

Matthey, Enrique  
A BUEN MIRÓN, NO SÉ QUÉ TANTAS PALABRAS (O A PROPÓSITO DE LA SIERPE  
DE DON LUIS DE GÓNGORA)  
Revista Chilena de Literatura, núm. 89, abril-, 2015, pp. 335-355  
Universidad de Chile  
Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=360238549019>

## A BUEN MIRÓN, NO SÉ QUÉ TANTAS PALABRAS (O A PROPÓSITO DE LA SIERPE DE DON LUIS DE GÓNGORA)

*Enrique Matthey*

Universidad de Chile

[enrique\\_matthey@yahoo.es](mailto:enrique_matthey@yahoo.es)

(DISCO DURO)

Si me invitan a escribir un texto sobre el Barroco, ¿qué podría decir si jamás he sido un ducho investigador sobre el tema? Pero quizás consciente de que éste es un asunto que siempre me ha revoloteado y que ha estado presente en lo que hago, podría recurrir a mi experiencia y partir hablando sobre el impacto que me produjo la primera vez que crucé el umbral de la ex Escuela de Bellas Artes –ubicada entonces en el Parque Forestal–, cuando me encontré en el hall de ingreso con un conjunto de réplicas magníficas de esculturas griegas dispuestas por el perímetro, ubicadas al centro de cada uno de los vanos que dejaban las macizas y altas columnas de ese espacio: fue el año 1973, cuando ingresé a la Universidad de Chile, año trágico en la historia de nuestro país, en que se derramó mucha sangre.

Mi infancia y adolescencia transcurrieron en la Avenida España, barrio próximo a la Estación Central, en la comuna de Santiago Centro, donde se erigían mansiones neoclásicas a mal traer, con nervaduras, balaustres, columnas y capiteles salpicados con excretas de palomas. En esa época, siendo yo el mayor de diez hermanos, cada vez que uno se enfermaba contagiaba al resto y terminábamos varios postrados en cama. Entonces mi madre, para mitigar nuestras fastidiosas demandas, nos pasaba álbumes y cajas con fotos familiares y dos grandes libros con reproducciones de grabados al aguafuerte muy bien acabadas: uno con esculturas y arquitectura grecorromana y otro con representaciones de tortuosos mártires crucificados boca abajo, en los orígenes del cristianismo, tras los cuales, en los paisajes del fondo, se advertía este imaginario de construcciones clásicas.

La casa, de cerca de ochocientos metros cuadrados construidos, estaba plagada con muebles de estilo, elaborados en finos materiales, cortinajes, lámparas de lágrimas con estructuras de bronce que pendían de cadenas y más de una decena de estatuillas de

diversos santos, entre las que destacaba una de yeso de gran tamaño del Sagrado Corazón, con ojos de vidrio y con los dedos índice y medio de la mano izquierda posados en un corazón llameante con rayos dorados en relieve, ubicado al centro de su pecho sobre los pliegues blancos de la túnica amarrada con ceñidores, también dorados, en la cintura, la que a su vez estaba envuelta parcialmente por una capa púrpura que cubría los hombros de la figura y la parte posterior. Los pies desnudos, al igual que las manos, mostraban las marcas ahuecadas de las llagas encostradas proferidas por los clavos de la crucifixión. Esta imagen estaba instalada sobre una peana de madera, que se situaba en la esquina de un ventanal que daba a un patio de luz (donde yo, como a los cinco años, sacrificué varios pollos de días, lanzándolos al aire con la ambición de que volaran), tras la alta y larga galería de ingreso, con arcos de medio punto, embaldosada con mosaicos de notable diseño.

La noción de tradición, en todos sus aspectos, era la que gobernaba en esa casa, como asimismo un fuerte y majadero culto católico, marcado por acostumbrados rituales litúrgicos que pregonaban sobre las sanciones del pecado mortal, sobre el valor de la castidad y la virtud de la renuncia a uno mismo como medios para estar más cerca del Señor, como se refería mi madre a su dios. Por otra parte, los almacenes del barrio eran espaciosos y oscuros, en los que las especies se vendían a granel y donde lo que más atraía mi atención eran los variados y fuertes olores, los enormes gatos dormitando en los gruesos mesones de granito y el contradictorio enfrentamiento de imágenes religiosas colgadas al lado de otras con mujeres posando en paños menores, lo que para mi madre y abuela, que vivía con nosotros, constituyan una herejía. En ese barrio nací y crecí, siendo parte natural de mi vida la convivencia con las fastuosas construcciones que replicaban los modelos europeos, especialmente los franceses del siglo XVIII, y entre pequeñas pizarras de negocios escritas con tiza que ofrecían hielo y carbón.

Relato esto porque son precisamente estos datos biográficos los que determinan la identidad e imaginario de un sujeto, los que se graban con fuego en el inconsciente hasta ese instante clave en que cruzamos el umbral que separa la candidez de la conciencia, que es cuando comenzamos a entender nuestra particularidad que, pudiendo ser a veces simple y sencilla, al ser verdaderamente descubierta se convierte en un enunciado que penetra la singularidad de los otros, aunque sean de distintas latitudes y pertenezcan a otras culturas. Como dice Proust en *El tiempo recobrado*: "...advertía que, para expresar estas impresiones, para escribir este libro esencial, el único libro verdadero, un gran escritor no tiene, puesto que ya existe en cada uno de nosotros, sino que traducirlo".

Cuando ingresé por primera vez a la ex Escuela de Bellas Artes y me encontré con esas imágenes griegas que yacían imperturbables en mi *disco duro*, hizo que éste me estremeciera y trajera de golpe ese remoto pasado, vívido ante mi vista. Fue así como, cuando empecé a trabajar en los talleres con estos modelos, sentía gran placer al representarlos, fuera en dibujo como en pintura, inclusive encontraba que los cuerpos geométricos –el cubo, el cilindro, la pirámide, el paralelepípedo y la esfera– poseían una carga clásica que me atraía; me parecían la síntesis máxima de la tradición, como volúmenes extraídos de los paisajes de Poussin. De este modo no fue extraño que mis primeras propuestas pictóricas, a finales de la licenciatura, recogieran este imaginario, donde los frisos, las metopas, las columnas, los arcos, los templos y las esculturas grecorromanas constituyeran parte

de los elementos centrales de mi obra, perseverando en mi espíritu hasta el día de hoy. Paralelamente, en esa época, por primera vez surgió en mí el interés por la lectura, por lo que me quedaba hasta altas horas de la madrugada leyendo y descubriendo con avidez a Homero, Virgilio, Ovidio, Horacio, Heráclito, Tucídides, Polibio de Megalópolis, Plinio el Viejo, pero también a Milton, Dante, Shakespeare, Thomas Mann, etc.

Así pasaron algunos años hasta que en 1981 una exposición de Juan Domingo Dávila y el pop tanto inglés como norteamericano (el cual, desde finales de mis estudios, me agujoneaba a través de no muy buenas réplicas de los pocos libros que existían), provocaron un vuelco radical que me apartó en medida importante, y por largo tiempo, de estos intereses patrimoniales en los que venía trabajando. De este modo, la pornografía, el sadomasoquismo, los colmillos largos y afilados de vampiros, los querubines con alas y aureolas negras, las bestias, los chorros de orines, la sangre, las hipodérmicas, las superficies asepticas, los hules, los azulejos y los colores saturados, publicitarios e industriales, se convirtieron en una constante durante ocho años, cuando, a pesar de haber vuelto a introducir en esas escenas monoculars y sarcásticas la presencia en primer plano de frisos griegos –aunque esta vez desmitificados, simulando ser muros, a raíz de que lucían incrustaciones de esquirlas filudas de vidrios adheridas en sus cantos superiores, similar a la fórmula de protección que usualmente se emplea como medida para impedir el ingreso de rufianes en las residencias–, a pesar de ello, experimenté una crisis somática a causa de sentir que esa había sido una veta de la que no tenía más que extraer y que, por ese motivo, no me reportaba interés ni pasión para seguir explorando: se había secado el pozo y las napas subterráneas se mudaron hacia otras regiones, por lo tanto era inútil continuar excavando.

