

Ecfrasis, barroco y cultura de masas en la poética de Álvaro Enrigue

Ramírez Cortazar, Oscar

2019

<https://hdl.handle.net/20.500.11777/5056>

<http://repositorio.iberopuebla.mx/licencia.pdf>

Universidad Iberoamericana Puebla

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial del 3 de abril de 1981



ECFRASIS, BARROCO Y CULTURA DE MASAS EN LA POÉTICA DE ÁLVARO ENRIGUE

DIRECTOR DEL TRABAJO

MTRO. NOÉ AGUSTÍN CASTILLO ALARCÓN

ELABORACIÓN DE TESIS

que para obtener el grado de
MAESTRÍA EN LETRAS IBEROAMERICANAS

Presenta

OSCAR RAMÍREZ CORTAZAR

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
I. POÉTICA DE ÁLVARO ENRIGUE	7
1. Preámbulo	8
2. Vicisitudes de la poética de Álvaro Enrigue	9
II. ECFRASIS EN <i>MUERTE SÚBITA</i> Y <i>LA MUERTE DE UN INSTALADOR</i>	20
1. Enfoque teórico	21
2. <i>La muerte de un instalador</i>	24
3. <i>Muerte súbita</i>	33
III. EL <i>ETHOS</i> BARROCO EN <i>MUERTE SÚBITA</i>	47
1. Concepto y perspectivas teóricas	48
2. <i>Muerte súbita</i>	55
3. Lo carnavalesco	63
4. Claroscuro	67
IV. CULTURA DE MASAS EN <i>HIPOTERMIA</i>	74
1. Perspectivas teóricas	75
2. <i>Hipotermia</i>	81
CONCLUSIONES	90
BIBLIOGRAFÍA	97

INTRODUCCIÓN

El renombre de la narrativa de Álvaro Enrigue Soler (1969), nacido en Guadalajara, pero radicado en la ciudad de México, Norteamérica y Australia, ha aumentado en el ámbito de la crítica hispana y anglosajona –su obra está traducida al inglés y ha gozado de una recepción muy exitosa especialmente en los Estados Unidos de América. Los terrenos por los que ha transitado Enrigue son los de crítico literario en medios periodísticos de México y España, profesor de literatura en la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México, ensayista y editor.

Enrigue es una de las voces que más desafíos plantea a la novelística mexicana. Acerca del estado actual de la creación literaria en México, en una entrevista dijo a Julia Felsenthal: “Todavía hay estructuras tradicionales y pesadas, escapar de ellas es algo que celebrar.” (Felsenthal, párr. 3).

Su narrativa mereció galardones como el Premio Joaquín Mortiz de Primera Novela por su ópera prima *La muerte de un instalador*, y el Premio Herralde de Novela por *Muerte súbita*. Su obra ha sido publicada por editoriales importantes como Joaquín Mortiz (México) y Anagrama (España). Cónyuge de la escritora también mexicana Valeria Luiselli, Enrigue es «Un escritor hecho y derecho», a decir del escritor Mario Vargas Llosa desde la contraportada de la novela *Hipotermia*.

Según Peter Constantine “La escena literaria mexicana está en proceso de cambio. Una nueva generación de escritores está respondiendo a las grandes convulsiones políticas y sociales. Entre estos autores, el galardonado autor y editor Álvaro Enrigue es uno de las más atractivos y versátiles.” (Constantine 12). En el 2007 Enrigue fue seleccionado como uno de los escritores contemporáneos menores de 39 años más influyentes en español, por el certamen literario *Hay Festival of Literature & Arts*, celebrado en Bogotá.

Sin embargo, a pesar de los numerosos motivos de interés que su obra ofrece, hasta ahora los trabajos críticos sobre las novelas de Enrigue se han realizado casi exclusivamente en el medio periodístico. Debido a lo anterior, por provenir del ámbito de la academia, nuestro trabajo sobre la narrativa de Enrigue se concibe como un ejercicio pionero, pues pretende ofrecer una lectura más rigurosa y sistemática de tres de sus novelas, a partir de fundamentos y herramientas teóricas propias de nuestra disciplina.

Detrás de nuestro esfuerzo subyace la convicción que acerca del análisis crítico ha sostenido la tradición interpretativa (al menos desde Immanuel Kant), al suponer que los intérpretes pueden comprender al autor mejor de lo que este se ha comprendido a sí mismo. Nuestra intención es dar una visión abarcadora de las concepciones del propio Enrigue sobre su obra que pueda arrojar luz en nuestro análisis. Para ello hemos elegido incorporar fragmentos de entrevistas a nuestro autor, por considerar que son documentos que permiten comprender mejor su proyecto literario.

Esta tesis plantea sendos objetivos con la ayuda de bases teóricas sobre la poética, la ecfrasis, el barroco y la cultura de masas, que son los artículos y ensayos de autores que hemos seleccionado. Los objetivos de este trabajo son cuatro. Nuestro objetivo general es analizar la poética de Álvaro Enrigue en *Muerte súbita*, *La muerte de un instalador* e *Hipotermia*. Nuestros objetivos específicos son tres. El primero busca analizar e interpretar la ecfrasis de *Muerte súbita* y *La muerte de un instalador* como indicio relevante del sentido de los relatos. El segundo busca analizar el *ethos* barroco de *Muerte súbita*, resaltando dos aspectos: lo carnavalesco y el claroscuro. El tercero busca recopilar en *Hipotermia* las referencias a la cultura de masas, para comprender el choque con la alta cultura. En el capítulo I hacemos un recorrido por la poética e ideario de Enrigue, junto con algunas perspectivas críticas de él como autor.

La poética de Álvaro Enrigue

El uso del término poética tradicionalmente se ha circunscrito sobre todo al ámbito literario; sin embargo, en los últimos tiempos su utilización se ha extendido hacia prácticamente todas las artes. El uso que actualmente se hace de este concepto sugiere la existencia detrás de toda obra artística de una ideología y de un proyecto estético del autor-creador, que es el que puede dotar a toda su creación de una coherencia –más allá del mero “estilo”–, lo cual convierte a la poética en el sello más profundo y característico del creador de obras artísticas. Uno de los objetivos más importantes de esta investigación consiste precisamente en vislumbrar la poética de Álvaro Enrigue, a partir del análisis de tres novelas.

Este trabajo opera sobre el análisis de tres nociones que se identifican como importantes en su poética: la ecfrosis, el barroco y la cultura de masas. Estos serán tomados como categorías expresivas de la poética del escritor, a cada uno de los cuales se dedicará un capítulo.

En *Muerte súbita* y *La muerte de un instalador* abundan descripciones verbales de representaciones visuales –pinturas e instalaciones, sobre todo–, lo cual no es más que ecfrosis. Definido brevemente, ecfrosis es el ejercicio literario de describir un objeto de arte. Las descripciones son las instalaciones de Sebastián Vaca en *La muerte de un instalador*, o tienen un referente real: las pinturas barrocas de Merisi Caravaggio en *Muerte súbita*.

El estilo barroco en pintura se caracteriza por sus tonos claroscuros (a veces con cierto tenebrismo) y una distribución brusca de la luz. El barroco fue un periodo cultural europeo y americano en el siglo XVI. En *Muerte súbita* al barroco lo consideramos un *ethos* –estrategia de vida–; también abordamos los correlatos del barroco: lo carnavalesco, el claroscuro y la política de la Contrarreforma aunada al contexto religioso. A lo largo de la novela el autor problematiza todos estos planos del barroco.

Hipotermia es una novela compuesta por varios relatos. Los relatos analizados tratan sobre personajes que llevan vidas sofisticadas, y tienen en común un rasgo: son consumidores de los productos de la cultura de masas –en especial la norteamericana–, como series de animación y películas. El término cultura de masas está reservado a productos culturales con un bajo nivel jerárquico (manifestaciones culturales consumidas por las masas), diferente al término alta cultura, aquella que es considerada canónica y clásica, que suele ser consumida por un pequeño sector.

CAPÍTULO I:
POÉTICA DE ÁLVARO ENRIGUE

1. Preámbulo

Sobre la etimología del término poética, Joan Corominas propone el término ποιητής (poiētēs): “ποιητής es ‘hacedor’, ‘creador’, ‘autor’, ‘poeta’, derivado a su vez de ποιέιν ‘hacer’. De ahí deriva poética.” (935).

José Ferrater Mora propone una definición de poética que se adecua a nuestro trabajo:

El verbo infinitivo *poiein* significó originariamente “fabricar”, “hacer”. En este sentido podría usarse el término “poética” para designar la doctrina relativa a todo hacer [...]. Sin embargo, *poiein* significó muy pronto, entre otras cosas “crear” y luego “representar algo o representar a alguien” (artísticamente). Más específicamente, significó “crear algo con la palabra”: lo así creado es el poema. El acto o proceso de tal creación es “la poesía” – que a veces designó el conjunto de una obra poética. (441).

Poética también designó la creación de las obras del espíritu, con frecuencia provista de normas estilísticas (esto puede verse en *El arte poética* de Horacio o de Nicolás Boileau). La poética, al referirse a un hacer, nos remite hasta Aristóteles y su idea de que el poeta tiene el imperativo de construir.

Veamos cómo era la perspectiva de la *poética* (antiquísima obra de Aristóteles cuyo tratado filosófico se avoca a la teoría literaria) en la antigua Grecia: “[...] un actuar práctico que implica un valor en sí mismo, a través de un proceso formativo. La poética de Aristóteles no se limita a la poesía, trata de los diversos medios de traer algo del *no ser* al *ser*. Del arte como actividad de la razón operacional.” (Fajardo 4).

No obstante, en lo que sigue, el concepto de poética que orientará nuestro trabajo es la que propone Luciano Nanni, quien la concibe como el pensamiento destinado a hacer una obra de arte. Su ensayo *De la poética. Cómo nace y vive una obra de arte* es el marco de referencia del siguiente subcapítulo. La posición de Nanni sobre la poética es que la tarea del artista consiste en producir el arte, y que esa poética siempre está con el creador y su obra, intrínsecamente.

2. Vicisitudes de la poética de Álvaro Enrigue

A partir de La muerte de un instalador (mi primer libro, que es una novela tradicional) he tratado de escribir no en el límite de la novela, sino del otro lado de esa frontera. Ampliar en lo posible la definición del género. No me interesaría bajo ninguna circunstancia escribir una novela normal.

Álvaro Enrigue

Acerca de la poética del autor-creador, Luciano Nanni pondera que la obra es siempre fruto de una elección, deseada o instintiva que sea, y el principio de elección no puede ser sino la poética.

Si nos preguntáramos por qué una poética orienta las temáticas del creador, hay que tomar en cuenta lo siguiente: “la poética no recoge al azar su materia física del mundo, sino según una motivación suya intrínseca, simbólica, precisamente, produciendo un significado y su encarnación en la obra.” (Nanni 4). Es indispensable el componente lingüístico, pues según Nanni para un creador primero está el lenguaje, y al momento de la creación artística está la poética (el modo lingüístico de quien desarrolla el arte), que es una práctica productiva.

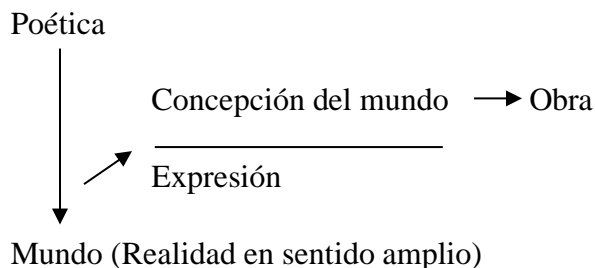
En el ámbito del artista y su poética también toman parte dos términos importantes, la realidad y la expresión:

La poética impacta el mundo, la realidad en su totalidad, en ella comprendidas también todas las obras de arte ya producidas, y la concibe antes que nada según sí misma; hace de la realidad, en conclusión, una organización mental congruente con su punto de vista. Concepción que después dispone a hacer circular en el mundo mismo asociándola a aquella materia física que, también

tradicionalmente en el campo del arte, es precisamente llamada *expresión*. Expresión obviamente no gratuita y postiza o convencional respecto a la predicha concepción del mundo, sino a ella necesariamente ligada por vía motivada e interna. Y así la obra es hecha. (Nanni 4)

Sí la obra existe, la poética está necesariamente con ella. Para Nanni en toda poética hay una génesis de la obra. Una de las funciones de la poética es la función constructiva. La función constructiva opera de esta manera: “lleva a la poética a preceder al nacimiento de la obra en cuanto simple producto de la actividad y la formatividad humanas.” (Nanni 4). Además, para Nanni la poética acompaña a la obra que tiene intención de hacer vivir como obra de arte, por vía metatextual.

Luciano Nanni propone un esquema de la función constructiva de la poética:



En el esquema cobra importancia el término “Mundo (realidad en sentido amplio)”, pues la poética interviene en la realidad. Nuestro autor desglosa su esquema de esta manera:

El esquema pone de frente todo aquello que es indispensable para el nacimiento de la obra, es decir, sus *a priori*. Cuanto, en síntesis, debe absolutamente ser ya dado para que la obra pueda aparecer al mundo. De un lado, en la mente del artista, precisamente la poética. Y, de frente a ella, fuera de la mente del artista, el mundo mismo, en su totalidad, en él comprendida la misma mente del artista (la mente en sentido amplio, se entiende, su psique) y su poética misma. (Nanni 5)

Visto lo anterior, a partir de las tres novelas que analizamos, vislumbramos en la poética de Álvaro Enrigue cuatro aspectos en su expresión. Tengamos siempre presente que la poética encarna y produce un significado en la obra. Su expresión incluye: 1) introducción de personajes predominantemente “malos”; 2) preocupación por la dimensión política de la realidad social; 3) maltrato del lenguaje; y 4) metaliteratura.

En la tónica de los personajes malos, esto es infames, en sus novelas, ha dicho Enrigue a Christian Kupchik: “Mientras escribía esta novela [*Muerte súbita*] tenía la sensación de que por primera vez en mi vida me podía permitir el hecho de escribir verdades políticas simples. [...] Siempre ganan los bancos, los republicanos. Un verdadero infierno.” (Kupchik párr. 3). En *Muerte súbita* sobre todo los malos detentan el poder, he ahí que el autor narre las peripecias despóticas de los poderosos de la Contrarreforma en Europa: el papa Pio IV, el inquisidor Carlos Montalto y el conquistador Hernán Cortés, quien ocasionó la debacle de los aztecas y la consecuente formación de lo que sería la Nueva España.

En *Muerte súbita* el malvado clero novohispano es concebido por Enrigue de un modo crítico y terrible: “[...] es un libro en el que aparecen curas torcidos y sedientos de sangre, curas sexópatas que se la metían a niños por deporte, curas rateros que incrementaron su peculio obscenamente gracias a los diezmos y las limosnas de los pobres de todo el mundo. Curas que fueron unos cerdos.” (Enrigue 33). De ahí que en una entrevista con Carles Geli, Enrigue diga que “La novela está escrita con la rabia de lo que está pasando en el mundo de hoy; estoy harto de que los buenos, los desaparecidos, se queden sin nada.” (Geli párr. 2).

Los personajes malos de *Muerte súbita* también son los políticos, como el infame ministro Thomas Cromwell, autor intelectual de la ejecución de Ana Bolena, consorte del monarca inglés Enrique VIII. Asimismo, la novela aborda el choque entre los españoles dirigidos por Cortés y el imperio azteca de Tenochtitlán: “Por una vez la Historia fue justiciera: un gobierno particularmente sangriento reducido a una barca. Aunque eso no significa tampoco que hayan ganado los buenos. Nunca ganan los buenos.” (Enrigue 137). En otro momento de la novela Enrigue reflexiona sobre los personajes malos: “Sé que lo escribí muy enojado porque los malos siempre ganan. Tal vez todos los libros se escriben sólo porque los malos juegan con ventaja y eso es insoportable.” (87).

En *La muerte de un instalador* el malo es Aristóteles Brumell-Villaseñor –millonario mecenas y coleccionista de arte–, quien mangonea al artista que está patrocinando, Sebastián Vaca. El codicioso abuelo de Aristóteles se enriqueció después de la Revolución Mexicana debido a sus empresas y un burdel. Parte de su historia consiste en este suceso: “Tras asociarse con un militar que poco más tarde moriría al desbarrancarse por la carretera a Acapulco, mudó su local a un caserón señorial de la colonia roma, en la ciudad de México. Ahí expandió la oferta del negocio: además de putas convencionales se ofrecían los servicios de jovencitos amanerados.” (Enrigue 43).

Una poética tiene que ver también con la dimensión política de la realidad social, y en Enrigue no es la excepción. En *Muerte súbita* el autor es consciente de que uno de sus aspectos es lo político en el periodo barroco, afirmando en una entrevista con Fabián Kovacic: “Mi intención era escribir una novela sobre [...] la mercantilización de la política.” (Kovacic párr. 8). Y con razón podemos ver ese trasfondo político de la novela en el modo como los burgueses –en este caso del clero– se asimilan a la aristocracia del dinero, por ejemplo el cardenal Del Monte:

A pesar de todo el poder que acumuló Del Monte, nadie en la Roma de su tiempo pudo decir (que no había sido atendido con cortesía y generosidad en el Palazzo Madama, desde el que influyó por tres décadas con guantes de seda en la política vaticana; nadie lo acusó nunca de que sus operaciones –intrigosas y complejas, dado que era representante del Gran Duque de Medici en la ciudad hubieran infligido dolor en un cuerpo o pérdidas en unas arcas. (Enrigue 171)

Daniel Alarcón distingue sagazmente que en lo político, *Muerte súbita* es “Una atrevida y caleidoscópica novela sobre el choque de imperios e ideas en el siglo dieciséis que continúa reverberando a través de la modernidad.” (Alarcón párr. 1). También en lo político, ligado al poder clerical, una parte de *Muerte súbita* se resume en que “enfrenta la visión del Vaticano laxo y la visión dura del gobierno español.” (Europa Press párr. 8).

En *La muerte de un instalador* hay cierta preocupación por la realidad sociopolítica cuando un político de antaño, Gustavo Díaz Ordaz, es evocado al realizar un artista su performance: “Entró en escena un cuarto personaje vestido de frac y con una máscara de hule

que representaba al presidente Díaz Ordaz; se dirigía al público con voz de merolico. Hizo un par de trucos mágicos.” (Enrigue 132). Sí Enrigue evoca la presencia fantasmática de ese político mexicano, de una manera un tanto burlesca, es porque siempre le compete la mala situación de nuestro país, trasfondo de sus novelas. Ya lo ha dicho Enrigue a Stephen Heyman: “México es un país que en los últimos veinte años no ha parado de cambiar, cada día, a veces para bien, a veces para mal, y esa realidad es mentalmente exigente.” (Heyman párr. 4).

Lo malo de la realidad política mexicana permea en *La muerte de un instalador*, y Enrigue lo tiene claro, al confesarle a Carolyn Wolfenzon: “es una novela sobre el fin del siglo XX y las promesas que no se cumplieron en México, [...] la Revolución supuso un cambio de manos de unos cleptócratas a otros.” (Wolfenzon párr. 11). Como si hubiera una tremenda división entre la clase alta (que es donde abundan los cleptócratas) y la clase baja, en *La muerte de un instalador* existe una división entre ellas: “Nos visitaba en Los hedonistas¹ no sólo la clase política nacional completa, sino la fauna entera de lo que se entiende por gran mundo en esta monstruosa y provinciana ciudad de México.” (Enrigue 138).

En *Hipotermia* el relato “Extinción del dálmata” deja entrever el interés por la realidad sociopolítica en Europa; narra la dramática historia de Tuone Udina, habitante de Croacia que cobró fama por ser el último hablante de la lengua dálmata. Udina es protegido por un terrateniente croata durante la guerra. Todo esto en el marco de la opresión del imperio austrohúngaro sobre Croacia. La historia de Udina está inmersa en la realidad deplorable del siglo XIX, por los vaivenes políticos que provocaban los gobernantes de aquel país.

En el ámbito de la cruda realidad política “Enrigue juega con la difusa frontera entre realidad y ficción.” (Agencia Efe, párr. 6). Y en *Hipotermia* el autor selecciona a dos personajes reales (el indio Ishi y el dálmata Tuone Udina) para escribir a su antojo cómo fueron sus vidas, reconstruyéndolas. Mientras que *Muerte súbita* tiene ucronías –mundos ficticios y hechos históricos alternativos–; además de que los personajes históricos son ficcionalizados, como Francisco de Quevedo, Hernán Cortes, la Malinche, Galileo Galilei y

¹ En el libro, Los hedonistas es el nombre de un burdel de la ciudad de México.

Merisi Caravaggio, entre los más famosos. Uno de los momentos más intensos del libro es un juego de tenis entre Quevedo y Caravaggio, que está al principio y final de la novela.

