtà*. Turín: Einaudi, 2001.
- . *Realismo e letteratura. Una storia possibile*. Turín: Einaudi, 2001.
- Bolaño, Roberto. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Borges, Jorge Luis. *Nueva antología personal*. Madrid: Bruguera, 1980.
- Bubnova, Tatiana. “Hacia los últimos días de los confines de la poeticidad vernácula (*Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*)”. *Studi Ispanici XXVII* (2002): 271-285.
- Buci-Glucksmann, Christine. *Baroque Reason. The Aesthetics of Modernity*. Londres: Sage, 1994.
- Calabrese, Omar. *Caos e bellezza. Immagini del neobarocco*. Milán: Domus Academy, 1991.
- . *Il Neobarocco. Forma e dinamiche della cultura contemporanea*. Florencia: La Casa Usher, 2013.
- . *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1897.
- Calloway, Stephen. *Barocco barocco. La cultura dell'eccesso nel Novecento*. Milán: Mondadori, 1995.
- Calvino, Italo. *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo milenio*. Milán: Garzanti, 1988.
- Carelli Lynch, Guido. “Estamos encerrados en el realismo”. *Revista Ñ*. Consultado el 3 de agosto de 2015. <http://edant.revistaenie.clarin.com>.
- Carpentier, Alejo. *Ensayos. Obras completas de Alejo Carpentier. Volumen 13*. México: Siglo XXI, 1989.
- Castellanos, Laura. *México armado. 1943-1981*. México: Era, 2007.
- Chiampi, Irlemar. *Barroco y modernidad*. México: FCE, 2000.
- Colvin, Margaret Elizabeth. *Baroque Fictions. Revisioning the Classical in Marguerite Yourcenar*. Amsterdam-Nueva York: Rodopi, 1994.
- Connor, Steven (ed.). *The Cambridge Companion to Postmodernism*. Nueva York: Cambridge University Press, 2004.

- Contini, Gianfranco y Carlo Emilio Gadda. *Carteggio 1934-1963. Con 62 lettere inedite*, edición de Dante Isella, Gianfranco Contini y Giulio Ungarelli. Milán: Garzanti, 2009.
- . *Quant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1998)*. Turín: Einaudi, 1989.
- Curri, Umberto. *Filosofia di Don Giovanni. Alle origini di un mito moderno*. Milán: Bruno Mondadori, 2002.
- Deleuze, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Traducción de José Vázquez y Umbelina Larraceleta Paidós: Barcelona, 1989.
- Díaz, Valentín. "Apostillas". En *El barroco y el neobarroco*, 37-72. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011.
- . "Severo Sarduy y el método neobarroco". *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani* 2 (1): 40-59.
- Diccionario de español Wordreference*. consultado el 3 de enero de 2015. <http://www.wordreference.com>.
- Dombroski, Robert S. *Gadda e il barocco*. Turín: Bollati Boringhieri, 2002.
- . *Introduzione allo studio di Carlo Emilio Gadda*. Florencia: Vallecchi, 1974.
- Dominguez Michael, Christopher. "La lección del maestro". *Letras Libres*. Consultado el 2 de agosto de 2015. <http://www.letraslibres.com/revista/libros>.
- . "Los narradores del desierto". *Vuelta*, 154 (septiembre 1989): 40-41.
- Donnarumma, Raffaele. *Gadda modernista*. Pisa: ETS, 2006.
- D'Ors, Eugenio. *Del Barocco*. Edición al cuidado de Luciano Anceschi. Milán: Abscondita, 2011.
- . *Lo barroco*. Madrid: Aguilar, 1984.
- Dorfles, Gillo. *Architetture ambigue. Dal neobarocco al posmoderno*. Bari: Dedalo, 1984.
- Echeverría, Bolívar. *Discurso crítico y modernidad. Ensayos escogidos*. Ediciones desde Abajo: Bogotá, 2011.

- Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. México: Era, 1998.
- . *Las ilusiones de la modernidad*. México: UNAM-El Equilibrista, 1997.
- . *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*. México: UNAM-El Equilibrista, 1994.
- Echeverría, Bolívar (comp.) *Definición de la cultura*. México: FCE, 2010.
- Espinosa, Ricardo. “Una alegata es una averiguata” [en línea]. Consultado el 11 de agosto de 2016. <http://www.oem.com.mx/oem>.
- Falero, Alfonso J. “El barroco visto desde la historia intelectual japonesa”. En *Barroco*, compilación de Pedro Aullón de Haro, 139-170. Madrid: Verbum, 2004.
- Figueroa Sánchez, Cristo Rafael. *Barroco y Neobarroco en la narrativa hispanoamericana. Cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2008.
- Forchetti, Franco. *Il segno e la rosa: i segreti della narrativa di Umberto Eco*. Roma: Castelvechi, 2005.
- Foster, Hal et al. *Arte desde 1900. Modernismo, antimodernismo, posmodernismo*. Barcelona: Akal, 2003.
- Franken, Clemens. “La búsqueda de la realidad en la narrativa anti-detectivesca *La promesa* (Dürrenmatt), *La calera* (Bernhard), *La muerte y la brújula* (Borges) y *Crónica de una muerte anunciada* (García Márquez)”. En *Letras comunicantes: estudios de literatura comparada*, edición de Marlene Rall y Dieter Rall, 249-280. México: UNAM, 1996.
- Gadda, Carlo Emilio. *El zafarrancho aquél de vía Merulana*. Barcelona: Seix Barral, 1983. [Juan Ramón Masoliver Ródenas.]
- . *La cognizione el dolore*. Milán: Garzanti, 2011.
- . *Meditazione milanese*. Turín: Einaudi, 1974.
- . *Opere I. Romanzi e racconti*, vol. I, edición de Guido Lucchini, Emilio Manzoni y Raffaella Rondoni. Milán: Garzanti, 1993.
- . *Opere II. Romanzi e racconti*, vol. II, edición de Dante Isella, Giorgio Pinotti y Raffaella Rondoni. Milán: Garzanti, 1994.

- . *Opere III. Saggio giornali favole e altri scritti*, vol. I, edición de Dante Isella y Clelia Martignoni, Liliana Orlando. Milán: Garzanti, 1991.
- . *Opere IV. Saggio giornali favole e altri scritti*, vol. II, edición de Gianmarco Gasparri, Franco Gavazzeni, Maria Antonietta Terzoli y Caludio Vela. Milán: Garzanti, 1992.
- . *Opere V. Scritti inediti e postumi*, edición de Dante Isella, Paola Italia, Giorgio Pinotti y Claudio Vela. Milán: Garzanti, 1992.
- . *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*. Milán: Garzanti, 2011.
- . *Racconto italiano di ignoto del Novecento: (Cahier d'études)*. Einaudi: Turín, 1983.
- . *Un gomitollo di concause. Lettere a Pietro Citati (1957-1969)*, con un ensayo de Pietro Citati, edición de Giorgio Pinotti. Milán: Adelphi, 2013.
- Gandler, Stefan. "Reconcimient versus Ethos". *Íconos*, 43 (mayo 2012): 47-64.
- Getto, Giovanni. *Il barocco letterario in Italia: Barocco in prosa e in poesia. La polemica sul Barocco*. Milán: Bruno Mondadori, 2000.
- Goldman, Francisco. "In Memoriam". *The Paris Review*. Consultado el 2 de agsto de 2015. <http://www.theparisreview.org/blog>.
- González Suárez, Mario (comp.). *Paisajes del limbo*. México: Tusquets, 2001.
- Guerrero, Gustavo. *La estrategia neobarroca. Estudio sobre el resurgimiento de la poética barroca en la obra narrativa de Severo Sarduy*. Barcelona: Edicions del Mall, 1987.
- . *La religión del vacío y otros ensayos*. México: FCE, 2002.
- Guillén, Laura. "Recuperar lenguajes extraviados. Entrevista con Daniel Sada". *La Jornada Semanal*, 130 (8 diciembre 1991): 23-27.
- Halloway, Stephen. *Barocco Barocco. La cultura dell'eccesso del Novecento*. Milán: Arnoldo Mondadori, 1994.

- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Londres: Routledge, 1987.
- . *The politics of Postmodernism*. Londres: Routledge, 1989.
- Iriarte, Luis Ignacio. “Barroco, hermenéutica y modernidad I”. *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, vol. 5, 2011: 71-97. Consultado el 11 de mayo de 2016. <http://www.studiaaurea.com>.
- . “Daniel Sada”. *The Paris Review*. Consultado el 2 de agosto de 2015. <http://www.theparisreview.org/blog/>.
- Lambert, Gregg. *The Return of the Baroque in Modern Culture*. Nueva York: Continuum, 2004.
- Lazzarato, Angelica. “Nell’erotico inferno di Daniel Sada”. *Alias*, domingo de *Il Manifesto* (26 enero 2014). Consultado el 26 de enero de 2014. <http://ilmanifesto.info>.
- Levenson, Michael (ed.). *The Cambridge Companion to Modernism*. Nueva York: Cambridge University Press, 1999.
- Lezama Lima, José. *La expresión americana*. Madrid: Alianza Editorial, 1969.
- Maraini, Dacia. *E tu chi eri?* Milán: Bompiani, 1973.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 1975.
- Martínez Bogo, Enrique. *Retórica y agudeza en la prosa Satírico-burlesca de Quevedo*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2009.
- Martínez, Héctor Iván (comp.). *La escritura poliédrica. Ensayos sobre Daniel Sada*. México: Tierra Adentro, 2012.
- Matt, Luigi. *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana. Glossario romanesco*. Roma: Aracne, 2012.
- . *Gadda. Romanzo e pastiche*. Palermo: Palumbo, 2001.
- . *Gadda. Storia linguistica italiana*. Roma: Carocci, 2006.
- Miranda, Carlos. “La vocecilla del corrido, hoy”. *La Jornada Semanal*, núm. 30, 7 de julio de 1990: 10-11.

- Moog-Grünwald, Maria. "Investigación de las influencias y de la recepción". En *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, compilación de Dietrich Rall, 245-270. México: UNAM, 2008.
- Mora, Miguel. "Daniel Sada asombra a la literatura hispana con una novela de 90 personajes y 650 páginas". *El País* (15 junio 2001). Consultado el 3 de agosto de 2015. <http://elpais.com/diariocultura/>.
- Moraña, Mabel. *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*. México: UNAM, 1998.
- Moreano, Alejandro. *El discurso del (neo)barroco latinoamericano. Ensayo de interpretación*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar (sin fecha) [en línea]. Consultado el 10 de enero de 2014. <http://www.uasb.edu.ec/UserFiles/>.
- Parkinson Zamora, Louis. *La mirada exuberante. Barroco novomundista y literatura latinoamericana*. México: Iberoamericana-Veuvert-unam-Bonilla Artigas, 2011.
- Pecoraro, Aldo. *Gadda*. Roma-Bari: Laterza, 1998.
- Rall Dietrich (comp.). *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, 2008.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.
- Rinaldi, Rinaldo. *Gadda*. Bolonia: Il Mulino, 2010.
- Riva, Massimo. "Garbuglio Gomitolo Gnommero Groviglio (e Guazzabuglio)". *The Edinburgh Journal of Gadda Studies* [en línea]. Consultado el 11 de mayo de 2016. <http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks>.
- Rodríguez Lozano, Miguel Guadalupe. *Escenarios del norte de México: Daniel Sada, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea y Ricardo Elizondo*. México: UNAM, 2003.
- Rodríguez Lozano, Miguel Guadalupe (ed.). *Escena del crimen: estudios sobre narrativa policiaca mexicana*. México: IIFL, UNAM, 2009.