Fue entonces que dejé de pintar y me dediqué a dibujar y a leer profusamente sin saber a qué destino arribaría. Esa época se prolongó por cerca de dos años, hasta que llegó a mis manos un libro del escritor cubano José Lezama Lima y, casi simultáneamente, conocí la pintura de la “Innombrable”<sup>1</sup>, que vi en su taller poco antes de que realizará su segunda exposición individual, la que me descolocó e hizo trastabillar, haciéndome volver a reformular el pasado y a reconocer en éste claves que antes no había advertido. Este acontecimiento me volvió a poner por delante el imaginario de los inicios, pero de otra manera, lo que me permitió vislumbrar una fuente de producción con variables insospechadas, en virtud de que esa gravitante experiencia visual con la obra de la “Innombrable” me conminó a poner ojo en un abundante material iconográfico de disímiles procedencias que había colectado por años, el que con esta vivencia cobró un sentido imprevisto y me condujo a establecer una mezcla de relaciones altamente productiva, en una especie de *photoshop* –que entonces no existía–, plegándose a los tradicionales modelos clásicos como un socio vibrante que los fortalecía, y forjando

<sup>1</sup> Sin ser dicho como un agravio, la “Innombrable” es una artista visual –por la que siento gran admiración– que, al enterarse que aparecía en este texto, me pidió que la excluyera; sin embargo, por la relevancia que ella ha tenido en mi proceso de producción, opté por omitir su nombre, pero no su presencia.

una alianza discordante que provocaba un encuentro de figuraciones que, por eso mismo, enunciaban promisorios campos de exploración. Estos dos sucesos volvieron a revivir y a estremecer –como ese umbral de la ex Escuela de Bellas Artes– mi origen e imaginario; en consecuencia, encontré una fuente de exploración que fue determinante para proyectarme en una serie de trabajos y propuestas que me presionan y estimulan hasta el día de hoy. Esta experiencia me trajo a la memoria una frase muy verdadera que escribió Eliot en sus *Cuatro cuartetos*: “No dejaremos de buscar y el final de nuestra búsqueda será llegar a donde partimos y conocer el lugar por primera vez”.

*(LA PERIFERIA DE LAS COSAS QUE NO CESAN Y SIERPE DE DON LUIS DE GÓNGORA)*

*La periferia de las cosas que no cesan* es el título de la segunda exposición individual que la “Innombrable” realizó en 1991 y *Sierpe de don Luis de Góngora* es un ensayo que escribió José Lezama Lima sobre el poeta español. Tanto el título de la exposición como el texto me hicieron “perder pie” –como se refiere el cubano a lo que provoca una genuina obra de arte–; y me hicieron perder pie porque fue tan fascinante para mí el empleo y articulación de esas palabras, que me llevaron a no prestar atención al sentido y condujeron a concentrarme exclusivamente en el lenguaje, que en este caso particular adquiría un carácter objetual, cósmico, palpable: me emborrachaba y seducía solo por la forma, y con ello sentía que accedía a territorios inexplorados que, aunque intuía familiares, no los conocía. De esta manera, siento que el Barroco se asocia con la borrachera, pues en gran medida pone a la deriva la mirada habitual que solo focaliza la atención en aquello que se ve, pero que ignora por completo el espacio vacante que lo contiene. El Barroco emborracha porque su estrategia se concentra en el borde delirante de la forma y la contraforma, del lleno y el vacío, haciendo que ambos en este encuentro se enciendan y adquieran un protagonismo de gran tensión que genera un vilo, lo que conduce a replantearse la real composición de qué es realmente lo que vemos. A esto alude una pintura que contenía este concepto y que titulé “El hueco anima la precisión del ornamento”, así como también un bello y profundo pensamiento de François Cheng: “Lo lleno constituye lo visible de la estructura, pero el vacío estructura su uso”.

Con estos contundentes estímulos<sup>2</sup> comencé a trabajar en una nueva producción pictórica, a la que se sumó un nuevo e importante referente –sin olvidar a Dávila– que desde hacía un tiempo atraía mucho mi atención: el pintor James Rosenquist quien, al igual que la “Innombrable”, fraccionaba los cuadros, intercalando en una misma superficie iconografía de distintas procedencias y naturalezas, por ejemplo: una erótica boca femenina en monocromo que roza en estado de éxtasis una oreja masculina, un parachoques de un auto Ford de los años cincuenta y un plato de tallarines con salsa

<sup>2</sup> Dicho sea de paso, la obra de la “Innombrable” también reflejaba, como Góngora, una delirante fricción entre campos contrarios en las imágenes.

de tomates. Entonces emprendí la búsqueda de una analogía visual del fenómeno generado por estos estimulantes impactos, encontrando que lo que representaba con más efectividad este delirio formal era el capitel corintio, cuyo desborde lujurioso de volutas y hojas de acanto despierta las fuerzas silenciosas del vacío que emergen con arrojo en contra de los notables arabescos, a causa de ese desafío, con una activa y notoria presencia, convirtiéndose éste en un ícono ornamental que, conceptual y materialmente, ha permanecido a mi lado hasta el día de hoy.

Durante ese tiempo, para robustecer más aún este nervio que me energizaba, me encontré con el libro de Nietzsche *Mi hermana y yo*, que un versado en el autor me dijo que no era de él sino de su hermana; sin embargo, más allá del eso, cuando lo leí me topé con fragmentos que me tocaron y que estaban en sintonía con lo que me habían provocado José Lezama Lima, Góngora y la “Innombrable”, como por ejemplo éste del capítulo undécimo, número 31:

Ah, el loco torbellino de los sátiros, faunos, ninfas y dríades sorprendidos en la furia dionisiaca y desnuda de un crepúsculo romano, mientras los ebrios atravesaban el aire púrpura y los bogadores palmoteaban sus desnudos muslos con los pintados remos. Fue entonces que yo, Nerón, el primero de los augustinos, vi a la vestal Elisabeth, quien me incitó a penetrar en su gruta entoldada y luego me rechazó, uniéndose a las sirenas de la terraza, cuyos cuerpos estaban cubiertos por una red que descubría, sin embargo, los deleites más íntimos.

Escuché a la vestal, y en el éxtasis de su arroamiento hizo verter sangre de mis labios, sangre de un Cesar. Estimulado en mi locura caí sobre mi madre Agripina y la estrangulé con una fibra del cíngulo de Venus. Su sombra desapareció en las regiones de impenetrable oscuridad, y por fin me dejó en paz.

¿Qué habrá querido decir el autor –sea quien haya sido– con este pasaje? La verdad es que es algo que no me desvela ni preocupa, pues la forma de esta trastornada y maravillosa construcción encuentra, al menos para mí, su sentido en el sinsentido, en la embriaguez que provoca esa mezcla soberbia de sustantivos, verbos y adjetivos, convirtiendo algo inmaterial, como son las palabras, en algo palmario que descoloca, que “hace perder pie”, porque se confabulan de tal modo los vocablos que me transportan a regiones otras, donde las explicaciones no se justifican, puesto que se trata de un territorio donde lo cotidiano y lógico están por completo desterrados, al igual que lo funcional, y lo que prima es el cortocircuito provocado por el encuentro de lo que creemos saber con lo que no sabemos, que, en lo profundo, aun cuando lo transportamos, no lo hemos probado. Este cortocircuito nos enrostra el vigor del hueco que anima la precisión del ornamento.

“Ah, loco torbellino de los sátiros, faunos, ninfas y dríades sorprendidos en la furia dionisiaca y desnuda de un crepúsculo romano”, o “Escuché a la vestal, y en el éxtasis de su arroamiento hizo verter sangre de mis labios, sangre de un César”. Estos dos fragmentos, extraídos al azar del fragmento, más que revelar un sentido, exhiben imágenes fabulosas que acarrean y sitúan en un pedestal privilegiado desde el cual la mirada cautiva hace que se tanteen las cosas de otra manera, con inmensa sorpresa y desde una nueva perspectiva, aunque ya estuvieran registradas por el roce frecuente de toda una vida desempeñando su rol funcional y en relación a los diferentes ámbitos que

las contienen. Esto, de otra manera, se observa en “Una partida de ajedrez”, en *La tierra baldía* de Eliot, donde el poeta, con profundidad y lucidez, despliega una descripción que vuelve palmario el lenguaje escritural, conduciendo a laberintos recónditos repletos de secretos magníficos que modifican la concepción del mundo:

La silla en que ella se sentaba, como un trono bruñido,  
refulgía en el mármol, donde el espejo  
sostenido por estandartes adornados de pámpanos con fruto  
desde donde atisbaba un Cupido de oro  
(otro se escondía los ojos tras el ala)  
doblaban las llamas de candelabros de siete brazos  
reflejando luz en la mesa mientras  
el destello de sus joyas se elevaba a su encuentro,  
desde estuches de raso, vertido en rica profusión.  
En ampollas de marfil y cristal de color  
sin tapar, acechaban sus perfumes sintéticos,  
en ungüento, en polvo, o líquidos –turbaban, confundían  
y ahogaban los sentidos en aromas; removidos por el aire  
que refrescaba desde la ventana...