El caso más claro de ucronía es un ficticio encuentro entre Cuauhtémoc y Hernán Cortés:

Ya todos hablaban las lenguas de todos y habían fundado sin darse cuenta una tercera nación ciega a su propia belleza que nunca nadie ha podido entender. Que tu Dios no te perdone, Malinche, le dijo Cuauhtémoc ya en español al conquistador a manera de despedida. No me maldigas, le respondió el extremeño en nahua, porque te permití vivir cuando tu imperio era una barca. No te estoy maldiciendo por mi muerte, dijo el emperador, sino por las de todos los demás: en esta tierra nadie va a decir tu nombre sin vergüenza. (Enrique 47).

El fragmento citado, como tantos otros pasajes de *Muerte súbita*, son posibles hechos históricos, pero que en realidad nunca sucedieron.

Consideramos el maltrato del lenguaje como el sometimiento del lenguaje a una nueva dinámica y libertad, como si no hubiera una camisa de fuerza en las posibilidades lingüísticas. La siguiente afirmación de Enrique a Wolfenzon muestra su manera de maltratar el lenguaje, ya que por su nueva dinámica en el lenguaje, escribe en el margen (límite): “Me interesa la fluidez entre los géneros, escribir en los márgenes de lo que espera un lector de una novela, un ensayo, un libro de cuentos, para generar un poco de incomodidad como maniobra de distracción.” (Wolfenzon párr. 3).

Carlos Rojas asegura que excepto su primera novela, “el resto de la ficción de Enrique intenta maltratar el lenguaje para estirar sus posibilidades.” (Rojas párr. 2). La tónica del maltrato del lenguaje queda afirmada por la editorial Anagrama en su catálogo editorial: “Muerte súbita se vale de todas las armas de la escritura para dibujar un momento tan deslumbrante y atroz en la historia del mundo que solo puede ser representado mediante la más venerable y *maltratada de las tecnologías*, el artefacto cuya regla de oro es que no tiene reglas: Su Majestad la novela.” (Editorial Anagrama párr. 8, cursivas nuestras).

En *Muerte súbita* se percibe el maltrato del lenguaje por medio de lo soez, cuando Enrigue hace referencia a Juana Cortés, hija del conquistador Hernán Cortés: “Alzaba mucho las cejas para señalar que era un título notablemente decorativo, como indican los océanos – decía: «oséanos»– de Castilla. ¿Qué era eso comparado con los territorios que Cortés ganó a xingadazos para Carlos I?” (Enrigue 91). O cuando el duque de Osuna le pregunta a su prometida: “¿Y tú que dirías que quiere decir xingar?” (Enrigue 86).

Enrigue se toma la libertad de modificar el verbo chingar –palabra utilizada en México como insulto–, quitando las dos primeras grafías, la c y la h, para colocar una x. Esa libertad lingüística de Enrigue se corresponde con la aseveración que le hace a Peter Constantine: “El español debe ser reinventado como lengua literaria para adaptarse a nuevas circunstancias extremas. Se debe buscar en su historia y tradición para las nuevas formas de contar, ‘para dar testimonio’, como San Pablo habría dicho.” (Constantine 13).

Del verbo chingar Enrigue ha concebido una suerte de variante: xingar. Él es consciente del tono insultante de su novela, al decir en una entrevista a Carlos Rojas: “La crítica se tiende a quejar de que mis personajes del siglo XVII hablan como si fueran personajes de la Merced² del siglo XX. [...] Mi trabajo es generar paisajes a través de la destrucción y reconstrucción de una lengua y eso es lo que trato de hacer.” (Rojas párr. 12). Enrigue usa el arcaísmo “xingar” en lugar de “chingar” quizá para subrayar la condición aún extraña, -no definitivamente normalizada- del México prehispánico respecto de la cultura hegemónica occidental que prevalece hoy. La palabra “xingar” parece retener un excedente de significación, una peligrosidad contaminante o perturbadora que ya no se encuentra en la versión hispanizada “chingar”. Con ello, Enrigue parece querer enfatizar su invitación a visitar ese pasado como una estrategia detractora del presente y rediseño de nuestro futuro, en el plan pendenciero y justiciero que subyace en la novela.

En la línea del maltrato del lenguaje, *Hipotermia* es una obra que está en el margen. Puede ser vista más bien como una novela, o puede considerársele una serie de relatos sin aparente conexión, y Enrigue ha comentado sobre esa cuestión en una entrevista con Silvina

² La Merced es un barrio de la ciudad de México que se ha caracterizado por ser muy popular y marginal.

Friera: “A mí solo me interesa escribir novelas en las que se cuestiona el género. Me parece que no estoy solo en ese esfuerzo.” (Friera párr. 13). *Hipotermia* cuestiona el género de la novela, porque en México y el mundo de habla hispana es considerada una novela compuesta por relatos, como advierte Masoliver: “No sólo se va tejiendo, sección a sección, una especie de novela, sino que cada relato conoce ramificaciones [...]” (8). Mientras que la edición en inglés (*Hypothermia*) es considerada un libro de cuentos.

La crítica de Rubén Gallo sobre *Hipotermia* es que “[...] continúa con algunos de los mismos rasgos estilísticos que hicieron del primer libro de Enrigue, *La muerte de un instalador*, una novela de culto entre jóvenes escritores: una poderosa voz narrativa que engancha al lector desde la primera página [...]” (Gallo 260). En esta novela la voz narrativa de Enrigue logra ese propósito de enganchar al lector, sobre todo porque tres relatos son metaliterarios (“Sobre la muerte del autor”, “Autoayuda” y “La pluma de Dumbo”), ya que se pueden apreciar las incidencias de un escritor al momento de contar un texto y porque los propios textos toman a la literatura como su objeto. Para decirlo de manera simple, en *Hipotermia* la propia literatura de Enrigue trata sobre literatura.

Para María Castañeda en *Hipotermia* los personajes de Enrigue son comúnmente versiones veladas de sí mismo (Castañeda 163). Lo anterior es porque los tres relatos que abordamos de *Hipotermia* (novela muy personal por demás) son protagonizados por escritores. Enrigue se transparenta en los personajes de *Hipotermia*: “[...] es a una sola clase de personaje a la que se encomienda [Enrigue] como narrador de la mayoría de sus historias: ese escritor a la vez fracasado y al mismo tiempo dueño de todos los hilos que es él mismo, es decir, su *alter ego*. Ese creador o escribidor [...] reflexiona y se desdobra a lo largo de *Hipotermia*.” (Domínguez 83).

Esos tres relatos tratan en parte sobre las posibilidades del acto de escribir, en donde Enrigue discurre sobre el oficio de ser escritor. En “Sobre la muerte del autor”, el personaje-escritor quiere narrar la triste vida del legendario indio norteamericano Ishi, que sufrió a causa de la opresión de los blancos –dejando ver la difícil realidad sociopolítica de los indios en Estados Unidos. El escritor se debate entre contar su relato mediante pastiche o narración directa, y razona sobre las metáforas en la historia y las versiones que escribió sobre Ishi, por

ejemplo “El problema con la historia de Ishi, estoy cada vez más seguro, es de literalidad: quiere decir lo que quiere decir y no lo que yo quiero que diga.” (Enrigue 62).

En “La pluma de Dumbo”, el personaje se asume como un escritor de categoría que cavila para sí: “Tal vez mañana después de la cena se me antoje fumar fuera del baño. Vendré a instalarme aquí y para justificar mi copa escribiré algún cuento; una historia triste y nada literaria a la que sigan otras parecidas” (Enrigue 17). En sus incidencias vemos que su oficio de escribir está ligado al consumo de alcohol, como un escritor bohemio.

“Superación personal” trata sobre un escritor que concibe libros de autoayuda, a la vez que hace reflexiones como esta: “En la siempre temible y sobrevaluada imaginación popular, un autor con éxito comercial es algo que se llega a ser, no algo que uno fue; los escritores –barba blanca, sillón de piel, burbon con hielo en el puño– recuerdan con nostalgia los días del hambre, pero no al revés” (Enrigue 49). El fragmento citado considera a la literatura desde el ámbito del escritor que sufre. También relata una reflexión que se antoja metaliteraria:

A diferencia de los contratos por obras literarias terminadas, los de los libros de superación personal incluyen una suerte de instructivo sobre cómo escribirlos: como son productos estrictamente comerciales, obedecen a un apretado estándar que viene desglosado en términos legales: deben tener tantos capítulos y esos capítulos deben estar compuestos de tantas páginas integradas por párrafos de no más ni menos de, por ejemplo, cinco frases con un máximo de tres clausulas. (Enrigue 51)

Con los fragmentos arriba citados hemos notado como están desarrolladas en Enrigue las vicisitudes sobre qué es escribir: lo duro del oficio o el momento en que el escritor debe enfrentarse a escribir en el papel.

Creemos que el estilo en literatura refiere a las características expresadas de modo distintivo por el autor. Mientras que poética refiere más a un modo de producir, en lo que concierne a una obra. Poética y estilo se corresponden en el hecho de que están puestas en la diégesis (el desarrollo narrativo) de la obra literaria. Para la poética, el estilo funciona más como un medio.

Veamos ahora cómo es el estilo de Álvaro Enrigue. No hay que olvidar que la poética es el modo lingüístico de quien desarrolla el arte. Carlos Rojas dice sobre Álvaro Enrigue: “Cuando escribe, lee o habla de literatura, la brújula de su pensamiento es el entusiasmo por descifrar y compartir las posibilidades de la lengua” (Rojas párr. 1). Y en *Muerte súbita* hay una posibilidad lingüística sobresaliente, que advirtió Enrique Macari: “las continuas autorreferencias, talante experimental de Enrigue” (Macari párr. 7). La autorreferencia es la fórmula de nuestro autor para referir a sí mismo en forma directa -que sirve para llamar la atención del lector-, como también una facultad de salirse del límite y explorar sus alcances como escritor.

En *Muerte súbita* vemos una autorreferencia notable, que además estira la posibilidad del lenguaje, cuando Enrigue incluye un correo electrónico enviado por la editora de Anagrama.

Supervivencia

From: Teresa Ariño [tarino@anagramaed.es] 12 Jun 2013 To: Me

Subject: Segundas

Álvaro, ahí te van los archivos. Uno con las correcciones (pocas) y dos o tres dudas. Otro sin correcciones para hacer búsquedas. De momento lleva el último título, a mano. Lástima, al subtítulo sólo le sobra una sílaba.

Ahora la pelota está en tu tejado. Ya dirás.

Besos y seguimos.

Teresa

(Enrigue 58)

Este texto de un correo electrónico ocupa una página, casi a la mitad del libro. Lo que hace Enrigue es escribir en los márgenes de lo que espera un lector de una novela, para generar un poco de incomodidad y tener una maniobra de distracción.

El estilo de Enrigue se configura como el resultado de plantearse retos formales y relativos al género de la novela y sus límites. Afirma Enrigue en una entrevista con Silvina

Friera, acerca de *Muerte súbita*: “Quería trabajar en el límite de la construcción de una novela, como he hecho siempre. Que la novela esté escrita en el punto en que podría dejar de ser una novela en cualquier momento” (Friera párr. 7). El autor logra el cometido de que su novela deje de ser novela, entrometiéndose como narrador heterodiegético:

Tampoco es un libro sobre la lenta y misteriosa integración de América a lo que llamamos con desorientación obscena «el mundo occidental» –para los americanos, Europa es Oriente. Tal vez sea un libro que se trata solamente de cómo se podría contar este libro, tal vez todos los libros se traten sólo de eso. Un libro con vaivenes, como un juego de tenis. (Enrigue 200)

En el fragmento anterior Enrigue dialoga con su novela y cuestiona sus intenciones, usando nuevamente la autorreferencia, posibilidad lingüística que hace que la novela esté fuera de lo común. Sobre el fragmento arriba citado Enrigue reflexiona sobre él como narrador, en una entrevista con el diario El Universal: “El narrador reconoce que no sabe qué está haciendo, pero como en pocos libros, éste aprovecha lo que la novela tiene de porosidad y amplitud formal, sin forma predeterminada, trabaja sobre esa posibilidad infinita y desconcierta en el mejor sentido” (El Universal párr. 10).

Hemos visto ya las expresiones importantes en Álvaro Enrigue, y también lo que está en su poética, que encarna en las tres novelas a analizar. De ahora en adelante veremos tres rasgos importantes de su poética: la efrasis, el *ethos* barroco y la cultura de masas, recordando que las motivaciones intrínsecas se dan en una poética, y que brotan en los textos de *Muerte súbita*, *La muerte de un instalador* e *Hipotermia*.

CAPÍTULO II:

ECFRASIS EN MUERTE SÚBITA Y LA MUERTE DE UN INSTALADOR

1. Enfoque teórico

En este apartado exponemos el marco teórico para analizar *La muerte de un instalador* y *Muerte súbita*. Las perspectivas teóricas que proponemos resultan enriquecedoras debido a los múltiples ejemplos que pueden encontrarse en ambas novelas. Se trata de los supuestos teóricos propuestos por dos autores. Luz Aurora Pimentel con su ensayo *Ecfrasis y lecturas iconotextuales*, y por último Pedro Antonio Agudelo con *Imágenes en el texto. Aportes de la crítica literaria colombiana la teoría de la ecfrasis*. Desglosamos ambos estudios en sus aspectos más relevantes para una amplia comprensión de la ecfrasis.

En la línea de lo artístico, tenemos una definición útil sobre la ecfrasis: “la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica” (Spitzer 72, citado por Pimentel 282).

Pimentel dilucida dos tipos de ecfrasis que nos interesan:

Podemos hablar de ecfrasis referencial, cuando el objeto plástico tiene una existencia material autónoma, o de ecfrasis nocional cuando el objeto “representado” solo existe en y por el lenguaje, como el escudo de Aquiles descrito en *La Ilíada*. La ecfrasis nocional produce la ilusión de un objeto plástico autónomo y silencioso que se presta a ser *de*-scrito, re-presentado. (284).

Ante la ecfrasis el lector se enfrenta a esto: “El texto actúa como una especie de guía que orienta la percepción del objeto referido como tal. Aún en el momento de la identificación el lector tenderá a focalizar ese objeto referente sólo en los términos que le propone el objeto-texto; dejará incluso de ver partes del objeto plástico que no figuren en su representación ecfrástica” (Pimentel 115).

Vamos a abordar ciertas características de la ecfrasis propuestas por Luz Pimentel: “El texto ecfrástico surge de un impulso que se resuelve en la práctica textual que es la descripción; un deseo de describir (nótese el sentido etimológico de *describere* –escribir a partir de), de re-presentar, de volver a presentar al otro no verbal” (282). Otra característica importante de la ecfrasis en Pimentel es que en tanto que representación, el objeto plástico descrito verbalmente puede ser real o ficticio.

La ecfrafrasis opera con ayuda de la intertextualidad. Para Pimentel la intertextualidad es la presencia de un texto verbal en otro, pero en nuestro caso, la presencia de una representación visual en un texto verbal establece una relación de intermedialidad, que es una subdivisión de la intertextualidad.

Quien describe una obra lo hace de este modo:

En el acto de describir el poeta o novelista selecciona, jerarquiza; resignifica, en una palabra, al objeto representado, convirtiéndolo en un texto significante, en ese *otro* del texto verbal. Más aun, en el acto de lectura, el lector resignifica ambos textos, el plástico y el ecfrafrástico sobre los mismos principios de selección, jerarquización y organización de los detalles que el texto ofrece. (Pimentel 285)

Por último, veamos dos características de la ecfrafrasis en relación con la pintura figurativa, cuestión que veremos más adelante. Primeramente “la ecfrafrasis es dinámica y obstétrica porque ayuda al arte visual, preñado de narratividad, a partir ese impulso embrionariamente narrativo, haciendo explícita la historia implícita en el arte visual.” (Heffernan 5, citado por Pimentel 287). Y segundo: gracias al impulso narrativo de la ecfrafrasis “el propio texto ecfrafrástico, al dinamizar la descripción, literalmente construye un relato donde no necesariamente lo hay.” (Pimentel 287).

Mientras que para Luz Pimentel ecfrafrasis es más un ejercicio, en su ensayo Pedro Antonio Agudelo considera la ecfrafrasis como figura retórica:

...se trata de una figura retórica que consiste en “hacer ver con palabras” aquello que quien escucha no puede ver personalmente. En el caso de la crítica literaria contemporánea, la ecfrafrasis se entiende como el proceso por medio del cual se describe un objeto plástico y, por lo tanto, se va de la imagen al texto, es decir, se está más acá de la imagen. (98)

La frase *se está más acá de la imagen* sugiere que más acá de la imagen está el texto, en cuanto la ecfrafrasis. El trabajo de Agudelo se halla en el contexto de la crítica literaria contemporánea. Y él entiende la ecfrafrasis como el proceso por medio del cual es descrito un objeto plástico. Propone una característica decisiva: “lo que se presenta en un texto literario

no es el objeto en cuanto tal sino una ilusión del mismo, cuya referencia está en el lenguaje poético construido por el escritor. Esto ocurre incluso en aquellos casos en los que los referentes son reales.” (Agudelo 100).

Hay dos principales concepciones sobre la ecfrasis literaria: “1) la ecfrasis retórica, empleada por los griegos como estrategia de persuasión; 2) la ecfrasis literaria, cuyo uso se ha extendido a la crítica y a la teoría de la literatura para hacer alusión al uso particular de imágenes artísticas en los textos.” (Agudelo 101).

Continuando con el origen griego de la ecfrasis, Agudelo aporta que el concepto de ecfrasis se define en los términos con los que se puede comprender la mimesis griega, que era la descripción de imágenes plásticas, artísticas, geográficas, de figuras animales, vegetales, humanas. El acto ecfrástico tiene que ver con la subjetividad de quien describe: “La ecfrasis tiene un rol dentro de las actividades miméticas, por lo cual se la puede definir como representación, interpretación y creación; de ahí que ‘el escritor que se inspira en una obra plástica nos está ofreciendo su propia visión’ de la misma.” (Albero 13, citado por Agudelo 102).

La ecfrasis como descripción poética reducida a la imagen artística (por ejemplo, escultura o pintura) se caracteriza porque “la imagen (poética o pictórica) es referencia unívoca del lenguaje artístico y, por tanto, soporte de cualquier intercambio de canal.” (Valdivia 3, citado por Agudelo 103). También entra en juego la traducción pictórica o visual elaborada por el autor, de la cual hay dos características que nos interesan:

1) La traducción que hace el poeta de la obra artística, traducción en la cual esta puede ser referente plástico o remitir a un referente real. Si hablamos de “referente real” aludimos al objeto de referencia del signo, a la realidad empírica, bruta. El “referente plástico” es la obra de arte en cuanto tal y cuyo referente es un referente real, conceptual o imaginario; 2) la traducción como reinterpretación o recreación que hace el poeta de una obra plástica, por ejemplo, el cuadro presenta una realidad, pero esta es contextualizada por el poeta. (Valdivia 3, citado por Agudelo 104)

En adelante abordamos los ejemplos sobresalientes de las novelas de Enrigue en cuanto a la ecfrafrasis. Los fragmentos que utilizamos nos sirven para ilustrar qué sentido genera el uso de la ecfrafrasis en cada novela.

2. La muerte de un instalador

Sostenemos que en *La muerte de un instalador* el sentido que genera el uso de la ecfrafrasis es que permite a Enrigue reflexionar sobre el arte contemporáneo en nuestro país.

Sebastián Vaca es el artista instalador que protagoniza *La muerte de un instalador*. Antes de empezar con el análisis ecfrafrástico de la novela, puntualicemos que las instalaciones son un género artístico de obras tridimensionales colocadas en un sitio determinado, propias del arte contemporáneo. ¿Qué es una instalación en sentido estricto?

La instalación introduce al espectador en el fundamento del hecho artístico, pues además de insertarlo en un espacio determinado, lo introduce en el proceso de construcción representativa. Las instalaciones se componen de elementos tangibles e intangibles. Son obras abiertas que conllevan complejidad funcional y técnica, y donde se espera que el espectador ponga en marcha sus mecanismos conceptuales. (Llamas 15)

Tres ecfrafrasis de instalaciones no existen fuera de la descripción construida, por no tener un referente real. De esas tres sólo una instalación está levemente inspirada en un referente real. Ellas ejemplifican la ecfrafrasis nocional, porque los objetos que están representados en ellas sólo existen en y por el lenguaje.