- Roscioni, Gian Carlo. *La disarmonia prestabilita*. Turín: Einaudi, 1969.
- Rousset, Jean. “Don Juan et le baroque”. En *Filosofía del Don Giovanni. Alle origini di un mito moderno*, Umberto Curri. Milán: Bruno Mondadori, 2002.
- Sabau, Ana. “A la vista. La alternativa de la errancia y el barroco en la escritura de Daniel Sada”. En *La escritura poliédrica. Ensayos sobre Daniel Sada*, introducción y compilación de Héctor Iván Martínez, 27-37. México: Tierra Adentro, 2012.
- Sambo, Marco Maria. *Labirinti: da Cnosso ai videogames*. Roma: Castelvecchi, 2004.
- Santarcangeli, Paolo. *Il libro dei labirinti: storia di un mito e di un simbolo*. Milán: Frassinelli, 1984.
- Savettieri, Christina. *La trama continua. Storia e forme del romanzo di Gadda*. Pisa: ETS-Università di Pisa, 2008.
- Sada, Daniel. *Casi nunca*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- . Feria del Libro de Tijuana. Presentación de *Casi nunca* [en línea]. Consultado el 1 de agosto de 2015. <http://www.youtube.com>.
- . *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*. México: Tusquets, 2010.
- . *Registro de causantes*. México: UAC, 2009.
- . *Una de dos*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- Santini, Adrián. *La migración del símbolo: la función del mito en siete textos hispánicos*. Santiago: RIL, 2000.
- Sanz Villanueva, Santos. “Porque parece mentira la verdad...”. *El Cultura*. Consultado el 3 de agosto de 2015 <http://www.elcultural.com/revista/letras> (3 agosto 2015).
- Sarduy, Severo. *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011.
- . *Ensayos generales sobre el Barroco*. México: FCE, 1987.
- Sbragia, Albert. *Carlo Emilio Gadda and the Modern Macaronic*. Gainesville: University Press of Florida, 1996.

- Schmitz-Emans, Monika. “La literatura alemana del Barroco. Poética y arte formal de la literatura barroca”. En *Barroco*, compilación de Pedro Aullón de Haro, 777-846. Madrid: Verbum, 2004.
- Schumm, Petra (ed.). *Barrocos y modernos: nuevos caminos en la investigación del Barroco iberoamericano*. Madrid: Iberoamericana, 1997.
- Segre, Cesare. *Avviamento all’analisi del testo letterario*. Turín: Einaudi, 1999.
- Solares, Martín. “Una voz en el desierto”. *La Jornada Semanal*, 285 (27 noviembre 1994): 75-137.
- Tapie, Víctor L. *Barroco y clasicismo*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Vocabolario Treccani*. Treccani. Consultado el 3 de enero de 2015. <http://www.treccani.it/vocabolario>.
- Wölfflin, Henrich. *Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Paidós, 1986.
- Zavala, Oswaldo. “El retorno de lo político: Daniel Sada y la violencia de Estado”, *Proceso* [en línea]. Consultado el 1 de enero de 2015. <http://www.proceso.com.mx/391948/el-retorno-de-lo-politico-daniel-sada-y-la-violencia-de-estado-2>.

Porque parece barroco lo real.
Un estudio comparado entre Daniel
Sada y Carlo Emilio Gadda

editado por el CENTRO PENINSULAR EN HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES, siendo el jefe de Publicaciones SALVADOR TOVAR MENDOZA, se terminó de imprimir el 10 de septiembre de 2018 en los talleres de Gráfica Premier S.A. de C.V., 5 de febrero 2309, col. San Jerónimo Chichahualco, C.P. 52170, Metepec, Estado de México. El texto estuvo al cuidado de DANIELA MALDONADO CANO. La formación (en tipos Goudy Old Style, 11:13, 10:12 y 9:11 puntos) la llevaron a cabo TALLERHOJARASCA.COM · TANIA HERNÁNDEZ y SALVADOR TOVAR MENDOZA. El diseño de los forros lo realizó SAMUEL FLORES OSORIO. El tiraje consta de 250 ejemplares en tapa rústica, impresos en *offset* sobre papel cultural de 90 gramos.