¿No es acaso ésta una muestra manifiesta de lo que he dicho? Pero, para seguir despistando –como lo hace tan bien el Barroco–, existe otro modelo de lo mismo que resulta muy ilustrativo, al estar compuesto en términos ambiguos, fatídicos y contrapuestos, inclusive crueles y sarcásticos, como el que expone el admirable Rubén Blades en su clásico tema *Pedro Navaja*, en el cual relata una historia dramática al ritmo de la salsa (compás festivo y liviano centroamericano), cuyo baile sensual y gracioso se contradice drásticamente con lo que vocaliza el cantautor. Sirva de ilustración, nada más el comienzo de esta canción:

Por la esquina del viejo barrio lo vi pasar  
con el tumba’o que tienen los guapos al caminar,  
las manos siempre en los bolsillos de su gabán  
pa’ que no sepan en cuál de ellas lleva el puñal.  
Usa un sombrero de ala ancha de medio la’o  
y zapatillas por si hay problemas salir vola’o,  
lentes oscuros pa’ que no sepan que está mirando  
y un diente de oro que cuando ríe se ve brillando.  
Como a tres cuadras de aquella esquina una mujer  
va recorriendo la acera entera por quinta vez  
y en un zaguán entra y se da un trago para olvidar  
que el día está flojo y no hay clientes pa’ trabajar...

Al decir de la letra y del ritmo caribeño, éste es un tema que engendra una imagen fecunda, pero que es como la cabeza de la Medusa: terrorífica, contradictoria y tambaleante –por lo tanto Barroca– en la que se huele el hálito latino que furtivamente se instaló hace décadas en la ciudad de Nueva York, irradiando la clandestinidad y la profusa invasión de ilegales, donde el verbo cobra una sustancia inusitada y atrayente instigado por

este encuentro morboso del ritmo de un compás estimulante y chispeante al que se acopla con gran *fato*, pero de manera incestuosa, el retrato decadente de una tragedia. A la inversa, sería como escuchar un réquiem cuyo texto en latín profiriera socarronas groserías siguiendo la cadencia fúnebre de la solemne melodía. Por un lado, está la letra que entona con júbilo las desdichas del bajo mundo iluminadas por un diente de oro que “se ve brillando” y, por otro, la música pegajosa y avivada que emborracha y que, por lo mismo, permite que estos dos campos discordantes se asocien en un solo cuerpo que festeja la desgracia. Es como aquel que de manera soberbia se permitió injuriar a la belleza porque la encontró amarga, una vez que la sentó en sus rodillas. En el caso de *Pedro Navaja* la música podría representar el agraciado rostro de la Medusa, mientras la letra su horripilante melena de sierpes. ¿Son complementarios? Son imágenes de distinta naturaleza; sin embargo, es una mezcla discordante que se las arregla ingeniosamente para convivir en un solo organismo, composición que, siendo conflictiva, paradójica y tensional, se constituye como algo que refleja una identidad, por lo tanto, no queda más que creerle y bailarla, hasta que las velas no arden.

(*EL CRIMEN DE LESA LAMIDA*)

Decía que cuando me encontré con estos destellos vitalizadores de Lezama Lima, la “Innombrable” y Rosenquist –y también Góngora, que volví a paladear con regocijo–, me concentré en la producción de una nueva obra pictórica que titulé *La muerte de Narciso*. En esa oportunidad, en zonas fragmentadas de las superficies de lino, comencé a conjugar al unísono imágenes de variada índole que circulaban por mi cabeza y que poseía en archivos, improvisando, al igual que en las *jam sessions*, con esculturas griegas, iconografía egipcia, citas de obras clásicas, xilogravías *shunga*, figuraciones mayas y selknam, pornografía, textos, emblemas, imágenes religiosas y de revistas, gráfica, diverso material en uso del lenguaje de la pintura, estridencia de colores, diseños ornamentales, pieles de animales, entre otros. Así, por ejemplo, en una misma tela convivían al unísono el Hermes de Praxíteles con un destello de luz rojiza –como esos que destacan las estampas populares a los santos tras sus cabezas, pero esta vez adulterada con un color proclive a la cibernetica–, la que también se replicaba de la misma manera en el pequeño Dionisos que Hermes sostiene en su brazo izquierdo; ambos delante de una piel de leopardo y un mar con el horizonte diagonal en el fondo. Luego, en otros fragmentos se advierten unas puntas incandescentes, un trasero desnudo y monocromo de una mujer lanzándose en picada a una piscina, un trozo tirante de paño con ornamentos, un *close up* de una boca femenina semiabierta, sensual y exuberante, cuya lengua brillante roza su labio superior, efigie que está rodeada por un texto que dice, tergiversando la oración del Mes de María: “El lirio que vos nos pedís es el desierto de nuestro corazón”. A esto se suman una habitación de un motel de Miami y, por último, gráficas superpuestas de una pareja de *shungas* y otra de un capitel corintio. Podría decirse que es demasiada información y, por lo mismo, pintura que pinta contra la pintura, como algunos me lo señalaron en esa oportunidad. Pero lo que ocurre es que esta confabulación orgiástica y contradictoria de distintas figuraciones y facturas hace que, como ocurre con los autores antes citados,

tambalee el sentido original que posee esa iconografía y que uno la observe como si fuera un extraterrestre sin cámara para registrar, o sea, con ojos que están obligados a ser voraces y grabadores, que se posan sorprendidos al enfrentarse ante algo que es inaudito y que, por lo mismo, concentran toda su atención, haciendo un repaso meticuloso de lo que se muestra para ser un informante riguroso y veraz ante sus coterráneos, que no tienen la oportunidad de observar lo que él está viendo y experimentando<sup>3</sup>.

Mientras pintaba esta obra, con frecuencia me salían a relucir Góngora, Lezama Lima, la “Innombrable” y Rosenquist, y con ellos la analogía visual del capitel corintio con sus desbordantes y lujuriosas pompas que punzaban al vacío, que cobra una densidad material que las justifica o que estructuran su uso, como diría Cheng. En conocimiento de estas referencias, Pablo Oyarzún escribió un texto en el catálogo de esa exposición que tituló, aludiendo a Lezama, *El crimen de lesa lamida*. En un pasaje de dicho texto afirma:

Dos operaciones satíricas de rigor: acumular y mezclar. Las dos repercuten en una tercera (no hablo del secreto sino del efecto): corromper. Puede que esto suene raro, si se piensa en el propósito moralizador que usualmente anima a la sátira. Pero ya se sabe que, literariamente considerada, la sátira es el género de-generado. Además, se trata de corromper algo para que otra cosa se depure. Así, la sátira, que no se desenvuelve jamás en el contenido únicamente, sino también en la forma, corrompe la forma para salvar el contenido, corrompe el contenido para salvar la forma. Solo que hace las dos cosas a la vez; por lo tanto, lo puro y lo corrupto deben estar en otra parte. El doble registro –el doble sentido, que en su doblez, por último, es indiscernible– es su régimen fundamental. Por eso su matriz es irónica: bifida, siempre; hendida como rísped.

¿No es acaso esto una borrachera en la que se filtran espontáneamente las cabezas vivaces de Lezama Lima, Góngora, la “Innombrable” y Rosenquist? Pablo Oyarzún, de manera colosal se las ingenia para componer un texto análogo al capitel corintio, equivalente a lo que exhibe la obra y con alto nivel de sentido, pero con un sentido de la forma que es el que prevalece y que hace que el sentido del sentido trastabille, que sea anestesiado y cobre calidad culinaria para ser probado entre la lengua y el paladar, como un refinado reserva *cabernet sauvignon* guardado por años en los sótanos de un ilustre palacio, cuyos soberanos esperan el descorche de ese magnífico brebaje para lucirse ante célebres personajes de otras dinastías.