Creemos que las ecfrafrasis en esta novela permiten al autor reflexionar sobre el arte mexicano de los años 90, en específico sobre las instalaciones. Las instalaciones pertenecen al ámbito del arte conceptual, donde el concepto –término clave de ese arte– es casi siempre más importante que lo sensible. La noción de Adolfo Vásquez para comprender el arte conceptual es esta:

En sentido historiográfico es un movimiento que aparece a finales de los años sesenta y setenta con manifestaciones diversas y fronteras no del todo definidas. La “verdadera” obra de arte no es el objeto físico producido por el artista sino que consiste en “conceptos” e “ideas” (con un fuerte componente heredado de los “ready made” de Duchamp). (Vásquez 3)

El narrador en primera persona describe la instalación de un artista que lleva por título *La sala de mi abuela, instalación involuntaria*, ganadora de una bienal artística en Pachuca:

La conceptualización era estupenda, la factura pésima; carente de toda gracia, por supuesto, pero sobre todo descuidada en los detalles: la luz de una de las lamparitas de mesa se reflejaba en el vidrio de la vitrina, haciendo difícil la observación de las figuritas de porcelana que se había dado el trabajo de conseguir con heroica meticulosidad. No había dejado amarillar al sol durante suficiente tiempo las carpetas en el respaldo de los sillones. El Quijote de Lladró me pareció demasiado caro. La Enciclopedia Salvat estaba incompleta –como debe ser– pero era de una edición muy tardía. Ni siquiera se dio el trabajo de construir una techumbre que contuviera la desfavorable caída de la luz fluorescente que alumbraba el galerón en que se exhibían las obras; la atmósfera brindada por aquella luminosidad tenía poco que ver con el ambiente encerrado propio de la casa de una abuela. (Enrique 113)

El leitmotiv de *La sala de mi abuela, instalación involuntaria* es una obra del artista norteamericano Edward Kienholz: “La obra con que ganó la bienal de Pachuca era su mejor trabajo, y no pasaba de ser la pobre imitación del célebre ambiente roxy de E. Kienholz.” (Enrique 114). Con *Roxy’s* –espacio extratextual que es punto de partida para *La sala de mi abuela*– Edward Kienholz había montado una obra a gran escala. Esa obra data de 1961, y es “Una sala a escala humana, re-creando un burdel de Las Vegas en los años de la guerra. Hay maniqués grotescos y mutilados de la madame y las prostitutas, tanto vestidas como desnudas.” (Barron, Bernstein y Fort, 346-347).

Roxy’s está situada en una sala de estar bien iluminada, donde llama la atención los muebles antiguos, artículos varios y personajes hechos de materiales varios.

A partir del referente real que es *Roxy's*, la descripción de *La sala de mi abuela* representa –término indispensable en la ecfrasis– ciertos objetos de esa instalación (las lámparas de mesa, la sala, la atmósfera iluminada y el sillón). Recordemos la aseveración de Pimentel de que al momento de describir el novelista puede seleccionar y resignificar los objetos representados.



Fig. 1 *Roxy's*, de Edward Kienholz, 1961

Pero Enrique funge como “traductor” de la instalación *Roxy's*. Recordando a Agudelo, en la ecfrasis la traducción puede ser de un referente plástico y real. Si hablamos de referente real apuntamos al objeto de referencia del signo, a la realidad empírica. De la realidad empírica de *Roxy's*, al menos en parte, Enrique hizo su propia ecfrasis. No olvidemos que la ecfrasis tiene un rol mimético, de ahí que el escritor inspirado en una obra nos ofrece su visión de la misma. Y eso es lo que hizo Enrique, teniendo como mediación las palabras. Hay que tener presente que la presencia de una representación visual en un texto verbal establece una relación de intermedialidad. La instalación *La sala de mi abuela* imita el ambiente de *Roxy's*, pero no tanto su conceptualización, porque la primera denota que el espacio es donde vive una abuela, es decir una mujer mayor.

Los objetos representados de *La sala de mi abuela* (las lamparitas de mesa, las carpetas, la vitrina, las figuritas de porcelana, las carpetas, los sillones, el Quijote de Lladró y la enciclopedia Salvat) al estar reunidos en ese espacio hacen la totalidad de la instalación.

La simultaneidad en lo descrito se complementa con un poco de vivacidad expresiva otorgada por la manera en que el narrador describe la iluminación. Asimismo, la descripción de los objetos hace que la instalación parezca estática, sin dinamismo, puesto que una instalación real siempre es inmóvil, para ser contemplada por los espectadores.



Fig. 2 *Roxy's*, de Edward Kienholz, 1961

Las instalaciones están ligadas a un referente artístico cuya expresión nació en Europa a mediados del siglo XX: el ready-made. Los ready-made del reconocido artista francés Marcel Duchamp nacieron como la búsqueda de una alternativa a los objetos que comúnmente eran representados en pintura. Duchamp comenzó a presentar como arte los objetos encontrados por él, seleccionando a menudo objetos utilitarios que iba comprando, y exponiéndolos en museos.

La muerte de un instalador fue publicada en 1996, y Enrigue tiene claro que “Es una novela sobre el fin del siglo XX. Está situada en ese espacio de modernidad impostada muy tercermundista que fueron las galerías de arte alternativo de fines del siglo pasado en el D.F., en las que el dióxido se notaba por todos lados” (Wolfenzon párr. 7). La “factura pésima” de *La sala de mi abuela* puede ser el prototipo de esa modernidad impostada muy tercermundista que refirió Wolfenzon. Como ya vimos, para el narrador la instalación no vale mucho la pena,

no obstante para el artista era su mejor obra, que incluso lo había hecho ganar la bienal de Pachuca.

En el contexto de *La muerte de un instalador* arguye Wolfenzon que “Desde los ready-mades de Duchamp muchos críticos piensan que cualquier cosa puede ser arte, provocando que haya en México una idea banal del arte” (párr. 4). Lo anterior nos lleva a la idea de que muchas veces un artista crea obras de tipo conceptual con objetos simples o cacharros, que parecen talentosas para los galeristas, sin embargo no son bien recibidas por los críticos de arte.

En el arte contemporáneo México ha llegado tarde al banquete de las nuevas manifestaciones artísticas, a comparación de otros países que llevan la delantera en el mundo del arte. He ahí *La sala de mi abuela*, una imitación a medias de una instalación norteamericana nacida muchísimos años atrás. Afirma Enrigue en entrevista con Wolfenzon que el arte mexicano de mediados de los años 90 estaba en una situación deplorable: “un proceso de globalización que tenía más que ver con una conmovedora urgencia por salir del siglo del nacionalismo revolucionario que con una verdadera inserción de la cultura mexicana en los medios mundiales” (Wolfenzon párr. 5).

La calamitosa realidad de México le preocupa a Enrigue, y trayendo la cuestión política, los controvertidos capitalistas son los que llevan la sartén por el mango en el sistema, por ejemplo el coleccionista Aristóteles Brumell-Villaseñor en *La muerte de un instalador*.

Don Andrés Brumell-Villaseñor y Villaseñor murió un año después, dejando a Aristóteles como heredero universal de su fortuna. Desde unas semanas antes el joven millonario había arreglado un pacto con sus tíos -contó para la redacción del documento que legalizaba el convenio con el beneplácito del abuelo y la ayuda del abogado-. Repartiría equitativamente entre todas las cabezas de familia las propiedades de los estados de la Republica que comenzaran con la letra c, bajo la condición de que ninguno volviera a aparecer jamás por la casona. (Enrigue 122)

Muchas veces los intereses de los más ricos y poderosos afectan a los de abajo, no obstante, tal parece que la insolente riqueza trae problemas: “El abuelo había gozado hasta

preocupar al médico de la cláusula en que se definía a su prole -exceptuando al heredero- como ‘indeseable y crapulosa’” (Enrrique 122). La expresión “indeseable y crapulosa” denota la degradación de las clases altas.

La muerte de un instalador es para Héctor González “una crítica a las mafias y al medio intelectual” (párr. 4). Sí la novela critica al medio intelectual, lo hace de forma somera. Nos permite ver la vida superficial de Brumell, un intelectual cultivado pero también codicioso, que se vale de su riqueza para hacerse de valiosa obra artística y ser mecenas de Sebastián Vaca.

Dos instalaciones del artista Sebastián Vaca son descritas cuando Aristóteles Brumell pide a aquel que muestre su portafolio artístico.

Obra de Sebastián Vaca

Primera categoría:

Instalaciones triunfadoras

Nombre: “Del rigor de la ciencia”

Descripción: Un plano en copia azul de la fachada del Palacio de Gobierno de la ciudad de Pachuca, Hidalgo. El plano tiene las dimensiones exactas del edificio en cuestión y está montado en un bastidor que se mantiene vertical a un metro de distancia del portal del inmueble. (Concepto robado a Jorge Luis Borges, pero es homenaje).

Reconocimiento: Primer lugar en Instalación de la Tercera Bienal de Artes Plásticas de Pachuca, Hidalgo, 1992.

Nombre: “¡Viva Zapata!”

Descripción: Una pintura hiperrealista en acrílico del Capitolio estadounidense en un panel de fibracel de 10 x 5 cm. La escalinata central del edificio –de unos 50 cm de altura– es tridimensional: una maqueta de madera que sale del cuadro. Sentado, ocupando la escalera completa y recargado en el papel de fibracel, un maniquí en tamaño natural, vestido a la usanza de los indios tojolabales, lee un ejemplar de *El Quijote*. (Concepto robado de Herman Braun-Vega.)

Reconocimiento: Tercer lugar en Instalación de la Cuarta Bienal de Artes Plásticas de Pachuca, Hidalgo, 1994

(Enrigne 146-147)

Las descripciones verbales de las dos instalaciones de Sebastián Vaca ejemplifican la ecfrasis nocional, porque los objetos que están representados en ellas sólo existen en y por el lenguaje (son ficticias), y porque la ecfrasis nocional produce la ilusión de un objeto que se presta a ser descrito, representado. Y sobre todo, posibilitan que el lector eche mano de la ilusión al leer las descripciones, porque la descripción de una obra de arte no puede representar verbalmente –esto es, volver a presentar al otro no verbal–, un objeto plástico a la manera de una representación visual (por ejemplo pintura o instalación).

Aunque en el texto sólo están las palabras y no hay un soporte plástico, ambas instalaciones vuelven a presentar, esto es re-presentan, obras arquitectónicas: el Palacio de Gobierno de la ciudad de Pachuca y el Capitolio estadounidense, respectivamente.

A partir de los datos de *Del rigor de la ciencia* y *¡Viva Zapata!* vemos que la ecfrasis permite y fomenta que junto a la descripción haya información de tipo circunstancial sobre las obras: su contexto (participaron en una bienal de artes plásticas), información aclarativa (han tenido un primer y tercer lugar como ganadoras) y circunstancias de ubicación (estuvieron expuestas en Pachuca, Hidalgo, en 1992 y 1994 respectivamente). Sin embargo *Del rigor de la ciencia* puede verse como una suerte de plagio (que es común en las artes), al ser un “concepto robado a Jorge Luis Borges”.

En una conversación de Brumell con Sebastián Vaca, el primero hace referencia a los precios de las obras que no son pinturas, en las subastas de arte. El segundo responde: “[...] lo que pagan los coleccionistas es un valor decorativo; un inodoro de cabeza³ adorna menos que un óleo, por lo tanto el lienzo vale más, incluso si el inodoro es un punto clave en la historia del arte” (Enrigue 121). Al hacer esa afirmación de alguna manera crítica al proceso de comercialización del arte en el capitalismo, que acaba por envilecer el proceso artístico, en donde prima más el costo de los objetos producidos por los artistas; y menosprecia al artista que sólo expone objetos resignificados, muchas veces utilizados en el arte conceptual, que en sus comienzos reaccionó contra la mercantilización del arte por parte de galerías y museos.

Sobre *La muerte de un instalador* Wolfenzon puntualiza que la novela es una reflexión y discusión del arte moderno (párr. 2). La novela tiene una conversación sobre arte entre Brumell y Vaca, en que el segundo comienza diciendo: “Para la fecha en que *El desnudo*⁴ fue pintado ya no había nada que agregar a lo que había propuesto Cezanne” (Enrigue 121). Luego dice Vaca sobre los ready-mades: “No sé cómo se hayan visto en su momento, pero ahora mismo podemos decir que fueron más importantes para la futura evolución del arte que las pocas pinturas de su autor. [...] Desde la muerte de los grandes maestros del siglo XX estamos en un limbo en el que lo que importa es la sorpresa y la capacidad para indignar” (Enrigue 122).

Sebastián Vaca da a entender que con *El desnudo* las ideas de Duchamp son recicladas. Y es común que en el arte del siglo XX ocurriera el fenómeno de “la sorpresa y la capacidad para indignar”, cuyo epitome fue el norteamericano Andy Warhol, que en los años 60 expuso objetos banales: cajas de detergente y latas de sopa, lo cual fue una explosión en el mundo del arte.

³ El inodoro de cabeza es la conocida obra de Marcel Duchamp *La fuente*, que fue un parteaguas en la historia del arte. Básicamente es un inodoro de cerámica que ha sido resignificado cuando fue sacado de su contexto por el creador y este le dio el estatuto de obra de arte.

⁴ Se refiere a la pintura de Marcel Duchamp de 1912 *Desnudo bajando una escalera*, de las más conocidas en su creación.

En la frase final de la conversación que le hace Vaca a Brumell, es tajante en el tema de los ready-mades y el arte contemporáneo, afirmando con desparpajo:

Los *ready-mades* –respondió el instalador– son menos todavía que el incendio de una catedral: están hechos de basura; pero Duchamp los tocó, los llevó al altar del museo y eso basta para que cuesten decenas de millones de dólares; todo es entonces una farsa: lo importante es el gesto de llevar un puño de basura al terreno del arte, no el monto en que los capitalistas valoren el toque magistral del genio. [...] estamos por cambiar de siglo y las galerías siguen llenas de basura tocadas por imbéciles sin siquiera talento para las relaciones públicas, que era el más alto signo de la genialidad incuestionable de Duchamp. (Enrigue 114)

A partir del fragmento citado, en voz de Sebastián Vaca la novela comprende una crítica a las obras ready-made, el terreno del arte conceptual y las galerías. Fue común que en el arte del siglo XX ocurriera la banalización en el arte, por ejemplo con el controvertido artista Piero Manzoni, cuyo objeto expuesto no fue más que una pequeña lata titulada *Mierda de artista*.

Las ecfrosis de Enrigue sobre las instalaciones de Sebastián Vaca funcionan como una estrategia para llamar la atención sobre un aspecto crítico del arte contemporáneo: la supremacía del discurso respecto del objeto artístico y también como un dispositivo de poder, que predispone al espectador a experimentar la obra en un cierto sentido y proscribire otros posibles. Así, la ecfrosis enriguiana es el discurso sobre otro discurso levantado sobre el vacío. Y, además, decir eso en un país que se caracteriza por la falta de concordancia entre el discurso -político, jurídico, moral- y la realidad, puede ser visto como una crítica elocuente, y una denuncia del carácter de instalación “chafa” (es decir mala) de los discursos políticos hegemónicos en México que se han intentado superponer a la ruinoso realidad para ocultarla, sin éxito.

Al fin y al cabo, *La muerte de un instalador* es “Un relato incisivo y mordaz que desnuda los derroteros del arte contemporáneo y su mundo. Esta obra se burla de las motivaciones del arte y de toda una época”. Lo anterior se indica en la contraportada de este libro editado por Joaquín Mortiz. Y es que Enrigue deja entrever los aspectos negativos del

arte mexicano moderno a mediados de los años 90, como la “pésima factura”, el “concepto robado”, las “galerías llenas de basura tocadas por imbéciles sin siquiera talento para las relaciones públicas” y el “limbo en el que lo que importa es la sorpresa y la capacidad para indignar”.

A partir de la ecfrasis de *La sala de mi abuela*, Enrigue hace especulaciones sobre el arte mexicano, en el que hay un atisbo de optimismo, cuando se menciona que esa instalación tiene una conceptualización estupenda (indicativo de que hay buenas ideas en el arte), pero queda mermada debido a su pésima factura.

3. Muerte súbita

Marx Wartofsky, hablando de «posturas visuales», «escenarios visuales», «estilos de ver» y «óptica cultural», llega a la conclusión de que «la visión humana es ella misma un artefacto, producido por otros artefactos, principalmente imágenes»

Martin Jay

En *Muerte súbita* la ecfrasis admite una especie de puente –la presencia de una representación visual en el texto– entre el espacio textual (la novela) y los espacios extratextuales (los cuadros). En *Muerte súbita* hallamos la ecfrasis referencial, porque los objetos plásticos descritos tienen una existencia material autónoma, son cuadros que realmente existen. En *Muerte súbita* los lectores que contemplen los cuadros del artista italiano Merisi Caravaggio se sensibilizarán si leen las descripciones hechas por Enrigue. Esta posibilidad no se haya en *La muerte de un instalador*, porque las dos instalaciones no existen en un espacio extratextual.

Creemos que el sentido de las cinco ecfrosis seleccionadas de esta novela es doble: permiten a Enrique exponer su realismo y posibilitan que reflexione sobre el modo de ver en el periodo barroco.

En *Muerte súbita* se haya la ecfrosis referencial, debido a las obras plásticas descritas. La primera descripción es la del cuadro *La canasta de fruta*, de Caravaggio:

En lugar de representar una ventana con escorzo hacia el exterior como tendía a hacer el realismo óptico renacentista, ocupaba un espacio tridimensional interior: se veía como si fuera un cesto en una repisa. Para aumentar el efecto, Caravaggio pintó el fondo del cuadro del mismo color que la pared del estudio del cardenal Borromeo en el Palazzo Giustiniani y hasta siguió las pequeñas cuarteaduras y abultamientos de humedad en el muro en que fue colgado. Si no el cuadro completo, al menos su fondo tuvo que ser hecho in situ. Pintar las frutas al borde de la pudrición no le debe haber tomado a Caravaggio más de dos días. (Enrique 19)



Fig. 3 *La canasta de frutas*, por Merisi Caravaggio

Entre el título (*La canasta de frutas*) y la obra física hay un breve instante verbal que le da un norte al lector: en efecto es una canasta de frutas lo que está representado en el cuadro. Aquí el texto actúa como una especie de guía que orienta la percepción del objeto referido como tal.

El realismo es una cualidad que radica en lo que es considerado válido desde la perspectiva del sujeto. Así, él puede representar las cosas desde sus propias conjeturas. Ese realismo radica en la afirmación de Enríque de que las frutas están al borde de la pudrición, pero esa afirmación es relativa, porque sólo la manzana y una fruta que están detrás tienen leves indicios de pudrición. Trayendo de vuelta a Pimentel, en el momento de la identificación el lector tenderá a focalizar ese objeto referente sólo en los términos que le propone el objeto-texto. Los términos están dados por quien describe la obra, y por tanto el lector tendrá que ver en el texto ecfástico las frutas al borde de la pudrición.

La segunda ecfasis es la del cuadro *Judit cortando la cabeza de Holofernes*:

Era un óleo en el que se representaba el momento en que Judit, después de haber seducido al general asirio Holofernes, lo degüella mientras duerme. La pintura era sangrienta, pero además removía otras cosas: en ella, la modelo y piruja mostraba un gesto más sexual que vengativo al rebanar el cogote del enemigo del pueblo de Israel. Está caliente, y mucho: tiene los pezones tan duros que se transparentan y casi revientan su camisa. El cuadro no ilustraba el momento heroico en que una nacionalista judía acometía el acto patriótico de matar al opresor de su pueblo, sino a una asesina que encuentra placer carnal en derramar la sangre del hombre cuyo semen todavía escurre por la cara interior de sus muslos. Su gesto, tan raro, no era de repulsión frente al malo sometido ni de disgusto por tener que decapitarlo, era de placer: un orgasmo. (Enríque 28)



Fig. 4 *Judit cortando la cabeza de Holofernes*, por Merisi Caravaggio

De nuevo está allí el realismo de Enrigue, y esto se ve en tres aspectos, cuando dice que la mujer tiene un gesto más sexual que vengativo, que está caliente (es decir excitada), y que el semen del hombre todavía escurre por la cara interior de sus muslos. Lo que ha hecho Enrigue es resignificar al objeto representado, convirtiéndolo en un texto signifiante, en ese *otro* del texto verbal. La ecfrosis de *Judit cortando la cabeza de Holofernes* hace que resignifiquemos el texto de la descripción en base a los detalles ofrecidos por el autor.

En *Muerte súbita* es esencial la interpretación personal de Enrigue al describir las pinturas, que no corresponden del todo al contenido pictórico de los cuadros verdaderos. No obstante puede verse como una suerte de paráfrasis que el autor hace, esto es, que explica la obra con sus propias palabras.

Con sus ecfrosis Álvaro Enrigue se toma la licencia de traducir el contenido de los cuadros de Caravaggio. Sin embargo se suele afirmar que traducir también es traicionar. Como mencionó Agudelo, la traducción es reinterpretación o recreación que hace el poeta de una obra plástica, cuando el cuadro presenta una realidad, pero esta es contextualizada por el poeta.

La tercera ecfrosis es *La vocación de San Mateo*:

Como en casi todas las pinturas posteriores de Caravaggio, en *La vocación* la mayor parte de la superficie del cuadro está vacía. Una habitación oscura cuyos muros negros –que debieron ser los de su estudio– apenas se interrumpen en una ventana cuyos vidrios han sido opacados. La única fuente de luz no aparece dentro del cuadro: es una claraboya apenas abierta por arriba de la cabeza de los actores. Pedro y el Mesías, casi en tinieblas, señalan al cobrador de impuestos, que los mira sorprendido en compañía de cuatro compinches vestidos lujosamente y ocupados en contar monedas con una atención pecaminosa. Los trajes de Jesús y su pescador son tradicionales: mantones bíblicos. Los recaudadores de impuestos, en cambio, están sentados y vestidos como se debieron haber vestido y sentado los prestamistas de Giustiniani⁵ en la parte baja de su palacio, abierta a los clientes que utilizaban las mesas de cambio. (Enrique 52)



Fig. 5 *La vocación de San Mateo*, por Merisi Caravaggio

⁵ Vincenzo Giustiniani fue un burgués italiano que le dio patronazgo a Caravaggio además de comprar pinturas suyas para decorar un palacio.