Barroco, puro Barroco. Mientras el trabajo de la “Innombrable” era perverso, sensual, displicente, y representaba con desfachatez la conspicuidad, los terciopelos y los

<sup>3</sup> Esto me trae a la memoria uno de los tantos momentos críticos de mi infancia: como a eso de los once años, cuando sin mi consentimiento un día, al llegar del colegio y entrar a mi pieza, me encontré con la sorpresa de que habían cambiado la disposición de los muebles, decisión que me descolocó por completo y desató mi irritación por su arbitrariedad. Sin embargo, es claro que se trató de una situación que me trastornó al obligarme, sin estar yo preparado, a reconfigurar y tomar conciencia de un espacio que por costumbre se había vuelto invisible. A esa edad yo no contaba con la madurez suficiente para comprender la magnitud de este fenómeno, que más tarde habría recibido como un obsequio.

modelos clásicos como si fueran carroña, el mío, en cambio, era frío, parco, sistemático, mimético en algunos tramos, obsesivo, obsceno, pornográfico y muy calculador en las representaciones, aun cuando, como dije antes, improvisaba. Aquí admito que el lector tiene derecho a vociferar una carcajada burlesca, pues ¿improvisador es equivalente a calculador? ¡Qué paradoja! Siento que el Barroco es una suerte de trabalenguas que enmaraña, que mezcla, que confunde, porque hace centellear lo invisible de lo visible y, a la inversa, lo visible de lo invisible, sino qué se puede decir de este embrollado juego de vocablos: “El padre Parra tenía una perra. El padre Porra tenía una parra. La perra del padre Parra se meó en la parra del padre Porra. El padre Porra le fue a decir al padre Parra que le dijera a su perra que no se meara más en la parra” (esto dicho a gran velocidad). Puede que éste sea un ejemplo burdo, en especial si se inscribe en un texto académico, pero, al menos para mí, es un modelo que grafica el desplazamiento repentino desde el eje al que estamos habituados a un campo de revoluciones múltiples por completo desconocido en el que todo muta como el camaleón, precisamente por la impuesta fricción que ejerce el Barroco de manera intempestiva sobre el acostumbrado y paciente aspecto que revela el cotidiano al que estamos habituados, que por eso mismo no nos genera fatiga, ya que allí todo tiene su orden, explicación y lógica, donde los números arrojan resultados exactos, pero donde el conocido “bello, como el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas” no tiene cabida ni explicación alguna.

#### (LETANÍA E ITERACIÓN)

En el chamanismo, la percusión constante y reiterada en el tiempo era un mecanismo que empleaban los pueblos arcaicos para la transportación; pero eso también puede, como en el caso de los recién nacidos, significar el adormecimiento e, incluso, la muerte. Cuando mi abuela rezaba el rosario todas las tardes en su pieza, de rodillas ante un altar improvisado siguiendo una radio que lo transmitía a comienzo de los años sesenta, mi aburrimiento se convertía en un terrible sacrificio las veces que ella me invitaba a que la acompañara; sin embargo, cuando años más tarde leí la retahíla de la clasificación de animales en *El idioma analítico de John Wilkins*, de Borges, experimenté todo lo contrario: fascinación: “Los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper un jarrón, (n) que de lejos parecen moscas”. Ésta es también una forma de emborrachamiento –al igual que la que promueve el Barroco–, pero no en el sentido de adormecimiento o muerte, sino de transportación, como la que vivían los chamanes.

Poco tiempo atrás me dediqué a escribir por orden alfabético cerca de novecientas palabras cuyo sonido me gustaba pronunciar y escuchar al margen de su significado, por ejemplo: cíngulo, jacarandá, terciopelo, crepúsculo, arándano, ornamento, tabernáculo, atrio, balaustre, acantilado, bucólico, fumarola, libélula, quebranto, escápula, ménsula,

patíbulo, ventisquero, turbación, umbría, zarcillo, púrpura, torbellino, etcétera. Existe algo en estas palabras que hace que el flameo que provoca la lengua en el paladar, producto del particular enlace entre vocales y consonantes, les otorgue una preciosa cadencia sonora. Por otro lado, este ejercicio que hice, de poner una palabra al lado de la otra sin un contexto que les permita ejercer una función narrativa, hace que se vuelvan cósicas y, al ser preciosas, se lean como un poema que no tiene ninguna relación con lo explicable y que, por lo mismo, no posean una lógica, tornándolo todo abstracto y únicamente formal, como la música y la arquitectura. En una dirección parecida, Richard Serra, en un breve y hermoso manifiesto sobre su trabajo que tituló *Peso*, señala que: “Todo lo que elegimos en la vida por su ligereza se revela en poco tiempo como un peso insoportable. Estamos enfrentados al miedo de ese peso”. Enumerando en seguida: “el peso de la represión, el peso de la coacción, el peso del poder, el peso de la tolerancia, el peso de la decisión, el peso de la responsabilidad, el peso del desastre, el peso del suicidio, el peso de la historia”.

En 2001 hice una exposición con fragmentos ornamentales del Palacio Pereira, construido a finales del siglo XIX, los que extraje, con la venia de su dueño, de entre los cúmulos de escombros y fecas de la jauría de perros guardianes que acompañaban a los cuidadores de ese palacio. El deterioro y descuido del lugar eran lamentables y cada uno de los vestigios de yeso, de notable factura y diseño, que se desprendían a diario por el abandono, estaban humedecidos, osteoporósicos y dispersos en el piso de tierra mezclado con deposiciones, bajo los colosales techos abovedados del recinto. Extendí entonces un amplio plástico negro en el patio, al centro de seis columnas decapitadas y, premunido de guantes de látex y una pequeña brocha, al igual que un arqueólogo, comencé a rescatar estos fragmentos de su malogrado estado. Uno por uno los fui limpiando y ubicando ordenadamente sobre el plástico al sol para que se secaran y solidificaran, lo que simulaba una imagen similar a aquéllas de la prensa que muestran los decomisos policiales donde en el suelo se exhiben armas, paquetes de estupefacientes u otras especies que al margen de la ley ocultan los delincuentes que son atrapados. Es importante señalar que la idea original de este proyecto era la de intervenir el Palacio instalando nueve pantallas electrónicas de *leds* en los vanos de las nueve ventanas del segundo piso que dan hacia el sur, en la calle Huérfanos, las que describirían en detalle el interior del lugar; sin embargo, un trágico accidente ocurrido en Valparaíso, donde se desprendió una cornisa de una casa patrimonial quitándole la vida a un transeúnte, hizo que el dueño de la propiedad me negara la posibilidad de concretar esa obra. Perturbado por este impasse, debido a que había recursos comprometidos que financiaban el proyecto, uno de esos días, hojeando un libro del British Museum, me encuentro con una reproducción en la que aparecen fragmentos del Partenón colgados sobre un muro rojo, imagen que de inmediato me cuajó para hacer yo exactamente lo mismo, pero en este caso no con reliquias, como las del templo griego, sino con desperdicios extraídos de entre las fecas, la humedad y el desamparo, los que sí más tarde se convertirían en reliquias, en una suerte de transsubstanciación, cuando se trasladaran al museo donde serían expuestas como restos patrimoniales.

Habiendo obtenido el permiso del propietario del Palacio Pereira para extraer estas piezas, como dije antes, y conseguido una sala en el Museo de Arte Contemporáneo

para exponerlas allí, replicando en ella, a modo de parodia, lo del British Museum, me dediqué a clasificarlas, tarea que fue tan fascinante que decidí publicarla en el catálogo de esa exposición de esta manera:

En la sala Valenzuela Llanos del Museo de Arte Contemporáneo son expuestas 221 piezas ornamentales, las que se desglosan en: 1 capitel, 17 cimacios, 4 cornisas con cimacio, 1 cornisa con óvolos y modillones, 3 cornisas con óvolos, 11 cresterías, 2 fragmentos de capitel, 1 fragmento de cornisa con modillones, 7 fragmentos de ménsula, 3 fragmentos de pilastra con estrías, 2 fragmentos de roseta, 5 fragmentos de voluta, 14 frisos, 2 guirnaldas, 7 lacerías, 18 ménsulas, 8 molduras de camafeo, 15 molduras con frondas, 8 molduras de medallón, 29 molduras simples sin ornamento, 13 móltulas, 6 óvolos, 10 relieves de fronda, 8 relieves de voluta, 1 remate de guirnalda, 1 remate de pilastra con pequeño capitel, 5 rosetas, 8 volutas y 11 otros ornamentos no posibles de clasificar.

Al volver a releer esta sarta de nombres, que probablemente para muchos no tiene sentido ni lógica alguna, me detengo en el sonido y en el placer que ello me provoca, en el paladeo aterciopelado que las palabras generan, como el *cabernet sauvignon*, y en el rendimiento que producen la iteración y la letanía, cuando sus actuares estriban en un sistema riguroso y metódico que trastorna por completo el significado que concebimos de las cosas. Es una especie de nuevo lenguaje cuyo precepto requiere de un completo desprejuiciamiento, como dije antes, como si fuéramos extraterrestres, para recepcionar este agasajo que generosamente nos habla en otro idioma, en una lengua distinta que es producto de un estricto orden e insistencia, de un cuerpo al lado de otro y de otro y a una misma distancia: es esa suma de tics que insiste y persevera la que provoca estremecimiento y un vuelco de la percepción, la que nos brinda el esplendor de reaparecer como una serpiente una vez que ha mutado de piel, para palpar con las manos y, por esta vez también, con otros sentidos, el pulso sensible de los materiales; algo así como empuñar un fósil y advertir que la dermis es capaz de calibrar y leer los millones de años que fueron milimétricamente petrificando al ser que en sus orígenes fue orgánico en una preciada especie arqueológica.

#### (LUJO, POMPA Y FASTUOSIDAD)

Desde que tengo memoria, siempre me ha llamado la atención todo aquello que se relacione con las piedras y metales preciosos, con los drapeados y las pieles, con la pompa y los ornamentos, con los grandes espacios, con el diseño ultra refinado, con los muebles de materiales nobles, en otras palabras, con lo que se asocia al lujo, lo exclusivo, lo único, lo costoso. Recuerdo que en mi niñez era habitual la vagancia por las figuras y ornamentaciones de los templos durante las fatigosas misas del día domingo, en que mientras se proferían las monótonas letanías y liturgias en latín, que se replicaban por el eco, mi vista recorría las bóvedas con sus nervaduras, los vitrales, las molduras de mármol, las casullas bordadas con hilos dorados e incrustaciones de piedras, los confesionarios laboriosamente tallados, entre muchas otras cosas. En

varias ocasiones tuve el impulso de escribir algo acerca de este particular interés, pero siempre me pareció que se trataba de algo inútil y complicado; sin embargo ahora, a pesar de todo, he decidido hacerlo sin saber mucho en qué derivará este desarrollo.

Así comienza un texto que rotulé *Lujo*, que concluí en agosto de 2005. Desde hace algunas décadas mi interés por la forma hizo que incursionara en la escritura nada más que por el placer de hacerlo y también estimulado por dar con imágenes a partir de las palabras y no desde la representación, como lo había hecho hasta entonces. Esto ha significado que, a veces, incluso me sienta más atraído por la escritura que por las artes visuales, aunque no posea el oficio ni los pergaminos que requiere esta disciplina. Es así que, con frecuencia, me pongo a escribir disfrutando con cada palabra, con cada línea, con cada frase, con cada párrafo, y siempre escuchando y prestando mucha atención al sonido de lo redactado.

La escritura ha sido determinante en mi vida, lo que me hace recordar a mi querido amigo Adolfo Couve, quien una vez me dijo que él dibujaba cuando escribía –asunto que se advierte con claridad al leer sus libros– y que admiraba profundamente a Flaubert. Recuerdo cuando Adolfo me pasaba sus manuscritos para que le emitiera una opinión, y su reacción, las veces en que yo no estaba de acuerdo con algo, aunque fuera nimio, como una coma, derivaba en una gran alharaca, sosteniendo que esa coma la había pensado mucho, defendiendo con dientes y muelas su pasión por la forma. En una ocasión, Adolfo me pidió prestado uno de sus libros que iba a ser publicado en Buenos Aires, ya que él no tenía ni un ejemplar, por lo que recurrió a mí para recordarlo. Al devolvérmelo, me encontré con el siguiente mensaje inscrito con pluma en la primera página en blanco: “Enrique: gracias por prestarme este extraordinario libro, lo había escrito, pero nunca leído”, firmado: “Adolfo, abril de 1991”.

Uno de los asuntos cautivantes de la escritura es que su esencia consiste en hacer visible, para que de ese modo el lector estructure en su cabeza la imagen que el autor del texto intenta construir; las artes visuales, en cambio, como son visibles, deben ocultar, invisibilizar, para que el objeto en su apariencia se vuelva enigmático, inquietante y seductor: es su modo de coquetear en virtud de la guarda de un secreto bajo la manga. En este sentido llama poderosamente mi atención que el lujo, cuyo afán, según observo, estriba precisamente en el despliegue ostentoso de su apariencia, en la exhibición de su garbo; es decir, en hacer explícita la fastuosidad de los modales, de los materiales, de los espacios y de la buena mesa –por mencionar algunos–, me atraiga al extremo de que se constituya en una obsesión, puesto que, como dije antes, las artes visuales deben reservar parte de su evidencia para cautivar. La verdad es que tal vez esto se deba a que en el lujo detecto un rasgo poderoso del Barroco, debido a que la exuberancia hace gala del exceso y éste pone en aprieto ese hueco que anima la precisión del ornamento, que arremete en defensa propia haciéndose palpable. Este enfrentamiento puede acaso ser el motivo que atrape mi atención, y la causa que genere mi adicción para observar este fenómeno como una instancia delirante que influye con su estilo en el comportamiento del mundo, de lo que somos y de lo que hacemos.

En el caso de la estética, en cambio, el lujo puede vincularse a una búsqueda de calidad y refinamiento, como lo afirma Étienne Souriau a través de una cita que hace de

Baudelaire: "Allá todo no es más que orden y belleza. Lujo, calma y voluptuosidad". El autor señala que el lujo no es solo ostentatorio, que incluso puede ser discreto. Utilizado en términos inquisitivos designa representación de riqueza, búsqueda de efectos destinados a cautivar y subyugar: "Se aprecia más el tamaño de una piedra que la elegancia de una joya, o el prestigio de una firma más que el valor de la obra sobre la que se inscribe". A esto Souriau añade:

Todo lo que es superfluo, en general, es inútil: el lujo de palabras designa una falta de sobriedad en el discurso. No obstante, aquello que puede parecer como lujo en un plano material, puede ser considerado como una necesidad si uno sobrepasa este punto de vista. Así, la búsqueda de la belleza, de la armonía, no son necesariamente un lujo, ya que objetos muy simples y poco costosos pueden satisfacer estas exigencias.

Es evidente que estas reflexiones de Souriau se apartan de lo que a mí me atrae del lujo, que se inclina por aspectos que en el cotidiano no gozan de buena reputación, como la lujuria, el exceso, lo superficial, la rutilancia, el brillo, los ornamentos, la conspicuidad, la fastuosidad, lo gigantesco, la voluptuosidad, la pompa y el refinamiento. Estos elementos, dicho sea de paso, no se aproximan a las aspiraciones que promueve el catolicismo, puesto que esa dinastía religiosa pregonó el valor y virtud de la pobreza, el sacrificio y la renuncia; sin embargo, pese a ello despliega sus actos litúrgicos en medio de la pompa, el exceso, la rutilancia, las riquezas y las retorcidas columnas salomónicas. Un ejemplo explícito de esta contradicción lo representa una notable escultura de San Estanislao Kostka realizada por Pierre Le Gros, sobre la que hago referencia en el capítulo "La santidad y los lindes de su fastuosa perpetuación" de *Lujo*:

San Estanislao Kostka fue un noble polaco de mediados del siglo XVI que falleció a la temprana edad de dieciocho años mientras era novicio jesuita en Roma. Actualmente se le considera protector de los seminaristas de esa congregación. Existen órdenes sacerdotiales que, desde su inicio, cimentaron su filosofía en el cultivo riguroso de la meditación, de la vocación de servicio y de la renuncia a una variada clase de goces: la jesuítica es una de ellas, por lo que habría que creer que el joven Kostka constituyó un modelo apegado a esos principios, aún más si con posterioridad a su muerte fue catapultado como santo y ejemplo para las generaciones futuras de quienes ingresaron a esa congregación religiosa con sanas y místicas inspiraciones.

Pero no es precisamente el joven santo la causa central de este capítulo, sino la paradojal novedad que se produce entre lo que es la opción modesta y contemplativa de vida de una figura ejemplar, y su posterior representación por parte de terceros, de esa imagen que materialmente lo inmortaliza mediante una obrafigural realizada con sus rasgos, en este caso en una escultura ejecutada un siglo después de su fallecimiento, durante la segunda mitad del siglo XVII, cuando se funda en Roma la Academia de Francia, con el propósito de instalar allí a artistas franceses para construir vetustas estatuas, originales y copias, para adornar los jardines de Versalles, según órdenes de Luis XIV. Como antecedente histórico hay que consignar que entonces la poderosa influencia de Bernini, más la cuota natural de talento de los oficiantes galos, generó en la época una nueva forma de Barroco, mitigado, según le calificarían algunos, por la impregnación del sentido típicamente francés proclive a la gracia lineal, de la medida, de la *noblesse*

*y bienséance*. Dentro de este grupo de artistas se encontraba Pierre Le Gros, quien, seguramente impresionado por la precoz santidad del joven polaco, apeló a datos literales de su imagen para retratarlo yacente en su lecho de muerte en una magnífica escultura. Seguramente Le Gros fue convocado por la curia Jesuita para ejecutar esta obra, la que no se traslada a ornar los jardines de Luis XIV y se queda en Roma, en el Noviciado Sant' Andrea al Quirinale, recinto que por el mito del joven y la potencia de la obra se transformó en una cámara mortuoria.

A raíz de la escasa información visual que existe sobre esta sobresaliente realización, podría recurrir tentativamente a la écfrasis, aquella figura que el retórico Teón, del siglo II, definió como ‘un discurso expositivo que trae vívidamente el asunto ante los ojos’. Sin embargo, a pesar de lo complejo de esta proeza, para estos propósitos nada más basta hacer mención a ciertas materialidades que se enfrentan con sentidos que por principio están divorciados.