En las ecfrasis de *Judit cortando la cabeza de Holofernes*, *La vocación de san Mateo* y *San Mateo y el ángel*, Enríque de alguna manera otorga dinamismo a las escenas descritas, que parecen cobrar movimiento, por ejemplo cuando dice que en *La vocación de san Mateo* los cuatro compinches están ocupados en contar monedas con una atención pecaminosa o cuando Judit rebana el cogote de Holofernes. El dinamismo en esas pinturas puede concebirse como una simultaneidad, es decir el artista capta el movimiento y su velocidad dentro del espacio pictórico. Es así que podemos comprender visualmente los movimientos corporales de los personajes en *La vocación de san Mateo* y *San Mateo y el ángel*. Sin embargo, en *Judit cortando la cabeza de Holofernes* lo que cobra importancia es el impresionante chorro de sangre que sale disparado con fuerza y al instante del cuello degollado de Holofernes.

La cuarta ecfrasis es la del cuadro *Marta y María Magdalena*, y proviene de la visión del duque de Osuna y el poeta Francisco de Quevedo. El duque comienza la descripción, cuando ve pasar a dos mujeres sensuales y le viene el recuerdo de haberlas visto pintadas en un cuadro:

Las putas figuraban en la pintura como modelos de Marta y su prima Magdalena. Dio con la imagen porque reconoció en la cara de Marta un defecto harto seductor –una mancha de piel grande como un continente en su barbilla– que el pintor había transmitido intacto al cuadro. Incluso lo habían conversado: ¿a quién se le podía ocurrir poner en una pintura a una santa infecciosa? El poeta le hizo notar que Magdalena, representada por una modelo notablemente hermosa y con mucho carácter, sostenía el espejo de la vanidad con una mano que tenía un dedo chueco. El mundo del revés, dijo. (Enríque 48)



Fig. 6 *Marta y María Magdalena*, por Merisi Caravaggio

En la quinta ecfrasis del cuadro *San Mateo y el ángel* (del que se conserva sólo una fotografía en blanco y negro al haberse destruido el cuadro original) el dinamismo se nota: “[...] en él, el santo fue representado como un mendigo perplejo; un serafín le guía la mano con que escribe el Evangelio.” (Enrigue 62). En *San Mateo y el ángel* Enrigue de nuevo introduce su realismo al describir al personaje como un mendigo, pues el cuadro más bien ofrece una idealización de San Mateo.



Fig. 7 *San Mateo y el ángel*, por Merisi Caravaggio

Según Verónica Maristain, la literatura de Enrigue tiene “[...] una frescura y un tono personal que le permite transitar por una ruta propia, no original ni rotundamente nueva, sino suya, de él.” (Maristain párr. 1). Con *Muerte súbita* y sus ecfasis el autor se mueve más en interpretaciones propias y un realismo muy propio. Como afirma Pimentel, el texto actúa como una especie de guía que orienta la percepción del objeto descrito. Sobre todo en el cuadro *Judit cortando la cabeza de Holofernes*, Enrigue agregó detalles de su autoría: los pezones que casi revientan la camisa de Judit y su gesto de placer. En el tercer capítulo veremos la importancia del erotismo en el *ethos* barroco.

En *Muerte súbita* abordamos dos tipos de visión relacionadas con la ecfasis: la de Caravaggio y la de la gente que vivió en el periodo barroco.

Desde el renacimiento y hasta el barroco la pintura pasó del simbolismo al realismo, como afirma André Bazin:

...en el siglo XV la pintura occidental comenzó a despreocuparse de la expresión de una realidad espiritual con medios autónomos, para tender a la

imitación más o menos completa del mundo exterior. [...] A partir de entonces la pintura tuvo una aspiración, que es el deseo totalmente psicológico de reemplazar el mundo exterior por su doble. Esta tendencia, que crecía tan rápidamente como iba siendo satisfecha, devoró poco a poco las artes plásticas. (Bazin 15)

En el barroco del siglo XVI se nota la tendencia de reemplazar el mundo exterior por su doble, como lo afirma Enrigue:

Caravaggio no dibujaba: pintaba directo con óleo sobre el lienzo y desconfiaba de la imaginación en que era pródigo el manierismo; representaba en su estudio, con modelos reales, las escenas que iba a pintar. Las elaboraba de un solo golpe, trabajando milimétricamente por días y con fuentes de luz controladas que imprimía en la tela tal cual las veía. (Enrigue 38)

El fragmento anteriormente citado de *Muerte súbita* remite a la visión durante el período barroco: “Caravaggio fue a la pintura lo que Galilei a la física: alguien que abrió los ojos y dijo lo que estaba viendo; alguien que descubrió que las formas en el espacio no son alegorías de nada más que sí mismas y eso es suficiente.” (Enrigue 91). Por medio de la racionalidad unida a la ciencia en el periodo barroco, artistas como Caravaggio pintan lo que tienen ante sus ojos y las formas humanas tal como son. De ahí que en el cuadro *La vocación de san Mateo* -gracias a los objetos pintados tal como los vio el artista- tenemos la impresión de que las formas humanas están bien proporcionadas, además de que el contenido del cuadro tiene realismo.

Es fundamental que Enrigue mencione al astrónomo Galilei, famoso por sus descubrimientos sobre el sol por medio del telescopio. En la noticia bibliográfica al final de la novela se menciona que “Peter Robb trazó el nexo entre las mentalidades de Galileo Galilei y Merisi como dos polos que explican un solo sistema.” (Enrigue 107). La nueva forma de ver estaba ligada a artefactos científicos como la cámara oscura, la cual “fue de mucha utilidad científica en astronomía para el estudio del sol, además de facilitar un modelo físico del ojo.” (Kemp 207). Para Kemp en aquella época la cámara tenía dos funciones: “una guía para artistas y una manera de provocar visiones para deslumbrar al espectador.” (205). La

óptica es importante para la visión en el barroco, pues hay una relación indisoluble entre ciencia y óptica, por los avances fotográficos utilizados para pintar toda clase de figuras.

El ocularcentrismo que permeó en el barroco reside en el ojo y la luz, elementos indispensables, debido a que “Desde Platón, la epistemología de la filosofía occidental ha sido esencialmente lumínica: la luz se ha constituido en metáfora de la verdad, y el ojo, en el elemento que ha dado acceso a dicha luz. Esta tradición ocularcéntrica comienza a venirse abajo progresivamente a finales del siglo XVIII con el pensamiento romántico.” (Hernández-Navarro 3).

El sentido de la vista comienza a tener un papel preponderante en la cultura europea y la modernidad, según Martin Jay en su ensayo *Regímenes escópicos de la modernidad*.

Comenzando por el Renacimiento y la revolución científica, en general se estima que la modernidad ha estado marcada por el ocularcentrismo. El invento de la imprenta, de acuerdo con el familiar argumento de Ong y McLuhan, favoreció la supremacía de lo visual instigada por invenciones tales como el telescopio y el microscopio. El campo perceptivo que quedó así constituido fue fundamentalmente visual y cuantitativo. (Jay 221)

Afirma Jay que “en la tradición occidental, la racionalización de la vista es una perniciosa reificación de la fluidez visual.” (223). Reificación significa cosificación. Sobre esta cuestión también sostiene: “[...] la reificación convierte en fetiche la superficie material en lugar de las profundidades tridimensionales.” (Jay 224). Esta es la perniciosa reificación de Caravaggio en su pintura de Magdalena y sus pechos: “Los reconoció: eran, cómo no, el par de tetas más desafiantes de la historia del arte.” (Enrigne 82). En la descripción de los pechos de la mujer se aprecia una característica de cómo era la visión de la gente en el barroco: “La experiencia visual barroca tiene una cualidad profundamente táctil o tangente.” (Jay 236). El hecho de que la experiencia visual barroca tenga esa cualidad táctil, lo acerca al fetichismo que proporciona la superficie del cuadro *Marta y María Magdalena*, en donde el escote de la mujer salta mucho a la vista.

Durante un partido de tenis el duque de Osuna es un mirón hacia la modelo que posó como Magdalena: “No sacó la cara del todo del escote de Magdalena, pero clavó la mirada

en el mercenario. Se sopló el pelo que le tapaba la vista, bajó las cejas, afiló uno de los ojos cerrando el párpado.” (Enrigue 73). También está la visión de Caravaggio de la modelo: “El artista suspiró y clavó de nuevo la nariz entre las tetas de Magdalena.” (Enrigue 74). El duque y Caravaggio son una suerte de voyeurs –mirones–, recordando que la locura de la visión del régimen escópico del barroco está unida a esa pernicioso reificación de que habla Jay, a su vez ligada al fetichismo.

Desde el enfoque de Jay, en cada época hay un comportamiento visual, un régimen escópico (la particular mirada a la que estamos acostumbrados pero que sin embargo hemos construido). Afirma Jay: “Si hubiera que señalar un único régimen escópico que finalmente conservó su integridad hasta nuestros días, ese régimen sería ‘la locura de la visión’ que Buci-Glucksmann identifica con el barroco.” (238).

En el momento en el que unas personas transportan el cuadro recién terminado de *La vocación de san Mateo*, Enrigue apunta como era la visión de las gentes del periodo barroco:

La gente que estaba a las puertas del templo –el sacristán, los acólitos, los curas– debe haber visto pasar la pintura con el susto de los que vieron por primera vez una película de cine proyectada en una pared o la mesmerización babosa con que mi hijo mayor y yo vimos el despliegue temprano de un televisor de alta definición en una tienda de electrónicos. (Enrigue 103)

Mesmerización refiere a algo que causa gran fascinación, y proviene del mesmerismo, técnica que fue el antecedente de la hipnosis. Lo anterior, aunado a que Enrigue dice que la gente vio la pintura con susto, es propio de la visión en el periodo barroco: “En el caso de la visión barroca podemos interrogarnos acerca de la celebración de la locura ocular que puede producir éxtasis en algunos, pero perplejidad y confusión en otros.” (Jay 224). Y no debemos olvidar que la época barroca comprendía la locura de la visión. También se dio una situación poco agradable en el periodo referido: “[...] misterio y temor divino coexistieron formando el tronco fundamental de la Edad Media, el Renacimiento y el pensamiento barroco de una manera que es difícil de entender desde una perspectiva moderna.” (Kemp 204).

El periodo del barroco europeo funcionaba así: “El siglo XVI, antes de ver, escuchaba y olía, olfateaba el aire y captaba los sonidos. Sólo más tarde, cuando el siglo XVII se

acercaba [...] fue cuando se dio rienda suelta a la visión en el mundo de la ciencia y en el mundo de las sensaciones físicas.” (Febvre, citado por Jay 34). Los adelantos físicos y ópticos -como el telescopio, las lentes de visión y las cámaras- permitían ver otra realidad y otra forma de ver en lo que concierne a la ciencia y la pintura, siendo Caravaggio uno de los pioneros.

La obra de Caravaggio fue sólo uno de los campos en que Del Monte y Giustiniani compitieron por la posesión de objetos que rayaban el límite de lo aceptable en la Roma contrarreformista. Si Del Monte compró el segundo telescopio producido con objetivos comerciales por su protegido Galileo Galilei, fue porque Giustiniani había comprado el primero. (Enrique 60)

Enrique tiene claro que el telescopio fue uno de los adelantos ópticos sobresalientes en el siglo XVI, que influyó en las artes plásticas.

De la Magdalena retratada por Caravaggio afirma Enrique: “El artista que la retrató no había deformado la realidad según el relato bíblico, había hecho lo contrario: deformar el relato bíblico retratando la realidad.” (49). Esto se dio por los beneficios del instrumento óptico llamado cámara oscura, que permite observar las formas tal como son. Caravaggio trabajaba de esta manera: “El italiano proyectaba imágenes y las ‘fijaba’ en los lienzos con sustancias fotosensibles por unos 30 minutos, lo que le permitía pintar los contornos usando plomo blanco mezclado con químicos y minerales fosforescentes. Con el proceso se completa un proceso de técnicas que son la base de la fotografía.” (BBC Mundo párr. 4).

Caravaggio revolucionó la pintura al utilizar la cámara oscura, que era una guía para hacer retratos. Dice Enrique como es el lugar en que se sitúa *La vocación de San Mateo*: “Una habitación oscura cuyos muros negros –que debieron ser los de su estudio– apenas se interrumpen en una ventana cuyos vidrios han sido opacados.” (18). Esto es porque muchos artistas usaban habitaciones oscuras a modo de aparato fotográfico. La habitación oscura que era común en el arte barroco, además de provocar encanto en el espectador. Según Kemp “Proyectando escenas de batallas, animales extraños y apariciones diabólicas en una habitación oscura, un operador habilidoso será capaz de provocar sensaciones de admiración y terror en su inocente público.” (205).

Dice Enrígue como Caravaggio realizó *La canasta de fruta*: “La canasta de fruta fue pintado no como se ven las frutas al natural, sino como se reflejan a cierta distancia en un espejo cóncavo.” (47). Lo anterior guarda relación con la manera en que el pintor concibió sus trabajos: “Lo fio todo a las imágenes ‘copiadas de los espejos’. Hizo caso omiso de los preceptos sobre la preparación de imágenes y sin bocetos preparatorios, llevó a cabo un revolucionario cambio de percepción basado en una interpretación óptica de las imágenes en lugar de un vocabulario de formas pacientemente aprendido.” (Rábago párr. 7). En el fragmento citado notamos cómo el progreso de la óptica fue indispensable en la forma de ver de los pintores.

Enrígue es consciente de sus descripciones: “La descripción de una obra de arte, como la de un sueño, detiene y vuelve decrepito un relato. Una obra de arte sólo sería contable si modificara la raya que va dibujando la Historia, y si una obra de arte, como un sueño, vale la pena ser recordada, es precisamente porque representa un sitio ciego para la Historia.” (251). Las imágenes son el objetivo del lenguaje que describe, pero como se aprecia en el fragmento citado Enrígue tiene una reserva en cuanto a la descripción de la obra de arte al decir que “vuelve decrepito un relato”.

En las ecfraisis que analizamos, los textos desarrollan una función denotativa en relación al objeto artístico, en cuanto imagen. Podríamos objetar que el autor no desempeña un estricto papel descriptivo y que “traduce” las imágenes de Merisi Caravaggio. Cada imagen traducida y descrita con poca minuciosidad, con detalles personales y erudición artística (ya que Enrígue dice al final de la novela que tomó información de varios historiadores del arte), hace que las palabras otorguen cierto peso visual.

En suma, las ecfraisis de *Muerte súbita* nos dan una pauta de cómo era la forma de ver de las personas en el periodo barroco (que implicaba temor, sorpresa y cierto fetichismo). En *Muerte súbita* Enrígue describe, pero también cuenta las implicaciones históricas de Caravaggio y sus pinturas.

El análisis ecfraístico de *La muerte de un instalador* y *Muerte súbita* nos permitió ver implicaciones externas no ficticias: *Roxy's* de Kienholz y los cuadros de Caravaggio, respectivamente. Mientras que como representación, el objeto artístico *La sala de mi abuela*

es una implicación ficticia. El prototipo de ecfrafrasis de un objeto ficticio es el escudo de Aquiles descrito en *La Ilíada*, que no existe fuera de la descripción que lo construye.

Las ecfrafrasis sintetizadas de *Muerte súbita* funcionan como una guía para el lector, en vez de ecfrafrasis enormes y minuciosas. Es por ello que en *Muerte súbita* tienen más fuerza las ecfrafrasis. En las pinturas los elementos están yuxtapuestos para ser vistos, mientras que los elementos del texto son sucesivos, permitiendo la lectura.

Las ecfrafrasis hechas por Enrígue a su manera denotan su realismo novedoso y libre; en ambas novelas el autor se deja llevar por una representación e interpretación propias al describir las obras.

Pero sobre todo en *Muerte súbita*, “traicionando” la fidelidad de lo que está en los cuadros, Enrígue nos está ofreciendo una visión retorcida de ellos –sobre todo en dos ecfrafrasis de cariz erótico: *Judit cortando la cabeza de Holofernes* y *Marta y María Magdalena*, en que Enrígue se revela como un voyeur–, pues la nociva manera de ver propia del barroco es una impronta de *Muerte súbita*. En ambas novelas Enrígue ejecuta bien la función de ecfrafrasis como figura retórica, que consiste en “hacer ver con palabras” aquello que quien lee no puede contemplar visualmente.

CAPÍTULO III:
EL *ETHOS* BARROCO EN MUERTE SÚBITA

1. Concepto y perspectivas teóricas

Pero el barroco de verdad, el valedero y no el escoliasta, es el español y el nuestro, el que tiene como padre el gótico flamígero, tardío o cansado, y como hijo al churriguera de proliferación incesante.

José Lezama Lima

El aspecto del *ethos* barroco en *Muerte súbita* no ha sido estudiado, lo que hay son críticas vertidas en el ámbito periodístico en ese aspecto. Es por eso que se abordará el corpus crítico que hay hasta la fecha para lograr esclarecer algunos aspectos de dicha novela y tener un punto de partida sólido a partir del cual desembocará el análisis que se propone para el presente trabajo.

El recorrido que presentamos a continuación es un esbozo de los trabajos que hemos seleccionado. No hay aquí afán reduccionista, pero estos textos valen la pena ser analizados de manera extensa y profunda. Son seis nuestros soportes teóricos. Severo Sarduy con su conocido ensayo *El barroco y el neobarroco*; como complemento al primero *Hacia una lectura de barroco, de Severo Sarduy* (Armando Romero); *El pliegue. Leibniz y el barroco* (Gilles Deleuze); *La clave barroca de la América Latina* (Bolívar Echeverría); y por último *La era neobarroca* (Omar Calabrese).

Severo Sarduy, en primer término, señala el carácter ambiguo del término *barroco*:

Lo barroco estaba destinado, desde su nacimiento, a la ambigüedad, a la difusión semántica. Fue la gruesa perla irregular –en español barrueco o berrueco, en portugués barroco–, la roca, lo nudoso, la densidad aglutinada de la piedra –barrueco o berrueco–, quizá la excrecencia, el quiste, lo que prolifera, al mismo tiempo libre y lítico, tumoral, verrugoso; quizá el nombre de un alumno de los Carracci, demasiado sensible y hasta amanerado –Le

Baroque o Barocci (1528-1612)–; quizá, filología fantástica, un antiguo término mnemotécnico de la escolástica, un silogismo –Baroco. (Sarduy 1385)

La pintura barroca tiene su arranque crucial en la Contrarreforma, adoptando “la nitidez teatral, lo repentino recortado del claroscuro y relegará la sutileza simbólica encarnada por los santos, con sus atributos, para adoptar una retórica de lo demostrativo y lo evidente, puntuada de pies de mendigos y de harapos, de vírgenes campesinas y callosas manos” (Sarduy 1385).

Según Sarduy existe un código plástico de la facticidad del barroco: “La perspectiva, la oposición de la luz y la sombra, la geometría, todos los signos con que las convenciones denotan el espacio y el volumen” (1396).

Apoyándose en las tesis de Eugenio d'Ors, propone Sarduy: “Para d'Ors, Churriguera⁶ «rememora el caos primitivo», «voces de tórtolas, voces de trompetas, oídas en un jardín botánico. No hay paisaje acústico de emoción más característicamente barroca... el barroco está secretamente animado por la nostalgia del Paraíso Perdido» el barroco «busca lo ingenuo, lo primitivo, la desnudez...»” (Sarduy 1386).

En Sarduy una cuestión importante en el barroco es el carnaval, inexorablemente ligado a las fiestas (saturnales, mascaradas). La carnavalización es parte del espectáculo teatral de la obra y código barrocos. “El Carnaval, espectáculo simbólico y sincrético en que reina lo «anormal», en que se multiplican las profanaciones y confusiones, la excentricidad y la ambivalencia, y cuya acción central es una coronación paródica, es decir, apoteosis que esconde una irrisión.” (Sarduy 1394).

Para Sarduy el barroco es mecanismo, actitud, además de que es opuesto al arte clásico: “El barroco, superabundancia, cornucopia rebosante, prodigalidad y derroche –de allí la resistencia moral que ha suscitado en ciertas culturas de la economía y la medida, como la francesa, irrisión de toda sobriedad.” (Sarduy 1401).

⁶ Se refiere a José Benito Churriguera, destacado arquitecto del barroco español.

En Sarduy el barroco es más un “juego”, y propone tres términos, juego, desperdicio y placer, de este último afirma: “erotismo en tanto que actividad que es puramente lúdica, que no es más que una parodia de la función de reproducción, una transgresión de lo útil, del diálogo «natural» de los cuerpos.” (1402). Las metáforas y figuras pueden implicar cierta perversión, según el autor, ya que “No es un azar histórico si Santo Tomás, en nombre de la moral, abogaba por la exclusión de figuras en el discurso literario.” (Sarduy 1402).