La escultura muestra al joven santo en su lecho de muerte labrado finamente en distintos mármoles. La cabeza y otras cuatro extremidades son de mármol blanco, al igual que los dos almohadones sobre los que descansa la nuca, que revelan representaciones de prolíjos encajes en bajo relieve –y que de manera sorpresiva se incrustan en la moldura dorada de un cuadro que pende del muro, en la cabecera. La bata nutrida de pliegues que envuelve el cuerpo es de mármol negro, mientras que la reproducción acolchada en la que reposa el novicio está labrada con fragmentos de formas y tamaños irregulares unidos con alta precisión en un mármol medio amarillento. Por su parte, la estructura que sostiene todo simula que tras el paño orlado de jirones en un abigarrado mármol de sienas altos y oscuros, se esconde una suerte de catre o peana que garantiza la altura necesaria para el lucimiento y apreciación de la imagen. Adicionalmente, y esta vez de manera no simulada, el joven porta en su mano izquierda un medallón con marco de metal dorado que contiene una reproducción de Cristo y en la derecha un rosario blanco de notable simplicidad y belleza.

El entorno de la obra está recargado con los más exclusivos y tratados materiales: repujados y relieves revestidos de oro, rosetas y angelillos adheridos a los muros, piso de maderas lustrosas y variadas que permiten ensambles de preciosos diseños, altares labrados cubiertos con tapetes de terciopelo orillados con flecos metálicos: toda una pompa y fastuosidad repleta de elementos que no se concilian con lo que se presume fueron las opciones y el ambiente monacal que rodeaba al joven Estanislao. Los pies de mármol descalzos insinúan la sencillez y vocación de situarse a la altura de los más desposeídos, no obstante la rutilancia del ambiente y la maestría lineal proferida por Le Gros, le confieren a la imagen una suerte de consagración que oscila entre la lujuria y la contemplación, pero de una contemplación hipnotizante provocada por la categoría de los materiales, el brillo ceniciente de los metales y el conocimiento explícito en el acabado prodigioso de la escultura.

Es fácil advertir que este relato pone en evidencia una paradoja que conduce a la confusión, como sucede con el *Éxtasis de Santa Teresa*, cuando el Barroco gozaba de su mayor esplendor, esa magnífica obra de Bernini que voluptuosa expresa la intensidad del amor en el grado máximo de su arroamiento, en el que la consagrada llega al límite de perder el control. En un altar de la iglesia Santa María de la Vittoria, en Roma, se observa bajo una luz artificial esta escena de la Santa junto a un ángel joven, sonriente y cándido,

que apunta una fálica flecha hacia el cuerpo ardiente y pletórico de Teresa, cubierto por abundantes atuendos, bajo los cuales, en el extremo inferior, se asoma su pie desnudo de mármol revelando estar en plena sintonía con ese goce y hinchido placer. Sobre este instante sublime y vehemente, la propia Santa escribe: “Veíale, en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me pareció tener un poco de fuego. Éste me pareció meter por el corazón algunas veces, y me llegaba hasta las entrañas, al sacarle, me pareció las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada de un aura grande de Dios”. ¿No es acaso el Barroco, en este sentido, un atentado contra la moral y las buenas costumbres? Pues promueve precisamente todo aquello que lidia contra la sencillez, la austeridad, la simpleza, el recato y la sobriedad, y además enarbola deseos prohibidos que requieren de una gran erudición, discriminatoria, ya que el lujo, la fastuosidad y la pompa están asociados férreamente a las potestades que gozan del control en todas las órbitas de las riquezas materiales, intelectuales y del conocimiento.

Son estas contradicciones las que atraen poderosamente mi atención, pues siento que el Barroco es una cualidad inmaterial que mediante lo irreal, lo falso, lo ficticio, lo superficial e innecesario, plagado de arabescos, pliegues, laberintos, rutilancias, bruñidos, fricciones, curvas y suntuarios, conduce a tribunas privilegiadas que exceden cualquier margen de lo explicable, que obligan a interrogarse una y otra vez por el peso de las cosas, porque constantemente lo inhabilitan, lo ponen en aprietos y lo hacen “perder pie”. Siendo así, ya no tendríamos por qué experimentar sentimiento de culpa y podríamos darnos el lujo de perder el tiempo, el lujo de botar el dinero, el lujo de dormir hasta tarde o el lujo de regalar lo que no se tiene, por mencionar algunos de los tantos mentados lujos.

#### (HIELO Y CARBÓN)

Al partir este texto, mencioné que en el barrio de mi infancia era frecuente encontrarse en los almacenes con pequeñas pizarras manuscritas con tiza que ofertaban hielo y carbón; lo coincidente es que en este caso la tiza podría ser analogía del hielo y la pizarra del carbón. Sin que esto hubiese sido en un principio la causa de concreción de una obra, con motivo de esta vivencia y en virtud de un providencial accidente que narraré más adelante, el año 2009 expuse una instalación de objetos que titulé *Break point*, en la que se reunían estos dos materiales que, teniendo tan buen fiato y cercanía en esas pizarras, en la realidad encarnan, sin embargo, la máxima distancia: uno es lo glaciar que se encumbra en los pináculos gélidos que rozan el cielo, mientras el otro es la expresión física de ardientes temperaturas que carbonizan en las planicies, a la altura de nuestros pies.

En el año 2002 un amigo me puso el apelativo de Fitzcarraldo, a consecuencia de mis producciones que en esa época comenzaron a cobrar grandes dimensiones, peso y, por lo mismo, complejidad de traslado. Para esos efectos era necesaria la contratación de grúas de pluma de gran envergadura, el empleo de tecles y la asistencia de mucho personal para mover las piezas que pesaban toneladas. En *Break point* puse en escena cuatro frentes de capiteles corintios calcinados tallados en madera; el volumen y corpulencia de éstos eran evidentes, y estaban atracados contra el muro del fondo de la sala donde fueron expuestos,

sobre los cuales, a corta distancia y adherida a esa misma muralla, se desplegaba una frase gruesa de hielo de 9.20 mts. de largo y 0.52 mt. de altura, que decía: "La novela de una novela", frase que corresponde al título de un biografema escrito por Thomas Mann, a raíz de su novela *El doctor Fausto*. Sobre este particular, creo que es importante situar el contexto de cómo se generó esta obra, dado que involucra al capitel corintio, que es el símbolo conceptual de mi producción –y por qué no del Barroco–, y porque emergen dos elementos naturales, como el hielo y el carbón, asociados a mi biografía.

Varios años atrás tuve que reparar el refrigerador de mi casa, producto de que la señora que nos colaboraba arremetió con un cuchillo en el freezer para acelerar el proceso de descongelamiento, perforando de paso la tubería que transporta el gas congelante. La reparación artesanal que más tarde efectuó el técnico dejó al descubierto, en la base del aparato, un tramo de tubo de cobre, el que al cabo de un rato de funcionamiento del refrigerador capturó la humedad del aire compactando una masa cilíndrica y espesa de hielo a su alrededor. Al percatarme del fenómeno sentí que se revelaba ante mis ojos una fascinante fuente visual de exploración. De inmediato comenzaron a brotar en mi cabeza gran cantidad de posibles producciones con hielo, las que fui registrando en mi carpeta de proyectos una por una. Simultáneamente, en ese tiempo salía a caminar por horas durante las tardes de los fines de semana por las calles del barrio, aledaño al de mi infancia, en la calle Huérfanos, entre la Plaza Yungay y la Plaza Brasil, recorriendo con la mirada la magnificencia de la arquitectura de las mansiones del sector, pero, al mismo tiempo, experimentando pesar al observar que una de las constantes era encontrarse con mansiones consumidas por las llamas, a raíz de que eran arrendadas a personas que inescrupulosamente las subarrendaban a otras por piezas, lo que hacía que el hacinamiento de familias, el mal estado de las redes eléctricas y el empleo recurrente de hornillos que funcionaban con esa energía colapsaran el cablerío, desatando incendios incontrolables que destruían por completo este insustituible patrimonio. Fue así como, a pesar de mi desconsuelo, al observar las imágenes de columnas, capiteles y toda clase de ornamentos ennegrecidos por el hollín que les había proferido el humo negro de las llamaradas, se me produjo espontáneamente esta relación antípodica y de alto rendimiento entre el capitel corintio calcinado y la frase de hielo, recordando a Heráclito de Éfeso que decía: "Lo que se opone coopera y de la divergencia procede la armonía más bella".

Todo esto que relato da pábulo para ser interpretado como una construcción alambicada, quizás absurda o demencial, pero ¿qué se puede decir de una experiencia de esta magnitud que significó, a partir de estas vivencias, la avenencia de una sociedad que se plasmó en un contrato genuino entre dos categorías que son colosales? Nuevamente chasquea el Barroco en mis sesos y su increíble entereza inmoral para persistir en aquello que es imposible, pero que, sin embargo, producto de su insistencia, como la retahíla e iteración, se vuelve posible, aunque no lo sea. Es esta inutilidad, esta falacia, esta superficialidad, esta construcción imaginaria basada en lo que no tiene por donde ser real la que le otorga, no sé cómo, credibilidad a lo inverosímil. Lo que sucede con la reunión de estos elementos materialmente discordantes, aunque ambos milenarios, es lo mismo que ocurre con la imagen del joven San Estanislao Kostka esculpida por Pierre Le Gros, respecto que en estos dos casos se articulan asuntos que por naturaleza están divorciados y que acaso por lo mismo, junto con contradecirse, se atraen para engendrar

una relación mestiza e incestuosa que, estando penada con antelación por las cúpulas que se atribuyen la posesión del orden y la moral, se jacta con displicencia del vástago que generan con su alianza.

(BA-BAR-BAROCO-BARROCO: A RÍO REVUELTO GANANCIA DE PESCADORES)

Nada es más insoportable que aquellos sujetos que se aprovechan del pánico colectivo para buscar a hurtadillas en las sombras el beneficio propio. ¿Cuáles son los nombres de los comensales que aparecen en el transcurso de este texto?: José Lezama Lima, José Luis de Góngora, James Rosenquist, Friedrich Nietzsche (o su hermana), Tucídides, Jorge Luis Borges, Polibio de Megalópolis, Pablo Oyarzún, John Wilkins, Étienne Souriau, Charles Baudelaire, T. S. Eliot, Adolfo Couve, Santa Teresa de Ávila, Gian Lorenzo Bernini, Luis XIV, Pierre Le Gros, la “Innombrable”, William Shakespeare, Dante Alighieri, San Estanislao Kostka, Rubén Blades, Thomas Mann, Homero, François Cheng, Virgilio, Gustave Flaubert, Horacio, John Milton, Arthur Rimbaud y el Conde de Lautréamont (solapados), Heráclito de Éfeso, Juan Domingo Dávila, Plinio el Viejo, Marcel Proust, Richard Serra, Ovidio, Nicolás Poussin, Praxíteles y Teón; es decir, cuarenta nombres, dejando fuera a los curas Parra y Porra, a la vestal Elizabeth, a Alberto Valenzuela Llanos, al doctor Fausto, a Fitzcarraldo, a Hermes, Dionisos y al Sagrado Corazón, por ser dioses, a Pedro Navaja, a Narciso, Agripina y Nerón, a mi madre y abuela, cuyos nombres omití para no embolinar más la perdiz. Se trata de un largo listado en hasta ahora una veintena de páginas tamaño carta escritas en el programa Microsoft Office Word. ¿No serán demasiado los parroquianos que se reúnen en tan breve lapso escritural? Pero así es el Barroco, una construcción excesiva y superficial que es irreal y perversa, ideada para “embolinar la perdiz”. ¿Y qué significa embolinar? Es “confundir completamente a alguien con un discurso enrevesado (travieso, enredador, insubordinado, indomable) y lleno de palabrería”; o sea que es una estafa, un embaucamiento y una manera desvergonzada de eludir la verdad mediante el truco del encandilamiento –que causa ceguera– a cambio de promesas ficticias que fulguran voluptuosas, ampulosas, pero que son fatuas, solo espejismos, porque jamás se cumplirán.

Siento que el Barroco es una de las peores trampas, y una siniestra pandemia que habría que extirpar de la memoria; el problema es que es un vicio, por lo tanto, adictivo y seductor; por lo mismo, promueve el reclutamiento de fanáticos, como esas sectas en las que todos pierden la cabeza obnubilados por ideales que aparentando ser místicos y nobles conducen al crimen, al suicidio, al vejamen y a la ruina. Sí, el Barroco es una secta, una hermandad enmarañada que procura emborrachar –Ba-bar– con ilusos propósitos a quien se le cruce por delante, y lo hace sin ética, sin pudor, pero con lúcida y consciente alevosía, aprovechándose del hambre que todos tenemos por alcanzar la gloria y tomarle el pulso a las sensibles vibraciones que estremecen los cimientos sobre los que se posan nuestros pies.

De este modo, el encuentro de la forma con la contraforma, del lleno con el vacío —que son elementos cruciales y gravitantes para entender el orden y estabilidad de las cosas— el Barroco los utiliza como recurso para atraer con sus luces artificiales a nuevos fanáticos suicidas que sean capaces de cometer los peores crímenes e inalcanzables desafíos, como el Caravaggio, Rimbaud y Cellini, que incurrieron en comportamientos indecorosos, no obstante la historia los ha catapultado con justicia como genios y cruciales referentes. ¿Por qué? ¿Acaso la obra de estos genios justifica las barbaridades que realizaron? O, a la inversa, ¿dan lo mismo esas barbaridades en virtud de la magnífica obra que concretaron?

El refrán dice “embolinar la perdiz”, pero muchos con certeza han reemplazado el término “embolinar” por el de “emborrachar”. ¿No es acaso igual? Y si en términos estrictos no lo fuera, es una expresión similar muy próxima a la original, porque el resultado conduce a lo mismo: a la confusión. Ba-bar, nuevamente, a decir de un tartamudo que embriaga, porque el Barroco también es tartamudo, pero tartamudea sin serlo, consciente de que este mecanismo de entrecortamiento desconcierta y descoloca, lo que posibilita a que el Baroco-Barroco introduzca su cola de résped ponzoñosa en esos intersticios, generando el desbarajuste y embriagando con el poder de su deslumbrante y acaramelada pócima. Esto es equivalente a revolver el río para sacar ganancias y apoderarse en mala ley de las especies, que por doquier se desplazan a la deriva y a ciegas, producto de la agitación de las corrientes y de la remoción de sedimentos de las profundidades que empañan la visión, por lo tanto, a raíz de la desesperación y el hambre, ante cualquier centelleo estos seres no trepidan en atrapar con sus mandíbulas las plumas de vivos colores que seducen simulando ser deliciosos manjares, sin saber que encubren entre sus filamentos de fantasía garfios de hierro mortales de los que es imposible desprenderse.

En este último tramo no he hecho más que denostar al Barroco desacreditando su puesta en escena, su lucimiento. Pero ¿qué se puede decir de un fenómeno enviciante que exhala encanto y que por eso mismo conduce a la perdición, al “límite de perder el control”, como en Santa Teresa de Ávila? ¿Es esto acaso justiciero? Habría que leer el librillo *Del vino y del hachís*, de Baudelaire, en el que el autor, consumidor de vino y drogas, sostiene que “el vino transforma al topo en águila”, concluyendo ese texto, sin embargo, vacilando en una contradicción, al decir que él piensa exactamente lo mismo que el filósofo Barbereau que, en una tertulia en la que ambos compartían, sostiene que: “Los grandes poetas, los filósofos, los profetas son seres que, por el puro y libre ejercicio de la voluntad, logran alcanzar un estado en el que son a la vez causa y efecto, sujeto y objeto, encantador y sonámbulo”. Por lo visto esto se trata de sentimientos encontrados: por una parte sí y por otra no. Ahora ¿por qué sí o por qué no? Esa es una interrogante que, sospecho, estriba precisamente en que esta aventura solo es productiva en la medida en que oscile en el agudo filo que separa a los contrarios, entre el sí y el no, entre el ser y el no ser, entre lo bueno y lo malo, entre verdad y mentira, entre la luz y las tinieblas; pues eso es lo único que garantiza la inflamación de los continentes adyacentes, separados por esa frágil lámina limitrofe, haciendo que se active con furia el imperio inverso que ambos procuran con ansias aplacar para preservar nada más que el propio, y hacer que solo el suyo se destaque, aun cuando, al contrario de esta intención, por eso mismo, destacan al otro.