Atento lector de Sarduy, tiene claro Armando Romero que aquel se interesó por el traslado del barroco europeo al americano, en específico el mexicano: “Barroco: escritura situada en un cruce de caminos que es un cruce de sentidos: catedral que se retuerce de lujuria entre sus curvas y sus oros: Cortés a las puertas de Tenochtitlán: América descubriendo a España.” (Romero 565).

Romero se retrotrae a d'Ors y su concepción del barroco:

Lo barroco, señala d'Ors, sobrevive como energía -eón- incuestionable dentro de lo humano, más allá y más acá de la cultura y las culturas. Es por esto que España delira en América, que el puente se establece y se crea ese ser «que se parece a algo que aún no existe» (*retombée*): el latinoamericano, sin Edad Media y sin Renacimiento, pleno de fundaciones. (Romero 564)

De acuerdo con Romero la idea de barroco en Sarduy se aparta de las definiciones corrientes en América Latina porque éste cimienta sus afirmaciones en la peculiaridad de un continente mestizo.

Al pasar a América, el signo viene vivo, pero elidido en su funcionalidad ornamental, afirmando esas normas barrocas como el esplendor y la ostentación, el esfuerzo, la persistente tendencia a la curva, el erotismo y el éxtasis (patetismo y morbidez), la tendencia a lo pictórico: todos esos valores que encontramos en el churrigueresco y en toda la arquitectura colonial [...] (Romero 566).

Romero subraya la importancia erótica de la palabra como cuerpo en el barroco: “cuerpo acentuado hasta los límites extremos de piel y superficie: iglesia como rito y

concepto; arquitectura como poesía: fiesta, carnaval, vegetación rica y abundante; cuerpo como escritura, palabra como cuerpo (eros).” (Romero 566).

Llegamos a un concepto clave de este capítulo, con la noción del barroco como *ethos*, en el ámbito de América Latina. Veamos el particular concepto de ese *ethos*, tal como lo propone Bolívar Echeverría:

Ethos se refiere a una configuración del comportamiento humano destinada a recomponer de modo tal el proceso de realización de una humanidad, que ésta adquiera la capacidad de atravesar por una situación histórica que la pone en un peligro radical. Un ethos es la cristalización de una estrategia de supervivencia inventada espontáneamente por una comunidad; cristalización que se da en la coincidencia entre un conjunto objetivo de usos y costumbres colectivas, por un lado, y un conjunto subjetivo de predisposiciones caracterológicas, sembradas en el individuo singular, por el otro. (5)

De acuerdo con Echeverría hay varias maneras que tiene el *ethos* histórico capitalista de cumplir su cometido. Sostiene que “Y todas ellas se presentan como combinaciones de cuatro versiones del mismo, de cuatro decantaciones de otras estrategias para vivir con espontaneidad la subordinación de la vida social-natural bajo las necesidades de realización de sí misma, convertida en una simple acumulación de capital.” (Echeverría 5).

Según Echeverría son cuatro los *ethos* básicos de la modernidad capitalista, como posibilidades de subordinación y reacción hacia ella. El que nos interesa es el barroco, cuya acepción por parte del autor es que “El ethos barroco promueve la reivindicación de la forma social-natural de la vida y su mundo de valores de uso, y lo hace incluso en medio del sacrificio del que ellos son objeto a manos del capital y su acumulación.” (Echeverría 8).

Echeverría dice cómo se gestó y desarrolló el *ethos* barroco en América Latina: “Apareció como estrategia de supervivencia que inventó espontáneamente la población indígena sobreviviente del exterminio y que no fue expulsada hacia regiones inhóspitas.” (13).

El autor describe como fue el proceso relativo al *ethos*:

[...] la capa indígena derrotada emprendió en la práctica, espontáneamente, sin pregonar proyectos, la reconstrucción o re-creación de la civilización europea –ibérica– en América. Dejó que los restos de su antiguo código civilizatorio fuesen devorados por el código civilizatorio de los europeos, y asumiendo ella misma la sujetidad de este proceso, lo llevó a cabo de manera tal, que lo que esa re-construcción reconstruyó resultó ser completamente diferente del modelo a reconstruir, resultó ser una civilización occidental europea re trabajada en el núcleo de su código por los restos del código indígena que asimiló. Jugando a ser europeos, imitando a los europeos, poniendo en escena lo europeo, los indios asimilados montaron una representación, y que es aquella en la que nos encontramos todavía. Una puesta en escena absoluta, barroca: la *performance* sin fin del mestizaje. (Echeverría 10)

Para Gilles Deleuze la aportación del barroco al arte en general, es la posibilidad de extenderse fuera de sus límites históricos. También le da importancia al término pliegue, tomado de la filosofía de Leibniz; la característica principal del pliegue es que es operativo.

El Barroco no remite a una esencia, sino más bien a una función operatoria, a un rasgo. No cesa de hacer pliegues. No inventa la cosa: ya había todos los pliegues procedentes de oriente, los pliegues griegos, romanos, románicos, góticos, clásicos... Pero él curva y recurva los pliegues, los lleva hasta el infinito, pliegue sobre pliegue, pliegue según pliegue. El rasgo del Barroco es el pliegue que va hasta el infinito. El Barroco diferencia los pliegues según dos direcciones, según dos infinitos, como si el infinito tuviera dos pisos: los repliegues de la materia y los pliegues en el alma. La materia es acumulada según un primer género de pliegues, después organizada según un segundo género, en la medida en que sus partes constituyen órganos plegados diferentemente. (Deleuze 58)

En cuanto a los pliegues, Leibniz dice que “hay una correspondencia e incluso una comunicación entre los dos pisos, entre los dos laberintos, los repliegues de la materia y los pliegues en el alma” (citado por Deleuze 27). Según Deleuze una característica de la materia-

pliegue es que es orgánica (de organismo viviente). Es en el arte barroco donde podemos hallar pliegues importantes.

Deleuze establece una metáfora para reconocer el pliegue barroco: “Se reconoce en el modelo textil, tal como lo sugiere la materia vestida: ya es necesario que el tejido, el vestido, libere sus propios pliegues de su habitual subordinación al cuerpo finito. Si existe un traje barroco, ese traje será amplio, ola hinchable, tumultuosa, burbujeante” (Deleuze 155). Sobre la cuestión de los pliegues en el barroco, por ejemplo en la pintura, sostiene nuestro autor:

El Barroco proyecta en todo tiempo, en todo lugar, los mil pliegues de vestidos que tienden a reunir a sus portadores respectivos, a desbordar sus actitudes, a superar sus contradicciones corporales [...]. Se ve en la pintura, donde la autonomía conquistada por los pliegues del vestido que invaden toda la superficie deviene un signo simple de una ruptura con el espacio del Renacimiento. (Deleuze 156)

Deleuze sostiene cómo fue la empresa del barroco en la pintura: “Desde hace mucho tiempo existen lugares en los que hay que ver que está dentro: célula, sacristía, cripta, iglesia, teatro, gabinete de lectura o de grabados. El Barroco inviste esos lugares para extraer de ellos la potencia y la gloria” (42).

También se ocupa Deleuze del color en el barroco, el cual juega con la luz y tiende al claroscuro.

El Barroco es inseparable de un nuevo régimen de la luz y de los colores. En primer lugar, la luz y las tinieblas se pueden considerar como 1 y 0, como los dos pisos del mundo separados por una tenue línea de las aguas: los Bienaventurados y los Condenados. Sin embargo, no se trata de una oposición [...] El cuadro cambia de estatuto, las cosas surgen del plano de fondo, los colores brotan del fondo común que manifiesta su naturaleza oscura, las figuras se definen por su recubrimiento más que por su contorno. (46)

Sobre la claridad –contraparte de la oscuridad– en la pintura barroca afirma nuestro autor:

La relatividad de la claridad (como la del movimiento), la inseparabilidad de lo claro y de lo oscuro, la desaparición del contorno, por un lado tenemos a Dios, que dijo hágase la luz, y con ella el blanco-espejo, pero por el otro tenemos las tinieblas o el negro absoluto, que consisten en una infinidad de agujeros que ya no reflejan los rayos recibidos, materia infinitamente esponjosa y cavernosa que se compone de todos esos agujeros en el límite. (Deleuze 48)

Para Deleuze durante el barroco hubo un teatro en el arte, ya que éste deviene espacio social público, poblado de bailarines barrocos. “Hace ya mucho tiempo que el mundo es tratado como un teatro de base, sueño o ilusión, vestido de arlequín, como dice Leibniz; [...] lo propio del Barroco es *realizar* algo en la ilusión misma.” (Deleuze 18).

Para Omar Calabrese el barroco es categoría del espíritu contrapuesta a lo clásico. Sigue el ideario de Sarduy sobre el barroco, entendiéndolo como una cualidad formal de los objetos que los expresan y que puede estar en cualquier época de la civilización.

En el estilo barroco sostiene Wolfllin que hay una oposición entre clásico y barroco: “elección entre las categorías de lineal / pictórico, superficie / profundidad, forma cerrada/forma abierta, multiplicidad/unidad, claridad absoluta/claridad relativa.” (Wolfllin, citado por Calabrese 36).

Nuestro autor trata de zanjar la dicotomía entre lo clásico y lo barroco:

Por clásico entenderemos sustancialmente las categorizaciones de los juicios fuertemente orientadas a las homologaciones establemente ordenadas. Por barroco entenderemos, en cambio, las categorizaciones que excitan fuertemente el orden del sistema y lo desestabilizan por alguna parte, lo someten a turbulencia y fluctuación y lo suspenden en cuanto a la capacidad de decisión de los valores. (Calabrese 37)

En el ideario de nuestro autor lo clásico (usualmente normativo) el ideal físico es lo bueno, eufórico y bello, mientras que en el sistema anticlásico o barroco, hay “ruptura de simetrías, y la aparición de fluctuaciones en el interior de los diversos órdenes de categoría, y por esto, están mucho menos regulados.” (Calabrese 198).

Lo sexual se haya en la constitución del estilo barroco; y sobre todo, la sexualidad está asociada al «exceso», el cual tiene dos refutaciones, según Calabrese:

La primera parte desde la norma vigente como lugar de observación del eros. Consistirá en valorar como exceso lo que genéricamente evade de la norma, y una especie de espiral inflacionista en la calidad y cantidad de objetos indecentes producidos: el exceso se considerará una «degeneración» del sistema de valores dominante. La segunda parte, desde la oposición a la norma vigente como lugar de observación del eros. Entonces consistirá en valorar como exceso lo que produce «escándalo», etimológicamente «piedra de tropiezo». (Calabrese 64)

Propugna Calabrese por indagar en los momentos barrocos en la historia, por lo que sostiene: “su representación se desarrolla históricamente según unos picos de frecuencia de «momentos» barrocos: tardía latinidad, manierismo y barroco.” (Calabrese 147). En el barroco hay figuras que presentan efectos de oscuridad, y para Calabrese los estilos oscuros predominan en el ámbito literario, filosófico y artístico, y junto a la oscuridad (que produce placer estético) está la pérdida del espíritu de claridad.

Entre lo clásico y lo barroco, uno no existe sin el otro. Acerca de la dualidad clásico/barroco sostiene el autor: “todo fenómeno «barroco» procede por «degeneración» (es decir: desestabilización) de un sistema ordenado, mientras que todo fenómeno «clásico» procede por mantenimiento del sistema frente a las más pequeñas perturbaciones. Mientras que el barroco a veces degenera, lo clásico produce géneros.” (Calabrese 207).

2. Muerte súbita

*Relajado hasta la corrupción con sus amigos
e implacable con sus enemigos, encantador
hasta para extender condenas a muerte,*

Giovanni Angelo Medici⁷ fue la figura clave en la transición hacia la Contrarreforma y su esplendoroso arte barroco.

Álvaro Enrigue

De acuerdo con Enrigue tres jerarcas católicos (el papa Pío IV, el cardenal Carlos Borromeo y el inquisidor Carlos Montalto) impulsaron el concilio de Trento –concilio ecuménico para la doctrina católica–, que a la postre sería fundamental para la contrarreforma y su reconfiguración eclesiástica y política: “Un cónclave secreto y faccioso de tres hombres que, aunque tuvieron derivas distintas, habían coincidido cuando articularon desde Trento la forma que tendría el siglo barroco que estaba por empezar. Eran hermanos de armas” (Enrigue 90). En el siglo XVI Italia, ligada al estado Vaticano, fue punto neurálgico del arte de la contrarreforma, el barroco, aparte de otros centros en América y Europa (sobre todo España).

Italia es, en realidad, un lugar indiscutible donde floreció el arte barroco. Jean Rousset [...] reconoce que el barroco es un movimiento europeo y que sus fuentes de actividad están principalmente en Italia. La Roma papal será, sobre todo, el centro de un arte contrarreformista que derivará hacia un barroco exuberante que influirá en todo el arte europeo del siglo XVII y parte del XVIII. El arte barroco de Roma se difunde por una triple vía a toda Europa: artistas foráneos que trabajan en Italia haciendo suyo el nuevo estilo, artistas italianos que viajan al continente, y la influencia de los modelos que serán la base de muchas de las obras del XVII. (Shin 1670)

Incluso el siglo XVI fue el siglo de oro español, que dio al poeta barroco Francisco de Quevedo, protagonista y jugador de tenis en *Muerte súbita*, lo cual hace que la novela vislumbre el barroco español, pliegue operativo. Ya lo dice Jeon-Hwang Shin: “La existencia

⁷ Giovanni Angelo Medici fue el nombre del papa Pío IV.

del barroco español fue posible por el descubrimiento del Nuevo Mundo, y la literatura novomundista empezó como barroca con la introducción del barroco español.” (1672).

Dice Néstor Perlongher como fue el barroco español del siglo XVI: “El barroco del Siglo de Oro practica una derrisión/derruición, un simulacro desmesurado y al mismo tiempo riguroso, una decodificación de las metáforas clásicas presentes en la poética anterior de inspiración petrarquista.” (49). Y luego discurre sobre su influencia en la literatura neobarroca de Hispanoamérica, que se caracteriza por lo siguiente:

Cierta disposición al disparate, un deseo por lo rebuscado, por lo extravagante, un gusto por el enmarañamiento que suena kitsch o detestable para las pasarelas de las modas clásicas, no es un error o un desvío, sino que parece algo constitutivo, en filigrana, de cierta intervención textual que afecta las texturas latinoamericanas: texturas porque el barroco teje, más que un texto significativo, un entretejido de alusiones y contracciones rizomáticas, que transforman la lengua en textura, sábana bordada que reposa en la materialidad de su peso. (Perlongher 49)

Muerte súbita tiene caracterizaciones del movimiento neobarroco, analizado por Sarduy, quien propugna que hay un artificio barroco en escritores de aquel movimiento, sobre todo en la tropical Cuba (incluso *Muerte súbita* tiene una caracterización tropical y selvática en la descripción de sus paisajes). Tomamos tres aspectos de la instancia de lo barroco que propuso Sarduy: la sustitución, el carnaval y el erotismo (estos dos últimos están ligados).

Veamos qué es la sustitución. Según Sarduy en el mecanismo tradicional del barroco -opuesto al arte clásico-, existe lo que él llama “Abertura, falla entre lo nombrante y lo nombrado y surgimiento de otro nombrante, es decir, metáfora” (Sarduy 1388). Propone nuestro autor un ejemplo:

Cuando en *Paradiso* José Lezama Lima llama a un miembro viril «el aguijón del leptosomático macrogenitoma», el artificio barroco se manifiesta por medio de una sustitución que podríamos describir al nivel del signo: el significativo que corresponde al significado “virilidad” ha sido escamoteado y sustituido por otro, totalmente alejado semánticamente de él y que, sólo en el

contexto erótico del relato funciona, es decir, corresponde al primero en el proceso de significación. (Sarduy 1389)

En los siguientes fragmentos Enrigue echa mano de la sustitución. Hay un momento del poeta Quevedo durante un juego de tenis: “Cuando finalmente pudo ponerse de pie -los huevos todavía latiéndole como dos sandías con pulmones- [...]” (Enrigue 107). Un diálogo entre Cortés y el artesano indígena Huanintzin: “¿Me podrás conseguir también unos honguitos? ¿Honguitos? Para ver cosas chulas cuando manga la carpa del rey. Se dice capa. Creí que capar era cortarle los huesos a alguien. Los huevos.” (Enrigue 82). Y en una frase dicha por la hija de Cortés a un subalterno: “Mis pelotas son Dios y el rey, juego con ellas cuando quiero. Y hacía un gesto minúsculo con la mano derecha, como si se espantara una mosca.” (Enrigue 36). Nuestro autor utiliza la metáfora «huevos» en lugar de testículos, además hay un símil entre las metáforas «huevos» y «pelotas», relativas al miembro viril. De esta manera la novela trasluce un erotismo propiamente barroco. Ya lo decía Sarduy: “[...] todo el barroco no es más que una hipérbole, cuyo «desperdicio» es erótico.” (1388).

El *ethos* barroco de *Muerte súbita* reside por un lado en el arte que resultó del mestizaje de la cultura indígena y europea. Y por otro lado reside en el arte europeo que llegó a México, que al fusionarse con el azteca o purépecha, quedó plasmado en las producciones artísticas de tipo religioso como artesanía, arquitectura o pintura. Como función operatoria, el arte barroco en México tiene el pliegue procedente de Europa, en concreto de España.

Sí *ethos* es la cristalización de una estrategia de supervivencia inventada por una comunidad, en *Muerte súbita* la estrategia reside en la unión de lo español con lo indígena, en específico el sincretismo de la religión católica impuesta a los indígenas, plasmado en un escapulario que el duque de Osuna muestra a su prometida: “Era un rectángulo tejido con un hilo negro finísimo, muy resistente. Tenía incrustada una figura que ya no se podía identificar. ¿Qué es?, le preguntó a su prometida. Una virgen extremeña, la Virgen de Guadalupe; se lo hicieron los indios.” (Enrigue 78). Poniendo en escena lo europeo, los indígenas al asimilar lo español montaron una representación específica: el mestizaje. La virgen de Guadalupe es un símbolo español muy conocido, pero que ha adquirido características indígenas, como lo es la piel morena.

Carmen Bustillo propone cuatro factores para explicar la existencia del barroco americano: “el arte precolombino, la naturaleza exuberante americana, el mestizaje racial, cultural y lingüístico de dos mundos, y el sentimiento de descentramiento” (Bustillo 5, citado por Shin 1673).

Veamos dos factores relacionados con el barroco en *Muerte súbita*: el mestizaje cultural y el lingüístico, y la naturaleza mexicana. Primeramente, el mestizaje cultural, cuando la esposa de Cortés se asimila a la indumentaria indígena: “Juana Cortés usó huipiles en la intimidad hasta el último día de su vida aunque hubiera salido de Nueva España a los catorce años y por su cuerpo no circulara ni una gota de sangre indígena.” (Enrigue 37).

Una suerte de mestizaje lingüístico de los idiomas español y náhuatl se revela en una entrevista entre Hernán Cortés y Moctezuma:

[...] lo que se decía en nahua tenía que ser traducido primero al chontal y luego al español y lo que se decía en español tenía que ser traducido primero al chontal y luego al nahua, dado que el extremeño no confiaba en más lenguas que la de Malitzin, que hablaba chontal y nahua, y la del cura Jerónimo de Aguilar, que hablaba chontal y español. (Enrigue 98)

Luego nuestro autor capta la naturaleza mexicana, en un fragmento protagonizado por Juana Cortés: “Lo siguiente era una caminata larga por una vereda, el ingreso al mundo de árboles frutales que su padre había ido coleccionando y que sólo ellos dos conocían por nombre [...]” (Enrigue 63). Tengamos presente que el barroco es el regreso a lo primitivo, en tanto que naturaleza.

Hay un momento en que el matemático Galileo Galilei contempla la mitra de un cardenal, ejemplo de la fusión de dos culturas:

En cuanto la tuvo en las manos se dio cuenta de que las representaciones del divino verbo y la crucifixión que la adornaban no estaban pintadas sobre raso, como había supuesto, sino hechas con plumas; se parecía más a un retablo de filigrana minimísima que a un óleo. De dónde salió esto, le preguntó al cardenal. De un lugar que se llama Mechuacán, en las Indias, le respondió. Quién es el artista. Unos indios de ahí. Le dio un par de vueltas, la recordaba

más brillante. Aunque la factura del objeto era asombrosa de por sí, la noche anterior había tenido la sensación de que emitía luz, por lo que le decepcionaba un poco descubrir que aquello había sido una suerte de alucinación. Por qué no brilla como anoche, preguntó después de sopesarla y olería. Es un misterio de los indios: sólo se enciende con la luz de las velas. (Enrigue 82)

En el fragmento anterior la mitra es una muestra del arte plumario purépecha que absorbió parte del arte europeo. Retrayéndonos a Echeverría, se advierte como la capa indígena emprendió en la práctica, la re-creación de la civilización española en América. Un hecho histórico que retoma *Muerte súbita* es la enseñanza de oficios en los indígenas por parte del cura español Vasco de Quiroga.