En la *Historia universal de la infamia*, Borges dice: “Yo diría que barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades”; o sea, más que un estilo es un poderío que atenta contra sí mismo: es suicida y, peor aún, partidario de arrastrarnos a todos consigo, como las sectas; más cuando el mismo autor después señala: “Yo diría que es barroca la etapa final de todo arte, cuando éste exhibe y dilapida sus medios”. ¿Pero cómo se las arregla entonces el Barroco para subsistir, para renacer una y otra vez, como la cola de la lagartija? Pues es evidente que, al revisar la historia, éste ha persistido siempre agujoneando, hundiéndose y reapareciendo, como el sujeto que flota desolado en las tinieblas en aguas agitadas azotadas por una tempestad, batiéndose entre la vida y la muerte en medio de descomunales olas infestadas de tiburones, en *Los cantos de Maldoror* de Lautréamont. Al parecer, el Barroco, a diferencia de los gatos, cuenta con una cantidad indeterminada de vidas, porque su esencia radica justamente en estar permanentemente ficcionando y ennoblecido las apariencias de lo que no existe; es decir, mintiendo con descaro, que es algo que requiere de gran inteligencia y astucia para ser convincente. Mientras la verdad, por su parte, para poder ser realmente probada y demostrar su nobleza, su dignidad, no tiene otra opción que apelar a los servicios miserables de la calumnia, por lo tanto no le queda más alternativa que recurrir a este embolinado e ilustre enemigo —que se llama Barroco— que lo hace con estilo, para de ese modo justificar y prestigiar su bondadosa efectividad; pues sin esa retorcida contraparte la verdad no tiene cómo establecer que está en lo cierto. Es por eso que el Barroco tartamudea con total y absoluta convicción, porque tiene claro que su única alternativa es enredar para lograr que entremedio de los entrecortamientos del tartamudeo, además de inyectar su ponzoña, los sapos y culebras se emancipen furtivamente desatando el pánico y despistando con sus lubricantes y escamados aspectos a quienes platican, desde tribunas que creen calificadas, sobre las ventajas de la verdad y de lo bueno, sin haber metido jamás una pata en el infierno, porque solo han actuado desde la suspicacia y la suposición —ignorando los magníficos artilugios y estrategias que posee el Barroco para dar vuelta la tortilla sin que nadie lo perciba—, ya que cándidamente se sienten protegidos bajo el alero de un tejado de vidrio que, como se sabe, no es prenda de indemnidad.

No cabe duda que el Barroco es una caverna insondable, llena de ecos donde el tartamudeo se replica y reverbera al son de tribulaciones y deslumbramientos en un sinnúmero de pistas falsas pero consistentes, conducentes a imágenes alucinantes no habidas en este mundo, como aquella de bajar en extremo el horizonte para enaltecer artificialmente a las figuras que afloran en escena, como sucede en *El rapto de las Hijas de Leucipo*, de Rubens, donde es imposible que en esa época existiera una cámara y la tecnología para conseguir esa toma; por lo tanto, lo que se observa en esa pintura es una construcción ideológica que tuerce el orden natural de las cosas, para imponer a la fuerza una gran mentira como una gloriosa verdad.

En buenas cuentas, siento que el tartamudeo Ba-bar-baroco-barroco es equivalente a *rio revuelto ganancia de pescadores*, y que también es socio estrecho de *embolinar* o *emborrachar la perdiz*, en virtud de que éstos vacilan haciendo trampa entre la certidumbre y la incertidumbre, entre la luz y las tinieblas, entre la plétora y el ápice, entre lo que conocemos e ignoramos, entre lo visible e invisible, entre el lleno y el vacío, entre la forma y contraforma, entre el brillo y la opacidad, entre la luxuria y la austeridad, entre

los dioses y los demonios, entre la cordura y la demencia, entre el norte y el sur, y en todos los demás “entre” polares, que en este caso pueden ser un listado interminable.

(SEIS DÉCADAS DE RECORRIDO, QUE EN BARROCO O TARTAMUDO SON  
DOCE LUSTROS DE TROCHA)

Me resulta sorprendente que en el comprimido espacio de estas páginas haya tenido la oportunidad de recorrer mis sesenta años de existencia. Y también es increíble que, a pesar de mi aparente animadversión por el Barroco, sea uno de sus más entusiastas seguidores, sin tal vez poseer los atributos para formar parte de esta empinada categoría. En estas dos últimas páginas han surgido cuatro nuevos nombres: Peter Paul Rubens, Barbereau, Michelangelo Merisi da Caravaggio y Benvenuto Cellini, y se repiten otros y ¿por qué menciono esto? Aparte de ser un empacho –y como una especie de inventario– es por imaginar qué pasaría si ellos, junto a los cuarenta anteriores y los que quedaron fuera, fueran vociferados al unísono en esa caverna insonable: ¿Cómo rebotarían y en qué barullo se transformarían? A este listado siento que es importante agregar otro nombre, el de Raúl Ruiz, que en su libro *Poéticas del cine* da una clase colossal de Barroco, contando y mezclando cientos de historias y anécdotas, citando a cientos de autores, al extremo que hace dudar al lector si son reales esos cuentos e incluso si existen esos autores; sin embargo, Ruiz plantea lo escrito con un serpenteo perfecto de tal coherencia que al final da lo mismo si es cierto o no lo que relata, porque por la forma se vuelve todo verosímil, por lo tanto lo que dice es absoluta y totalmente una verdad, aunque no lo sea. En buenas cuentas es una figura colossal que encarna de veras la esencia que representa, léase bien, el Barroco.

Hace un par de años me tocó viajar a México por primera vez, y todavía puedo revivir con nitidez el regreso, en que me costó más de un mes aterrizar efectivamente en Chile, dado que la intensidad de esa cultura alcanza tales grados insospechados de polaridad y de orgía permanente que me dejaron por completo demolido, en estado de *shock*; podría decir que hoy ese país es un condensado de Barroco, donde, por ejemplo, en la iglesia principal de un pueblo llamado San Juan Chamula, ubicado al sur, en la zona de Chiapas, cerca de las ruinas mayas de Palenque, se observa una cincuentena de figuras de santos en altares, uno inmediatamente al lado del otro, recargadas con infinitades de adornos de estridentes colores y cartas manuscritas solicitando milagros o dando gracias; en tanto en el piso, entre una capa de inflamables filamentos de pino que lo cubrían como una alfombra vegetal, se localizan miles de velas peligrosamente encendidas, cuya humareda inundaba por completo el recinto en una nube compacta que tornaba difícil la respiración. En este escenario se instalan varios grupos de personas extrañas, que parecen procedentes de otro mundo y época, las que permanecían arrodilladas en un estado que vacilaba entre el recogimiento y la enajenación, en medio de los cuales un chamán profería una perorata en lengua originaria. La mezcla de decenas de súplicas enunciadas al mismo tiempo generaba un bullicio turbador, entre sobrehumano y siniestro. En cada grupo uno de sus integrantes sostenía una gallina en los brazos, la que al culminar con el ritual era abruptamente degollada. Mientras tanto afuera, en una plaza, un grupo de bailarines típicamente engalanados danzaba al compás de una orquesta de bronces y percusión,

en medio de borrachos, vendedores de “toques” –que son violentas descargas eléctricas por las que la gente paga para que se les aplique–, cientos de puestos de feriantes de múltiples especies y continuos impactos de bombas de sonido que estallaban minuto a minuto, al margen de toda ley y de la policía, que no se atreve a ingresar a ese pueblo que vive literalmente a la deriva. Esto fue para mí como vivir en el cielo y el infierno al mismo tiempo, que en ese lugar residen mezclados, sin barreras, y no uno arriba y el otro abajo, como versa la literatura, lo que es una experiencia brutal y de tal magnitud que un cuerpo como el mío, no habituado a asimilar en sincronía la violencia que implica este despliegue de excesos bipolares y desbarajustes de toda índole, terminó profundamente extenuado y hecho una miseria.

¿No es acaso esto puro, pero puro Barroco? Sí que lo es, y yo lo viví en mi propio cuero y, lo que es peor, sin la existencia de esa membrana que separa a los contrarios, que es una garantía que da seguridad; sé, por lo tanto, de la dimensión de sus secuelas y avatares, y de cuáles son las averías de los desbordes a los que éste puede llegar cuando se lo propone. En este sentido no es lo mismo hablar del Barroco, escribir sobre él, verlo, oírlo, leerlo, que experimentarlo en un escenario donde todo se vive y se olfatea con una intensidad que no admite parangón, lo que vuelve a ese desenfreno de San Juan Chamula en irreal, en un imposible, en un acontecimiento que aun cuando haya ocurrido, al abandonar, de inmediato la cabeza lo bloquea y se transforma en un recuerdo que es como un sueño, que no cabe creer o reconocer que efectivamente aconteció, porque, en verdad, nunca ha sido parte de este mundo, al menos dentro de los parámetros del entendimiento que yo administro y puedo entender.

Todo esto es una chifladura desatada de dimes y diretes que no conducen a ninguna parte o que, tal vez, transportan a una, pero es a un lugar que desconozco y del que no advierto indicio alguno. ¿Qué hacer entonces ahora? Cuidarnos mientras tanto de no convertirnos en un monstruo cuando luchemos con uno de ellos, y que, como dice Nietzsche, en *Más allá del bien y del mal*, cuando miremos largo tiempo un abismo, cuidarnos de tener muy en cuenta que éste también mirará dentro de nosotros.