El ideario católico que llegó con la conquista se aprecia en fragmentos de *Muerte súbita* que citan frases de la *Utopía* de Tomas Moro –narrativa que propone costumbres sociales y religiosas para la sociedad católica. En la novela Vasco de Quiroga (un humanista lector de la *Utopía*), es un personaje que acoge a Diego de Alvarado Huanintzin, artesano nahua que realiza arte plumario. Según Ken Baumann, en *Muerte súbita* “Huanintzin pareció absorber la conquista de su pueblo y borrar calmadamente mucha de su cultura.” (párr. 13).

Es indudable que la capa indígena dejó que los restos de su código fuesen devorados por el código civilizatorio europeo, y resultó ser una civilización europea retrabajada en su código por los restos del código indígena que asimiló. He ahí en *Muerte súbita* el arte plumario de temáticas naturalistas. Así, lo barroco reside en el cruce de sentidos al que aludía Romero, Cortés a las puertas de Tenochtitlán: América descubriendo a España.

De alguna manera Enrigue muestra el sentimiento de descentramiento que sufrió el pueblo derrotado a causa de los conquistadores:

La caída de Tenochtitlán sucedió como con sordina. Aunque causó tal vez más efectos planetarios que las caídas igual de monumentales de Jerusalén y Constantinopla, aunque en los tres casos mundos completos se derrumbaron y fueron tragados por el charco de sangre y mierda que deja la Historia cuando se aloca [...] (Enrigue 29).

Como dijo Sarduy, el barroco busca lo primitivo, característica del arte en filigrana con temática naturalista que practicaban los indígenas. Un manto real de filigrana con esa temática es descrito por Hernán Cortés:

Las aves brillaban como con luz propia en su vuelo y la orientación de ese brillo correspondía con la del sol dibujado en el manto; las mariposas eran cada una de un color distinto, las mazorcas se agitaban en la brisa por efecto del titilar de la luz del cabo; lo que habían parecido calabazas eran las caras de hombres y mujeres mezclados en su terrenidad perfecta con plantas, caracoles y animales que antes ni siquiera había notado. Los peces ondulaban bajo el agua. Llovía. (Enrique 105)

La temática del manto nos da una idea de la forma social-natural de la vida en América, característica del *ethos* barroco. Pero previamente hubo una situación cruel, la caída de la capital azteca y la cultura indígena: “[...] en Tenochtitlán todo sucedió filtrado por la melancolía de la culpa, como si los señores que finalmente se habían impuesto tuvieran la certeza de que estaban rompiendo algo que luego no iban a poder pegar” (Enrique 73). La cita anterior es la revaloración del autor del doloroso proceso histórico que antecedió al arte mexicano del siglo XVI, periodo del esplendor barroco. De acuerdo con Irlemar Chiampi “Visto al revés, por su apetencia diabólico/simbólica, lo barroco opera como una contracatequesis que perfila la política subterránea y la experiencia conflictiva y dolorosa de los mestizos transculturadores del coloniato.” (24).

Indudablemente el *ethos* barroco en México apareció como la estrategia que inventó la población azteca sobre todo, que sobrevivió al exterminio, ya que puso en escena lo español. Para Chiampi, América Latina es tierra de elección del barroco, y según José Lezama “toda simbiosis, todo mestizaje engendra un barroquismo.” (Lezama, citado por Chiampi, 27).

La estructura barroca que es el continente de *Muerte súbita* puede verse a la luz de dos aspectos. Primero, con la acepción particular que dio origen al término barroco: *baroco*, silogismo medieval usado antiguamente en la nemotecnia. Segundo, el barroco es lo ambiguo, como refería Sarduy.

Antísthenes Pinto define así el silogismo barroco:

...vocablo nemotécnico en que la vocal *a* designa una proposición universal afirmativa, y la *o* una proposición particular negativa. Tal combinación debió prestarse a formar silogismos extravagantes, por el contraste que fácilmente podía producirse entre la premisa mayor y la conclusión, apto para ocasionar efectos sorprendentes o ridículos. He aquí un silogismo del barroco: “Todos los peces se ahogan fuera del agua; Aristóteles no se ahoga fuera del agua; luego Aristóteles no es pez”. (Pinto 161)

De acuerdo con Pedro Aullón en lógica el silogismo que nos ocupa se escribe bArOcO. Y arguye que el símbolo de lo barroco representaba esto: “expresión *ridícula*, *confusa*, *alambicada*, *estrambótica*, etc.” (Aullón 66-67, cursivas nuestras). Incluso el silogismo barroco muchas veces llevaba a conclusiones ontológicamente absurdas.

Hay una estructura ambigua -esto es confusa, turbia- en la novela, y Enrique lo tiene claro: “No sé, mientras lo escribo, sobre qué es este libro. Qué cuenta. No es exactamente sobre un partido de tenis.” (199). O cuando afirma “Tampoco es un libro sobre el nacimiento del tenis como deporte popular, aunque definitivamente tiene raíz en una investigación muy larga que hice sobre el asunto con una beca de la Biblioteca Pública de Nueva York.” (Enrique 201).

La intensa estructura ambigua de esta novela va de lo sorprendente a lo ridículo, cuando el lúdico Enrique va brincado en los capítulos, pues empieza con el primer parcial del juego de tenis entre Caravaggio y Quevedo, luego pone un capítulo abordando cuestiones históricas, además cita textualmente fragmentos de obras de Tomás Moro, Juan de Palafox y Mendoza y Sebastián de Covarrubias, vuelve a retomar ese parcial de tenis, y así de manera sucesiva; va tejiendo una novela histórica trayendo a los Papas, Enrique VIII, Ana Bolena, la Malinche, Cuauhtémoc, Huanintzin, Carlos Borromeo... sin tener una línea ordenada del tiempo.

En un capítulo aborda la historia de Hernán Cortés, para luego decir que “Cada segundo nacen en México 4.787 personas y mueren 1.639, lo cual quiere decir que la población se incrementa a una tasa bruta de 2.448 mexicanos por segundo. Una pesadilla.”

(Enrigue 153); en ocasiones salta a cuestiones que provocan irrisión, pues menciona que Caravaggio amaba jugar al tenis, y luego se entromete como narrador en primera persona para hablar sobre los “tenis”, en otra acepción: “Es normal que quienes se sienten dueños de cualquier género de autoridad se quejen del tenis, de nuestros tenis. Yo mismo suelo extender reclamos como cheques sin fondos sobre los Adidas de mi hijo adolescente.” (Enrigue 12-13).

Enrigue se erige como un deicida que destruye y reconstruye la historia, poniendo hechos que se antojan risibles y estrafalarios, cuando afirma que el pelo de Ana Bolena, consorte de Enrique VIII, fue utilizado para rellenar pelotas de tenis, y que “Fue precisamente en Nueva York la ciudad a la que finalmente vinieron a dar las tres pelotas hechas con el pelo de la reina decapitada.” (Enrigue 27). Y también que “Existe, por ejemplo, un inexplicable Frente Nacionalsocialista Mexicano conformado por 32 skinheads. Los 32 skinheads tarados que forman parte del Frente son admiradores de Hitler [...]” (Enrigue 12).

En fin, el caos -a modo de rizoma- de *Muerte súbita* en sus capítulos es análogo al fenómeno barroco, ya que desestabiliza un sistema ordenado. Está muy claro, es “Un libro con vaivenes, como un juego de tenis.” (Enrigue 46).

2.1 Lo carnavalesco

*No es un libro sobre Caravaggio o Quevedo,
aunque es un libro con Caravaggio y
Quevedo. Ellos dos, pero también Cortés y
Cuauhtémoc, Galileo y Pío IV. [...] Todos
cogiendo, emborrachándose, apostando en el
vacío. Las novelas aplanan monumentos
gracias a que todas, hasta las más castas, son
un poco pornográficas.*

Álvaro Enrigue

El epígrafe citado anteriormente nos da una idea del tono sarcástico y erótico que recorre la narrativa carnavalesca de *Muerte súbita*, cuestión que veremos más adelante.

Mijaíl Bajtín en su obra *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* concebía al carnaval como subversivo e identificaba al discurso carnavalesco como derogador de jerarquías y desacralizador. Carnaval viene del latín *carne levare*: “abandonar la carne”, que se practicaba antes de empezar el periodo de cuaresma.

En la tradición carnavalesca europea había actitudes obscenas en las carnestolendas (períodos anteriores al miércoles de ceniza, día en que empieza la cuaresma) que incluían injurias a los viandantes y sátiras públicas. Estas actitudes desacralizadoras están en una línea subversiva, por ejemplo en el vituperio –aderezado con cierto sarcasmo– hacia Hernán Cortés en el capítulo titulado El encuentro, tan pinche, de dos mundos: “Ya dije que a Hernán Cortés le quedaba grande todo, empezando por su destino. También le quedó grande la capa que le entregaron los emisarios de Moctezuma, entre otros regalos más jugosos, en el sitio que unos días más tarde él bautizó como La Villa Rica de la Santa Vera Cruz y que hoy es el pueblo de Antigua sobre la desembocadura del río Huitzilapan.” (Enrigue 105).

Desde el medioevo el espíritu carnavalesco es festivo, erótico y provocador. Enrigue utiliza la línea subversiva con lo erótico como estrategia. En *Muerte súbita* un llamativo fragmento muestra la relación entre Hernán Cortes y su esposa: “A partir de que dejó el palacio de sus calores en Cuernavaca y se volvió con Juana a España, consideró que ya había cumplido con el mundo y se convirtió en un objeto suntuario: la persona a la que invitaban y besaban sólo porque era alguien a quien el conquistador se había cogido.” (Enrigue 69). No hay que olvidar que en el código barroco el carnaval es un espectáculo simbólico en que se multiplican las profanaciones, como también que el carnaval siempre enfatiza lo corporal.

Lo anterior guarda relación con un momento íntimo entre Caravaggio y su amante:

El artista cerró los ojos y alzó las cejas, libre de preocupación. Recostó la cabeza en la cama, meciéndola de un lado a otro. Se rascó el cuello. ¿Anoche cogimos?, le preguntó al profesor. Con lo que bebiste no se te habría parado nunca. ¿Y a ti? Sí. Bien, me debes. Estiró las piernas. El profesor interpretó el

gesto y obedeció el reclamo del sexo del pintor. Lo acarició con gentileza y demora. ¿Y me gustó?, preguntó el artista todavía con media sonrisa. El matemático soltó un bufido que sustituía a la risa, él extendió los brazos sobre el borde del colchón, abrió apenas las piernas y cerró los ojos. Remecía las nalgas en el piso frío para extender el placer hasta la columna vertebral. El profesor le puso la punta de la nariz en la oreja; cuando sintió que crecía la base del miembro le apretó los testículos suavemente. El artista se vino con más ternura que poder. Mientras lo hacía se le prendió al profesor por el cuello. (Enrique 66).

En el fragmento citado se nota el predominio del estrato corporal inferior (los orificios y aperturas por donde el ser humano entra en contacto con los demás) aunado al erotismo, el cual en las fiestas populares del medioevo –carnestolendas-, se tornaba en espectáculo. Y en el barroco abunda el exceso erótico, que desde la perspectiva de Calabrese es una «degeneración» del sistema de valores dominante.

El sexo trastorna el ascetismo, visto en el tono coloquial con que es narrado el acto sexual de Cortés y la Malinche: “Acababan de hacer eso que tantos escritores cursis han calificado como el amor pero que dos personas como la Malinche y el capitán no estaban del todo capacitados para ejecutar y parecía más bien la moquetiza de dos niños ciegos” (Enrique 82). Se nota el eros (el impulso humano hacia el placer), pues los motivos sexuales son indispensables en el cuerpo, que remarcan el estrato corporal inferior. Recordemos que la palabra como cuerpo –es decir el eros–, está en el barroco. Además el acto sexual es lo contrario a los rigores cuaresmales y los cuerpos atenazados. En esta novela carnavalesca el desenfreno toma lugar al entrar los cuerpos en contacto. Bajtín tenía claro que “las series sexuales carnavalescas destruyen la jerarquía de valores establecidos” (125).

Ya que en el carnaval se da rienda suelta al libertinaje, son comunes los momentos festivos en *Muerte súbita*. Una celebración de Cuauhtémoc, emperador azteca, nos permite ver lo festivo en su raigambre carnavalesca: “[...] Cuauhtémoc había dirigido su primera batalla a los dieciséis y [...] durante los cinco años que había pasado en el colegio militar no había hablado ni una sola vez con nadie, que no comía ni venado, ni pescados, ni aves, pero

en los días de fiesta se comía cruda la carne de los sacrificados” (Enrigue 118, cursivas nuestras).

La novela muestra celebraciones de algarabía en el escenario indígena y el europeo. Mientras que en la cita anterior se aprecia una festividad azteca, también hay una reunión bulliciosa de eclesiásticos en Europa:

Durante sus estancias en casa del cardenal, el matemático evitaba en la medida de lo posible el desfile de celebridades que visitaba a diario sus salones, los banquetes interminables, las reuniones musicales que comenzaban en la apreciación de los laúdes y terminaban en lujuriosos bailes de parejas formadas por obispos guangos y seminaristas de vientres apretados - muchachos que, después de todo, ya llevaban faldas desde que llegaban. (Enrigue 34).

Contrario a la visión de los curas como pulcros, en ese fragmento Enrigue los muestra como obscenos, descritos con humor sardónico. El humor ha servido para burlar la censura. Sin humor las parodias y sátiras sociales y políticas no hubieran sido posibles, e hizo permisible lo que de otra manera se habría prohibido. Asimismo, el humor es un agente perturbador y tiene un papel importante en el carnaval, pues nunca toma un carácter oficial, como lo decía Bajtín: “[...] los géneros cómicos son los más libres y menos reglamentados” (158). Así el tono humorístico de Enrigue hace que *Muerte súbita* sea una novela lúdica.

El *ethos* barroco de *Muerte súbita* manifiesta el sexo como algo natural, pero Enrigue le agrega un tinte obsceno y descripciones coloquiales, dado que la expresión del goce corporal tiene una visión antijerárquica, porque revierte la seriedad y el dogmatismo. Ya Sarduy afirmaba que el barroco busca la desnudez. Como en una celebración carnavalesca, el desenfreno sexual en *Muerte súbita* toma lugar al entrar los cuerpos en contacto. El ejemplo en *Muerte súbita* son los cuerpos sobre cuerpos, como el caso de Cortés con la Malinche, he ahí que podemos ver el exceso erótico típicamente barroco del que hablaba Calabrese. De esta manera la novela encarna hasta cierto punto el espíritu carnavalesco.

Es importante en *Muerte súbita* la vertiente grotesca del carnaval, que recorre su narrativa. La corporización grotesca tiene cabida en el carnaval, al ser parte de la naturaleza

del hombre, como en el caso del emperador español: “El emperador llevaba, para esa mañana de martes de carnaval, mil trecientas tres noches yéndose a dormir con la esperanza de que el más virulento de los malos agüeros pasara por su *cuerpo lastimoso de príncipe cojo, manco* y, como si fuera necesario, encadenado” (Enrigue 89, cursivas nuestras). Las taras físicas como el estar cojo y manco, tienen cabida en el carnaval, pues son parte de la naturaleza humana.

En el carnaval aparece la diversidad corporal, de ahí que en *Muerte súbita* los cuerpos no sean deificados, sino que son escatológicos y abyectos. Afirmaba Bajtín que “En la imagen grotesca no hay nada perfecto ni completo, es la quintaesencia de lo incompleto” (63). El aspecto del cuerpo grotesco de Cuauhtémoc es la deformidad, al estar cojo y manco. Un cuerpo con taras es el de Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe II: “[...] era española, zurda, gorda, padecía de un ligero retraso mental y se comía las uñas y los mocos.” (Enrigue 19). El aspecto llamativo de los cuerpos de Cuauhtémoc e Isabel Clara Eugenia es que son la antítesis de la perfección y lo armonioso.

Sí Enrigue coloca en su novela cuerpos grotescos es porque no existen belleza perfecta ni cuerpos demasiados perfectos. *Muerte súbita* muestra excesos carnavalescos en lugar de abstinencias. Incluso degradar es parte de la lógica del carnaval, ligado a los actos de injuriar y denigrar, siempre asociados con la pretensión de rebajar a las personas.

2.2 Claroscuro

*Era como si el espíritu completo de los
tiempos que corrían tuviera su casa en el
puño del artista: la oscuridad, la resequedad,
la dignidad pobre de los espacios vacíos.*

Álvaro Enrigue

El claroscuro (del italiano *chiaroscuro*) es una técnica que utiliza fuertes contrastes tonales entre luz y oscuridad para conseguir a menudo efectos dramáticos. Sobre esto *Muerte súbita* tiene un pasaje histórico ficcional de Merisi Caravaggio:

Esos fueron también los años en que *Merisi descubrió el claroscuro con el que cambió para siempre la forma en que se puede habitar un lienzo*: aniquiló los inmundos paisajes manieristas -los santos, vírgenes y hombres ilustres posando con miradilla inteligente y detrás de ellos los campos, las ciudades, los borreguitos. Trasladó las escenas sagradas al interior para concentrar la atención de los espectadores de sus cuadros en la humanidad de los personajes. (Enrigue 94, cursivas nuestras).

Creemos que al *ethos* barroco de la novela le corresponde el claroscuro en lo estético y lo histórico. Estéticamente porque el talento del claroscuro pictórico de Caravaggio reside en que bebió del manierismo, ese «momento» barroco del que habla Calabrese. Históricamente porque el renacimiento dio pie al manierismo, que viene del término italiano *maniera*, que significa “a la manera de otro artista”, que fue la avanzadilla del arte posterior al Renacimiento del siglo XVI, tiempo en el que vivió Caravaggio.

Calabrese consideraba que lo barroco presenta una claridad relativa opuesta al arte clásico. Esto se ve en *La vocación de san Mateo*, en que en la parte superior sólo un haz de luz entra por la ventana, mientras que el resto de la escena es oscuro –característica estética del claroscuro–, que en Caravaggio llega al tenebrismo, estilo divergente del renacimiento. Recordemos que para Deleuze en la pintura barroca la autonomía conquistada por los pliegues del vestido que invaden toda la superficie deviene un signo simple de una ruptura con el espacio del renacimiento.

Ya que el color en el barroco juega con la luz y tiende al claroscuro, resulta útil la afirmación de Deleuze de que el barroco es inseparable del nuevo régimen de luz y colores. La luz y las tinieblas se pueden considerar como dos pisos del mundo separados por una línea de las aguas: los Bienaventurados y los Condenados.

Enrigue muestra hipotéticamente como sería pintado un santo en estilo barroco, con la oscuridad como argumento: “Un santo afluyente y con paisaje es la representación de un

mundo tocado por Dios; un santo en *un cuarto es la representación de una humanidad a oscuras* cuyo mérito es que, a pesar de ello, mantiene la fe.” (Enrigue 123, cursivas nuestras).

La metáfora del claroscuro se nota en otro cuadro ficticio sobre el clérigo español Jerónimo de Aguilar, situado en Roma, descrito así por Enrigue:

Caravaggio habría pintado un cuadro llamado San Jerónimo de Aguilar: un lienzo que retratara su terror justo antes de que le cortaran la lengua. [...] Sería un claroscuro pintado en una Roma pueblerina, remota y más bien miserable, como siempre fue y habría seguido siendo Europa de no ser por el flujo de la mineralia americana. (Enrigue 62)

De esta manera Enrigue concibe a un Caravaggio que domina el claroscuro al pintar ese cuadro. Históricamente el claroscuro en la pintura italiana echaba mano de áreas oscuras para generar dramatismo en el espectador.

Recordemos que el cuadro *La vocación de San Mateo* fue pintado en un cuarto oscuro, además de que se advierte un haz de luz en el lado derecho. El asunto de las fuentes de luz es inseparable de la pintura barroca; como afirma Deleuze, hay la inseparabilidad de lo claro y de lo oscuro -que se nota a primera vista en el cuadro. La metáfora del dios bíblico que dijo hágase la luz, y con ella el blanco-espejo, es el haz de luz que entra por la ventana del cuadro (véase la figura 5). En el barroco es inevitable la teatralidad en el arte, y esto radica en los modelos que actúan en la escena de *La vocación de San Mateo*, ya que lo propio del barroco es realizar algo en la ilusión misma.

La vocación de San Mateo, como también *Judit cortando la cabeza de Holofernes*, dan cuenta de la actuación de modelos que representaron a los tres personajes, método de trabajo muy utilizado por Caravaggio: “[...] trabajaba en una habitación oscura e iluminaba a sus modelos a través de un agujero en el tejado” (Marcos párr. 3). El italiano revolucionó la pintura, utilizando la teatralidad de esta manera: “Manejando a sus modelos como actores sobre un escenario y explotando los efectos de los espejos parabólicos: sus logros se basan en una visión puramente óptica del mundo” (Rábago párr. 6). Lo anterior fue fundamental para la realización de *La vocación de san Mateo*. “Es una pintura casi cuadrada que, como *El martirio y San Mateo y el ángel*, en realidad debió ser un fresco, pero como Caravaggio

era un artista de método y su método requería de un cuarto oscuro, fuentes de luz controladas y *unos modelos que, más que posar, actuaran la escena*, se salió con la suya.” (Enrigue 54, cursivas nuestras).

En una conversación entre Carlos Borromeo y el papa Pio IV sobre una mitra hecha por un artesano indígena, se alude a la luz y la oscuridad, doblete indispensable del claroscuro:

BORROMEEO

México, el diablo.

PÍO IV

Es un arte de indios cristianos.

BORROMEEO

¿Qué hago con ella?

PÍO IV

Oficiar los ritos pascuales.

BORROMEEO

¿Por qué?

PÍO IV

Porque después de la oscuridad siempre viene la luz.

BORROMEEO

Eso ya lo sé.

PÍO IV

No se nota.

(Enrigue 137)

El dialogo anterior es sarcástico sobre todo en las últimas frases de la conversación; y así la novela logra un efecto transgresor de la seriedad. No obstante, al decir Borromeo «México, el diablo», alude a la religión pagana practicada por los indígenas, que terminaría con la llegada del catolicismo. La metáfora de Pio IV de que «después de la oscuridad siempre viene la luz» se asemeja a la locución latina *post tenebras lux* (después de la oscuridad, la luz).

Nuestro autor concibe un hipotético cuadro de Pío IV con claroscuro describiéndolo así:

Un retrato que le hiciera justicia a Pío IV tendría que ser un retrato en la mesa –*un cuadro de luz y sombra en el que estuviera presidiendo la gran cena del Barroco*. Su papado fue, después de todo, el aperitivo de todas las hogueras de la modernidad. En ese retrato justo de Pío IV, estaría sentado y con una copa de vino blanco en una mano y un puño de almendras en la otra. La sotana púrpura pringada de sal, la barba grasa por las rebanadas gordas de un salchichón de jabalí que se había comido. Junto a él, una mesa pequeña en la que también habría un plato de porcelana con lascas de atún. El papa, la comida, el vino. Pero habría más: la mesa estaría dispuesta en un patio. (Enrique 55, cursivas nuestras)

Trayendo de vuelta dos tesis de Deleuze, primeramente, en la empresa del barroco en la pintura hay lugares en los que hay que ver qué está dentro, y en el caso del cuadro de Pío IV hay una escena en un patio; el cuadro descrito nos informa como es la escena. El barroco inviste ese lugar para extraerle la potencia y la gloria. La segunda es que hubo un teatro en el arte del barroco, he ahí a Pío IV sentado a la mesa presidiendo la cena del barroco, como si fuese un actor.

En la novela el profesor y matemático Galileo Galilei (que en la novela aparece como pareja de Caravaggio) al ser un hombre de ciencia, se ocupa del tema de la luz: “Después de sus años de cárceles, confesó en otra carta que habría resistido toda otra vida a pan, agua y rejas si eso le hubiera permitido desarrollar mejor sus ideas dispersas sobre *el flujo de la luz*.” (Enrique 89, cursivas nuestras). Los adelantos científicos se reflejaron en los adelantos

técnicos del arte, relacionados con la física como ciencia, la cual se ocupa de estudiar la luz, elemento que se conjugó con la oscuridad durante el barroco.

La siguiente frase considera el método de trabajo de Caravaggio: “Merisi llevaría los pinceles y la paleta en el otro puño, la mente enfocada en cómo reproducir el golpe de la luz en la textura de una pared de verdad” (Enrigue 85). Desde la visión de Deleuze, el cuadro barroco cambia de estatuto porque los colores brotan del fondo común que manifiesta su naturaleza oscura, las figuras se definen por su recubrimiento más que por su contorno. Esto es una consecuencia del nuevo régimen de luz en el siglo XVI. Estas características se aprecian en *La vocación de san Mateo*, pintado con métodos del claroscuro.

Sobre el famoso pintor italiano Enrigue ha dicho en una rueda de prensa para el medio Excélsior: “Caravaggio es un joven artista lombardo que ha descubierto que la forma de cambiar el arte de su tiempo no es reformando el contenido de sus cuadros, sino el método para pintarlos, y con ello ha puesto la piedra de fundación del arte moderno” (Excélsior párr. 4). Y efectivamente Caravaggio en su arte conjugó el claroscuro, la teatralidad y la cámara oscura, logrando una gran técnica pictórica.

Para finalizar este capítulo, hemos visto que *Muerte súbita* retiene una parte importante del espíritu barroco. El arte barroco fue introducido en México como parte de la colonización religiosa y cultural, pero sin embargo fue reconvertido por los pobladores nativos, ya fueran aztecas o purépechas, en un instrumento para manifestar su identidad cultural.

El *ethos* barroco transparenta dos aristas importantes: lo carnavalesco -en la vertiente del eros- y el claroscuro. El carnaval es plenamente humano, pues siempre parte de lo más familiar: el cuerpo, que nos recuerda nuestra envoltura carnal y la de nuestros semejantes. En la novela Enrigue es muy humano, al mostrar los actos sexuales, ya que son parte fundamental del cuerpo, y también porque cualquier lacra física y moral se filtra en su novela.

También vimos que oscuridad y luz en el barroco son oposición, contraste, haciendo que los personajes de los cuadros destaquen, rompiendo así con el clasicismo renacentista. El clasicismo es racional y busca la calma, mientras que el barroco es dramático; el

clasicismo grecorromano es el canon de formas bellas, además de sencillez y emoción restringida, que contrastan con la emocionalidad del barroco.

Desde la Edad Media el ser humano encontró un escape en el carnaval, espejo de la otredad, que sería una sociedad estricta y moralista. La línea subversiva de libertinaje y obscenidad en *Muerte súbita* deviene en una suerte de válvula de escape a la seriedad. Y ciertamente Álvaro Enrígue deja entrever excesos carnalescos en lugar de mojigaterías. Como novela inmersa en el barroco, *Muerte súbita* no tiene medida, y se complace en el exceso erótico, la superabundancia.

CAPÍTULO IV:
CULTURA DE MASAS EN *HIPOTERMIA*

1. Perspectivas teóricas

De la poética de Álvaro Enrigue, en este capítulo buscamos recopilar en *Hipotermia* las referencias a la cultura de masas, para comprender su encuentro y confrontación con la alta cultura.

Las perspectivas sobre la cultura de masas que se reseñan a continuación fueron elegidas por ser pertinentes para dar cuenta de la aproximación que sobre ella hace Enrigue en *Hipotermia*. Se trata de los trabajos *La urdimbre mitopoética de la cultura mediática* (Albert Chillón); *Apocalípticos e integrados* (Umberto Eco); *Narrador, autor, superestrella: la narrativa latinoamericana en la época de cultura de masas* (Jean Franco); *Raíces populares y cultura de masas en la nueva narrativa* (Fernando Aínsa); *¿Alta cultura o cultura de masas?* (Mario Vargas Llosa y Gilles Lipovetsky); y *La transformación de la cultura de masas. Aura y comunión fáctica* (Raúl Magallón Rosa).

En el dialogo entre Vargas Llosa y el francés Gilles Lipovetsky, el segundo se remite al libro *La sociedad del espectáculo*, y señala que la sociedad del espectáculo creó una suerte de base ácida para la cultura llamada noble; es decir, la alta cultura.

Vargas Llosa sostiene por su parte que la cultura afecta las actividades humanas, en lo social, político, religioso. Advierte un hecho fundamental de la cultura: “El efecto democratizador de la cultura hace que llegue a todo el mundo, una cultura que no hace distinciones, no está monopolizada por una élite, por cenáculos de clérigos o de intelectuales, sino que de alguna manera permea al conjunto de la sociedad.” (Vargas 15).

Actualmente hay una cuestión inherente a la cultura de masas según Vargas: “[...] ha permitido una liberación del individuo, porque el individuo de nuestro tiempo puede elegir entre una panoplia de posibilidades culturales, ejercitando de esta manera no solo una soberanía y una voluntad, sino también una afición, una predisposición.” (15). En Lipovetsky, como lo ha planteado en obras como *La era del vacío* o *El imperio de lo efímero*, la actual cultura sería “[...] una cultura del placer, que permite que uno busque su placer en actividades que hoy tienen ese signo, el ser culturales, aunque en el pasado no se les considerase como tales.” (Vargas 16).

Como sociólogo, Lipovetsky resalta ciertos rasgos de la cultura actual:

Está en el universo del espectáculo, y se convierte en una célula del consumo. De la cultura se espera el divertimento, una diversión elevada. Con la sociedad de consumo han aparecido comportamientos masivos, con un mayor grado de autonomía del individuo, y las personas muchas veces hedonistas quieren buscar la felicidad con los medios, por ejemplo la televisión. (16)

En la discusión sobre la alta cultura frente a la cultura de masas, no obstante Lipovetsky afirma que la existencia de la “alta cultura” es la que hace al hombre. Para Lipovetsky “en la sociedad de la imagen, de la diversión, es más difícil que las masas participen de ese baño cultural.” (19). Mientras que para Vargas Llosa hay un desplome de la alta cultura, la cual se caracteriza por estar configurada para una elite minoritaria que disfrutaba de los placeres exquisitos del intelecto y la sensibilidad.

El ensayo de Albert Chillón concentra su atención en la cultura mediática, en el contexto de la cultura técnica e industrial de la sociedad contemporánea. Discurre el autor sobre la cultura de masas, la cual, dice, “[...] servía para contraponer elocuentemente la nueva cultura de carácter industrial, generada por los medios y tecnologías de la comunicación y la reproducción, a la vieja cultura elitista, la sacralizada, aurática *Kultur* de las minorías selectas y distinguidas.” (Chillón 125). Asimismo, para Chillón los nuevos medios como la prensa, radio, cine, fotografía, propaganda y publicidad de masas se caracterizaban por sus multitudinarias, anónimas y heterogéneas audiencias.

Ya que el autor sostiene la existencia de una cultura canónica clásica, la cultura de masas estaría relegada en un nivel jerárquico intermedio o bajo. Sobre los productos mediáticos consumidos por las masas, señala:

Todos los productos mediáticos fueron de antemano confinados al sótano cultural: se les reconocía capacidad de procurar solaz y esparcimiento a las «masas» o al «pueblo llano», incluso podía concedérseles una cierta utilidad informativa y educativa, pero de ninguna manera una potencial dignidad como productos culturales capaces de mover a la reflexión o al goce estético

genuinos, grandes prerrogativas de la cultura y el arte *aurático* tradicional.
(Chillón 125)

De acuerdo con Chillón la cultura de masas o *mass culture* incluye los variados productos, estilos, formatos, rangos, usos y funciones, sin prescribir ni proscribir su valor de antemano.

Por su parte Raúl Magallón pone atención sobre el proceso de gestación de la cultura de masas: “la propia cultura, la vida privada, el pensamiento y el tiempo de ocio empiezan a ser fabricados a escala masiva, gestionados y vendidos en el mercado.” (6). También con la aparición de la cultura de masas el valor del original queda subordinado a la exhibición del acto cultural, a la capacidad para representar la realidad a través de los medios de comunicación. (Magallón 7).

Nuestro autor subraya el protagonismo de la televisión en la cultura de masas: “Los códigos de ficción y entretenimiento impuestos por la industria cultural, fundamentalmente estadounidense, habían conseguido que una forma de cultura audiovisual pudiera convertirse en universal.” (Magallón 7). De esta manera funcionan los productos para las masas: “La industria cultural, suministradora de mensajes simbólicos fabricados para el deleite efímero, hace que se disfrute del producto cultural a través de los diferentes medios de reproducción. Tiene la premisa de que hay integración pasional de tecnologías y el ser humano en torno a la cultura de masas.” (Magallón 9).

En la cultura de masas, con su reproducción en serie siempre hay experiencias y medios para el disfrute. Sobre aquella cultura Magallón dice, “la propia cultura, la vida privada, el pensamiento y el tiempo de ocio empiezan a ser fabricados a escala masiva, gestionados y vendidos en el mercado.” (Magallón 1); y ahonda, “la cultura de masas –a la que durante mucho tiempo se le había otorgado un carácter peyorativo– empieza a considerar a los públicos y multitudes no como formas sociales transitorias sino como el punto de partida a partir del cual gestionar nuestro tiempo de ocio.” (Magallón 10).

En Magallón lo que caracteriza a una era de las comunicaciones con medios como la televisión, es el culto masivo a la imagen en movimiento. En el inicio de esta era “se reproducían objetos artísticos y actores sociales encargados de darle estabilidad al nuevo

sistema cultural. La imitación ya no era sólo en relación al objeto sino también al sujeto. Había nacido el culto a la estrella.” (Magallón 4).

Por su parte en *Apocalípticos e integrados* Umberto Eco analiza también las condiciones de emergencia de la cultura de masas:

Nace de una sociedad en que la masa de ciudadanos participa con igualdad de derechos en la vida pública, en el consumo, en el disfrute de las comunicaciones; nace inevitablemente en cualquier sociedad de tipo industrial. [...] la cultura de masas difunde también productos de entretenimiento que nadie se atreve a juzgar como positivos (comics de fondo erótico, transmisiones de lucha por televisión, tequiz que constituyen un incentivo para los instintos sádicos del gran público). (72)

Para Eco el problema de la cultura en la actualidad es que “es maniobrada por ‘grupos económicos’, y realizada por ‘ejecutores especializados’ en suministrar lo que se estima de mejor salida.” (Eco 84).

Existe un debate entre la cultura elitista y la de los grandes públicos. De acuerdo con Eco, quien en esto recupera la clasificación tripartita de la cultura –*high, middle* y *low brow*– de Dwight McDonald, hay la manifestación de tres niveles culturales, alto (lo canónico y normativo), medio (del gusto de la clase pequeño burguesa) y la cultura de masas, sobre los cuales precisa:

Los tres niveles no representan tres grados de complejidad (esnobísticamente identificada con la valía). En otras palabras: sólo en las interpretaciones más snob de los tres niveles se identifica lo “alto” con las obras nuevas y difíciles, inteligibles únicamente para los *happy few* [...]. De igual modo existen productos de una cultura *lower brow*, por ejemplo, ciertos comics, que son consumidos como producto sofisticado a nivel *high brow*, sin que ello constituya necesariamente una cualificación del producto. (Eco 65)

El libro de Eco *Apocalípticos e integrados* es una referencia muy conocida acerca de la influencia de los medios de comunicación de masas y la cultura de masas en la época contemporánea. El título del libro refiere a la división entre intelectuales optimistas

(integrados) y pesimistas (apocalípticos), que aceptan y rechazan, respectivamente, los productos de la cultura de masas.

Eco tiene en cuenta primeramente los dispositivos de la alta cultura para explicar los de la baja cultura. Asumiendo esta posición sostiene que los dispositivos de ambas culturas son dignos de igual consideración y toma distancia de los creyentes de una cultura elitista superior, nostálgica del pasado, que se mantiene al margen de los medios masivos de comunicación. Aunque algunos intelectuales no estén de acuerdo con los resultados de la cultura de masas, la ideología optimista de los intelectuales integrados puede colaborar con alternativas a la denostación de la cultura de masas por parte de los apocalípticos. Para Eco el rechazo a la cultura de masas no es una forma de corregir los defectos de la industria cultural.

Por lo anterior, algunas expresiones de la cultura de masas que han sido tradicionalmente ignoradas por la crítica elitista son objeto de estudio en *Apocalípticos e integrados*. La actitud de los integrados privilegia el libre acceso a los productos culturales, sin preocuparse por su modo de producción.

Una buena muestra de la atención concedida a la cultura de masas por los intelectuales latinoamericanos la encontramos en Fernando Aínsa, quien en su ensayo hace un recorrido por varias novelas latinoamericanas en las cuales se filtra la cultura de masas, tema especialmente importante también en el ámbito literario mexicano desde el siglo XX.

La tesis de Aínsa sobre las razones de la presencia de la cultura de masas en la literatura es simple: “A nuevas realidades socio-culturales se responde con nuevos realismos literarios.” (76). El anterior planteamiento engarza con una tesis complementaria de Aínsa según la cual, en la literatura hispanoamericana, las expresiones de la cultura popular y de la cultura de masas mantienen un diálogo intertextual.

Se da la incorporación de tópicos, temas, preocupaciones y argumentos de la cultura popular a un patrimonio literario que se enriquece día a día gracias a los variados componentes que animan este nuevo paisaje. Los mitos en que se condensa –cine, televisión, fútbol, música, etc.– y los héroes que la representan –ídolos, actores, cantantes y compositores– son materia para una

ficción que los consagra o los degrada, en todo caso, que los tiene en cuenta.
(Aínsa 77)

Propone Aínsa que en la literatura de América Latina hay vías amplias para esas expresiones masivas, porque la influencia de la cultura de masas proviene del imaginario popular y de la formación literaria de los escritores.

Por su parte, Jean Franco refiere a la cultura de masas a partir de los años 60: “[...] fue elaborada para integrar al pueblo dentro de una sociedad orientada hacia la industrialización y el consumismo. La producción de esta cultura de masas se diferencia tanto de la cultura escrita como de la oral.” (132). El proceso de modernización capitalista fue por vía de los medios de comunicación masiva como el cine, la radio, la televisión y las fotonovelas, según Franco.

La cultura de masas, además, se caracteriza por la repetición, pues según Franco: “Se basa en una forma de producción en serie en que el autor o autores y su posibilidad de originalidad formal ya no tienen importancia. Los productos de la cultura de masas obedecen al principio de repetición mecánica.” (133).

Sobre esta cultura de masas, el novelista Carlos Fuentes captó su impronta en la literatura:

...vivimos en sociedades modernas maltratadas, inundadas de objetos, de mitos y aspiraciones de plástico, aluminio, y tenemos que encontrar los procedimientos, las respuestas, al nivel de esa realidad; tenemos que encontrar las nuevas tensiones, los nuevos símbolos, la nueva imaginación, a partir del Chicle Wrigleys y la telenovela y el frug y el bolero y Los muchachos de antes no usaban gomina. Antes que en la cultura, el mexicano o el bonaerense o el limeño actuales somos contemporáneos de todos los hombres en la mercancía y las modas. (Fuentes 47, citado por Franco 144)

La cultura de masas es relativa a la época de reproducción mecánica de la cultura y, para Franco, en Latinoamérica la cultura de masas se apropió de los géneros y las formas de la narrativa tradicional –novela gótica, amorosa, melodramática. Para Franco en la literatura latinoamericana, especialmente desde el Boom en los años 60 y hasta nuestros días, los

novelistas tienen que hacerse cargo de una cultura masificada y multinacional que destruye cualquier noción tradicional de cultura nacional.

2. Hipotermia

El paradigma de la cultura de masas que expusimos en las líneas anteriores atraviesa cuatro relatos de *Hipotermia*: “Superación personal”, “Terapia: China”, “Diario de un día de calma” y “Salida de la ciudad de los suicidas”; los cuales comparten el rasgo de que sus personajes viven una vida de refinamiento cultural, repleta de gustos asociados a gente culta.

De los relatos seleccionados también hemos identificado a ciertos personajes que tienen en común el consumo y disfrute de productos de la cultura de masas.

En “Diario de un día de calma” y “Terapia: China” sobresale el parejo gusto de los personajes tanto por productos de la cultura de masas como de la alta cultura, lo cual permite hablar de un proceso de intercambio entre ambas vertientes culturales. Debido a lo anterior puede deducirse que uno de los propósitos de *Hipotermia* es tensionar una concepción canónica de la cultura que postula la división insalvable entre los tres estamentos de la cultura, en el sentido en que lo han hecho los apocalípticos que refirió Eco. Así, Enrigue parece refutar el cuestionamiento a la cultura de masas de los apocalípticos, concediéndole algo más que el simple valor de entretenimiento mediático que estos le atribuyen. En este contexto hay que poner el gusto de los personajes por expresiones de la cultura de masas sobre todo anglosajona.

El personaje de “Diario de un día de calma” cavila en una especie de diario personal sobre Buzz Lightyear, personaje de la película animada *Toy story*. “Cuando la humanidad despierta yo ya jugué fútbol, vestí la armadura de *Buzz Lightyear* y leí el periódico completo *viendo caricaturas*.” (Enrigue 29, cursivas nuestras). El vínculo entre dos referentes, el fútbol y Buzz Lightyear, reside en que en nuestras sociedades industriales predominan los intereses comerciales debido al éxito de los productos masivos.

El espacio literario de *Hipotermia* se auxilia de las caricaturas, también llamadas películas animadas. En voz de Enrigue la referencia a una caricatura se vuelve funcional para comprender el choque de la cultura de masas con la alta cultura. La incorporación en *Hipotermia* de personajes animados se aleja del establecimiento canónico.

La cultura de masas que viene de Estados Unidos –cuyo espacio expresivo está liberado de los gustos de los más pudientes–, en la era global es la cultura que predomina en México. Es posible que el cine norteamericano sea el más popular y extenso de los entretenimientos masivos. El dinamismo que hizo popular a un referente americano como *Buzz Lightyear* también lo volvió un ícono común entre las masas, a la vez que estereotipo comercial.

En el relato “Superación personal” se filtra una referencia a la televisión, producto por excelencia de la cultura de masas, específicamente en algo que desde la perspectiva de la alta cultura es inferior: *Siempre en domingo*, un programa de variedades que fue popular y de pasatiempo. En México *Siempre en domingo* fue un éxito televisivo en el ámbito hispanohablante para millones de espectadores. Hay una comunión del personaje-escritor con la televisión: “[...] se puede ser un autor comercialmente exitoso y luego dejar de serlo, que los libros –a pesar de que en el mundo exterior son considerados sinónimo de permanencia– son tan olvidables como una estrella de *Siempre en Domingo* –hay toda una generación por ahí que no sabe qué es *Siempre en domingo*– [...]” (Enrigue 12). La intención al mostrar un programa televisivo de la cultura de masas supone algo importante que señaló Fuentes: tenemos que encontrar procedimientos y respuestas, al nivel de esa realidad: sociedades modernas maltratadas, inundadas de mitos y aspiraciones de plástico.

Como representación de la realidad impuesta por la industria cultural y mediante la representación mecánica, *Siempre en domingo* promovió música comercial del ámbito hispano y ritmos musicales de moda de influencia extranjera, muestras de la cultura de masas. El alcance masivo de ese producto televisivo fue crucial e inevitable –se transmitió en televisión abierta– en el gusto de los mexicanos. En el contexto del ámbito musical y televisivo *Siempre en domingo* cobró fama al ser “la plataforma más importante para el lanzamiento de artistas musicales mexicanos desde 1969 hasta 1998.” (Ambrosi, Saragoza y Zarate 449). En *Hipotermia* la introducción del referente televisivo *Siempre en domingo*,

como expresión de la cultura de masas, muestra hasta qué punto el *statu quo* del entretenimiento televisivo de la cadena Televisa definió cómo sería el placer cultural para el mexicano promedio, de clase media y baja.

En “Salida de la ciudad de los suicidas” el personaje relata sus vivencias como chef, quien vive en Washington pero que ha viajado a Perú para concursar en un programa culinario transmitido en televisión. Aquí se abre una grieta para la infiltración de la televisión como mediación cultural, entidad que nos permite encontrar nuevos símbolos e imaginaciones; y más importante es que atrae a un gran público, del *middle* y *low brow*, y otorgándoles placer, como si la cultura de masas fuera una avanzadilla frente a la cultura de las clases altas.

El chef relata su vivencia de esta manera:

El señor Hinojosa me estaba esperando afuera del aeropuerto de Lima en el siniestro Mercedes Benz negro que la productora suiza de televisión rentó para transportar a los invitados a *Lard*, un *programa de cocina con mucho éxito en la televisión europea y cierta fama en sus transmisiones por cable* en los Estados Unidos y Canadá. (Enrigue 141, cursivas nuestras)

La televisión como esparcidora de la cultura de masas penetra la trama de la obra de Enrigue porque la nueva realidad socio-cultural, como lo es la del siglo XXI con el auge de la tecnología, reafirma la tesis de Magallón según la cual la industria cultural suministra mensajes simbólicos fabricados para el deleite efímero, todo ello para el entretenimiento visual del producto transmitido.

El personaje de “Diario de un día de calma” cuenta sus andanzas: “La alberca me aburrió infinitamente, solo como estaba. Además la ansiedad de que no hayan regresado no me deja leer. *Enciendo la tele y veo el béisbol* sin que nadie proponga que mejor le cambiemos a las caricaturas. Voy por la bolsa de Tostitos gigante y una coca-cola de dieta. Subo el volumen porque ya no aguanto el silencio.” (Enrigue 43, cursivas nuestras). Con esta tercera cita se explícita la perspectiva placentera de la televisión; muestra la comunión del personaje con ese medio que desvanece la alta cultura, dado el culto masivo a la imagen en

movimiento. La televisión y la comida industrial (Tostitos y coca-cola) rigen parte de su vida, como dictados del consumismo y la vida moderna.

En “Diario de un día de calma” aparece de nuevo el cine, con un ícono de Estados Unidos: Bambi, un ciervo del cine de animación conocido entre públicos masivos. No olvidemos que la cultura, el pensamiento y el tiempo de ocio son fabricados masivamente y vendidos en el mercado. El personaje narra un momento con su hijo: “El niño veía Bambi en la tele. Me preguntó qué libro era ese capaz de distraerme de la película –otro clásico. Le dije que uno de sirenas y se quedó satisfecho.” (Enrique 55). En la preferencia de Enrique por iconos del cine de animación anglosajón, la unión entre televisión y ese tipo de cine es auxiliar en el propósito narrativo de tensionar al canon, dado que el placer del niño reside en ver animación. Trayendo a Lipovetsky, es muy claro que la cultura actual (en este caso una caricatura animada) es una célula del consumo, de ella se espera el divertimento.

Bambi y Buzz Lightyear son mitos consagrados y referentes famosos del cine de animación en el contexto del placer que proporciona la imagen. La incorporación de ese género cinematográfico tiene que ver con que *Hipotermia* incorpora la cultura de masas para romper la noción tradicional en la cual el escritor era un intelectual. Baste ver que uno de los relatos es protagonizado por un escritor, que gusta de la coca-cola y la televisión, productos masivos que entran de manera cordial en la narrativa de la novela.

Por su parte el personaje de “Diario de un día de calma”, que lleva una vida pudiente en Estados Unidos, divaga sobre cuestiones literarias:

4:30 PM. Las crónicas antiguas son como las viejas rimas de *Mother Goose* con que los niños de habla inglesa todavía aprenden a leer. Seguramente algún día describieron realidades políticas y sociales que todo el mundo entendía, pero hoy todos los referentes se han perdido y lo que nos queda es apenas el gozo de un estilo impreso en un código imaginativo muy peculiar. Como las rimas de *Mother Goose*, las crónicas de la conquista de Canarias –la de Cedeño, la de Gómez Escudero– son buenas, pero se pueden leer por un tiempo limitado. Me voy a la playa con la *Odissea*. (Enrique 58)

La literatura a base de rimas de *Mother Goose* (*Mamá Oca*) ha sido ejemplo de la cultura de masas en las letras anglosajonas por mucho tiempo. “La conexión de *Mother Goose* con las rimas que llevan su nombre es difícil de determinar, y de hecho, tres países la reclaman como propia: Francia, Inglaterra y América.” (Baum 7). Con la accesibilidad global ofrecida por los medios, aumentan los alcances de la cultura de masas venida de otras partes del mundo, en el contexto de la sociedad actual.

El hecho de aludir a un producto de la literatura propia de la cultura de masas (*Mother Goose*) y una obra de talante más intelectual (*La Odisea*), desvanece la noción tradicional según la cual los cultos sólo gustan de obras canónicas, pues en el gusto del personaje están productos tanto del *high brow* (lecturas cultas como son las crónicas de la conquista de Canarias, de Cedeño y Gómez Escudero) como del *middle brow* (*Mother Goose*).

Lo canónico está en una obra como *La Odisea*, aunque *Mother Goose* cobra importancia en el relato no porque tenga excelencia literaria como tal, sino que es una obra más adecuada a los que gustan de la cultura de masas. Sin embargo en la actualidad es muy común el hecho de que puedan convivir en el gusto de una persona expresiones masivas y del canon, a pesar de que la alta cultura ya no es refugio sólo de élites e intelectuales. A Enrigue le interesará lo anglosajón ya que hay un trasfondo de malinchismo que veremos más adelante. “Diario de un día de calma” muestra que en *Hipotermia* están abiertas las fronteras entre la alta cultura y la cultura de masas.

A través de lo que viene a nuestro país desde la frontera norte parece construirse una identidad. Juan Villoro con cierta sorna menciona que estamos en el “reino de *Pepsicóatl*” (70), debido a la vasta presencia de la cultura americana en los hogares mexicanos. A partir del relato “Terapia: China” creemos que la relación de Enrigue con una cultura anglosajona⁸ y sofisticada es muy cercana, una presencia de la que es difícil que él se excuse. Como autor, Álvaro Enrigue se transparenta en el personaje pudiente de “Terapia: China”, quien relata su

⁸ En *Hipotermia* muchos personajes proceden de la ciudad de México y se instalan en grandes ciudades americanas como Washington. Juan Antonio Masoliver advierte en ellos: “Se adaptan a la vida americana pero no están integrados. Los estadounidenses aparecen siempre como los gringos, personas carentes de una verdadera identidad [...]” (8).

acomodada vida: “Crecí en Ciudad Satélite, un suburbio de la ciudad de México que no se parece nada a lo que ustedes llaman la suburbia: está ultraurbanizado y, de hecho, hay menos árboles que en la capital.” (Enrique 83).

Y discurre sobre su modo de vida pudiente:

Total, nací y crecí en Satélite. Ahí fui a la escuela, de ahí eran mis novias, ahí hacia el súper e iba al cine.

La ciudad de México, que no empecé a conocer hasta que fui a la universidad, siempre me pareció salvaje, complicada y esnob, así que nunca padecí la excesiva identificación con el suelo patrio que tienen los capitalinos. Conocí Disneylandia a los seis años y cuando los negocios le iban bien a mi padre hacíamos viajes a Brownsville para comprar todo lo que había en la casa. (Enrique 83).

Enrique muestra en un artículo del diario *El Universal* titulado “Su clase media” un retazo autobiográfico de su origen clasemediero y relativamente pudiente. En este artículo Enrique muestra que su ascendencia está socialmente cercana a las élites, cuyo mito en el caso de México es que es muy cercana a la cultura extranjera reinante: la estadounidense.

La generación de mi abuelo paterno fue un producto químicamente puro de la Revolución. Él y sus cinco hermanos fueron los primeros profesionistas de una familia que llegó a Nueva España en el siglo XVI y llevaba cuando menos 200 años encerrados entre ranchos y villas dispersas por las estribaciones de la Sierra Madre Occidental. Eran los perfectos güeros de rancho a los que la guerra obligó a crecer en la ciudad, que era más segura para pasar una infancia poblada de desplazamientos militares y hombres fusilados.

[...].

Mi padre nació en un pueblo de rancheros ricos, luego pasó un mal año en un departamento de la colonia Juárez en la capital y fue a crecer en el mismo Paraíso Terrenal.

Mis hermanos y yo somos el producto de una anomalía histórica registrada en las aulas de una preparatoria pública veracruzana: la suma al mismo tiempo imposible y común de la psique torturada de los inmigrantes recientes y el soñoliento desdén de los criollos viejos.

Era un mundo en el que todos sabían quien mandaba y quien obedecía y en el que la jerarquía del color de piel y la extracción social eran infranqueables. La cosa no podía estar tan bien si a los 17 años todos se iban a una ciudad más grande a la universidad y nadie volvía. Todo estaba clarísimo: Hidalgo tomaba la Alhóndiga y el Pípila cargaba la piedra. La historia es común: la modesta épica de la clase media construida por las universidades públicas y privadas de mitad de siglo. Pero sospecho que hay una historia ahí que todavía tiene que ser contada: creo que no fueron nuestros padres los del empeño migratorio, fueron nuestras madres. Ellos podían encontrar un destino razonable en el pueblo. Podían volver a mejorar el negocio de la familia, hacer una carrera política o administrativa. Ellas no. Si regresaban, no tenían más remedio que reproducir el modelo. Su título les hubiera servido para entrenar a sus hijas en la supervivencia al Club de Leones. La clase media mexicana, globalizada, rabiosamente urbana, profesional y multiétnica, existe porque ellas se subieron al tren y transformaron el paso por la universidad en una migración. (Enrique párr. 1-3).

Creemos que los clasemedieros y la vida más o menos sofisticada que llevan, revela que la cultura que consumen es casi siempre la de masas y en menor medida la canónica. Algunos personajes de *Hipotermia* rondan por esa clase media que es la cuna de Enrique, por lo cual “Sus personajes [de *Hipotermia*] se miran obsesivamente en ese espejo que refleja la propuesta del escritor. Es una reconstrucción, a posteriori, de un objeto con un significado impuesto: yo mismo.” (Castañeda 1).

La predilección de *Hipotermia* por los productos culturales de Estados Unidos hace que la idiosincrasia del personaje pague tributo a la intrusión de la cultura de ese país, puesto que las fronteras culturales son abiertas, donde el epítome es la frontera norte de México.

Lo anterior queda justificado en la frase del personaje de “Terapia: China”, que vive en México y Estados Unidos y que desde joven prefiere lo extranjero: “Nunca tuve un solo LP con canciones en español -en Satélite oír música en vernáculo era de sirvientas- y no supe cómo hasta los veinte años que había películas que no fueran en inglés; en el videoclub del barrio las cintas mexicanas estaban catalogadas, con las de Fellini o Kurosawa, bajo la categoría de «Extranjeras».” (Enrique 83). Y la idiosincrasia de las elites mexicanas asocia los productos populares y vernáculos a las clases menos favorecidas. La música vernácula ligada a las sirvientas desde la perspectiva clasista del personaje, queda relegada al *low brow*, lo contrario es el cine culto del italiano Federico Fellini, que está en el *high brow*. Este relato está más cerca del bando de los apocalípticos, sólo en el sentido de cultura elitista y nostálgica del pasado.

El personaje es clasista, afín a la clase media o media alta, y sus gustos culturales son europeos. Lo anterior no es raro. Según Villoro en nuestra época “Una lógica une a los puertos: están contruidos hacia afuera, para mirar lo que llega y desaparece.” (70). Es patente en este relato el predominio de la cultura extranjera -pues el personaje no tiene LPs en español-, y también de la alta cultura -las películas de Akira Kurosawa o Federico Fellini. Finalmente en *Hipotermia* brota la cultura estadounidense por sus poros, dado que su industria cultural predomina a nivel global. “Terapia: China” puede verse como un caso de *malinchismo*, término coloquial referido a las personas que prefieren lo extranjero por sobre lo nacional. Es tal la penetración de la cultura americana en nuestro país, que existe un afán, según Villoro: “[...] el afán compensatorio de la cultura mexicana. La angustia de estar al margen, en permanente retraso, provocó que se valoraran en exceso las imitaciones vernáculas de Hollywood.” (Villoro 68).

En nuestra época actual de la aldea global (aquella que denota que el mundo está bien comunicado gracias a herramientas como internet) esa suerte de sentimiento extranjerizante llamada *malinchismo* es posible en los relatos analizados, pues con medios masivos y electrónicos como la computadora y la televisión -que son como extensiones de nuestro cuerpo-, es posible disfrutar del baño que da la cultura. Es más fácil que las clases medias y altas pueden disfrutar de las manifestaciones de la alta cultura, lo contrario a una sirvienta situada en el *low brow*. De modo que el personaje nacido en Ciudad Satélite, el chef, y el que

vive en Estados Unidos -personas sofisticadas- disfrutan de la cultura que viene de fuera, casi siempre europea y americana, y por tanto despreciarán la cultura que da ocio al *low brow*. Recordemos con Lipovetsky que, en la sociedad de la imagen, de la diversión, es más difícil que las masas participen de la alta cultura.

María Castañeda sostiene sobre los personajes de *Hipotermia*: “revelan [...] sus enfrentamientos con el desarraigo [...]” (1). En “Terapia: China” el desarraigo radica en que el personaje no aspira a gustar de la cultura mexicana, y mucho menos de la vernácula. Ya lo decía Villoro: “Como en el beisbol, en los libros las bardas existen para que la pelota vuele al otro lado” (74). La narrativa enriguiana atraviesa fronteras y se acerca a una cultura extranjera, he ahí que los personajes de *Hipotermia* sean versiones disimuladas de Enrigue que migran hacia Estados Unidos.

El espacio de la novela está relativamente abierto a la alta cultura, que aparece como un poco empujada hacia la periferia de la novela mientras que las referencias a la cultura de masas están más hacia el centro. El intento de Enrigue en *Hipotermia* es integrar la cultura de masas a su narrativa, adoptando una estrategia en la que no hay una radical separación con la alta cultura.

En *Hipotermia* pudimos advertir el predominio de productos de la cultura de masas de Estados Unidos, que sin embargo otorga un placer diferente al de alta cultura, llamada también aurática, pero es ineludible porque la cultura de masas americana siempre ha atraído a los grandes públicos.

CONCLUSIONES

*Lo que hacemos es social y político,
escribimos para que otros lean y
leemos para que otros escriban. De
eso se trata.*

Álvaro Enrigue

Como se afirmó al comienzo, la pretensión de delinear la poética de Álvaro Enrigue fue el objetivo de este trabajo, para lo cual nos concentramos en el análisis crítico de tres de sus novelas.

Nuestro procedimiento de interpretación consistió primeramente en la identificación de los tres ejes definitorios de la poética de Álvaro Enrigue estudiados a lo largo de este trabajo que, ubicados en un amplio contexto crítico, nos permitió llegar a conclusiones pertinentes. Luego, la observación de los tres ejes fue complementada con la revisión de elementos paratextuales, pues consideramos en nuestra interpretación que las novelas de Enrigue ofrecen suficientes indicios que pueden ser clarificados por declaraciones hechas por el autor sobre sí mismo y sobre su obra en diversas entrevistas, todo lo cual permite perfilar una imagen coherente de su proyecto literario. Asimismo, se echó mano de algunas críticas sobre la obra de Enrigue publicadas en medios periodísticos por considerar que contribuyen a dilucidar aspectos importantes de la poética de nuestro autor, así como advertir la incidencia que esta va produciendo en el medio literario.

En el transcurso de esta investigación nos centramos en la observación de tres nociones que consideramos definitorias de la poética de Álvaro Enrigue: la écfrasis, el barroco y la cultura de masas, para cuya cabal comprensión recurrimos a diversas fuentes, en su mayoría producidas en el ámbito iberoamericano.

En las tres novelas analizadas la pretensión estilística de Álvaro Enrigue se expresa en cuatro aspectos tangibles: las autorreferencias, el planteo de retos formales al género de la novela y sus límites, la creación de neologismos y el maltrato del lenguaje. Estos aspectos realzan una dimensión relevante de la especificidad del proyecto literario de Enrigue.

Según Luciano Nanni la poética tiene la capacidad de impactar al mundo, que está allá afuera de la mente del artista pero que comprende la mente misma, la psique del artista. Desde esta perspectiva, en el primer capítulo abordamos un aspecto crucial en la poética de Álvaro Enrígue: la conciencia sobre la dimensión política de su literatura, conciencia que se manifiesta de diverso modo en su novelística. La política moldea al individuo y la sociedad para bien y para mal, y el escritor con su narrativa cuestiona el mundo que le rodea.

Esa relación es muy importante para Enrígue, lo expresa así en una entrevista con Mónica Maristain:

...creo que cualquier escritura es política, siempre. Escribo sobre el mundo actual, pero siempre viendo desde otros lugares y desde otros tiempos. No creo que el deber de un escritor sea el de un sociólogo o de un filósofo, es decir, tener que explicar la realidad, pero sí creo que el deber de un escritor es explicarse a sí mismo la realidad a través de ciertos tropos literarios. (Maristain, párr. 1)

A partir de ello es posible entender su poética como un correlato de la elección del deber de explicarse la realidad a sí mismo –en voz alta– a través de un cierto uso del lenguaje; así en su literatura lo político es trasfondo a la vez que motivo central de su abordaje de la realidad. En su novelística la realidad es recreada, inventada y reinventada, a través de alegorías, alusiones y metáforas, sin ignorar la conspicua presencia del poder en ella. Y, en un lugar central de su conciencia sobre la condición política de la literatura encontramos la preocupación por México.

Para poder advertir con mayor claridad el modo como Enrígue lleva a cabo esa tentativa de explicarse la realidad nos hemos propuesto poner atención en la exploración que sobre el arte lleva a cabo en su obra, para lo cual planteamos tres nociones que pueden ser orientadoras: écfrasis, *ethos* barroco y cultura de masas. Cada una de estas es asumida como un ápice de su poética.

Muerte súbita incluye una exploración sobre el arte plumario indígena en diálogo con las obras de Merisi Caravaggio, que son expresiones de dos horizontes distintos, el mundo mesoamericano y el mundo del barroco europeo del siglo XVI, en el momento mismo que

entraron en colisión. En *La muerte de un instalador* Enrigue lleva a cabo una ácida crítica del arte conceptual de finales del siglo XX. Asimismo, en *Hipotermia*, nuestro autor visita el territorio de la cultura de masas y su modo de producción industrial.

En las tres novelas analizadas advertimos que en Enrigue el arte y su transfiguración a través de la écfrasis, constituye una línea de sutura que le permite articular una reflexión sobre la realidad histórica, que excede el campo artístico propiamente dicho. En Enrigue subyace pues, una noción de la obra de arte concebida como una vasta totalidad que, tal como en el barroco, se extiende, integrándolas, más allá de las expresiones particulares: la arquitectura, la escultura, la pintura o el teatro, para convertirse en un *ethos*, un modo de ser y un modo de producción.

Recordando el planteamiento de Nanni en el sentido de que la poética produce un significado en su encarnación en la obra; y que la obra es siempre fruto de una elección, deseada o instintiva, el principio de la elección siempre es una poética; es posible aseverar que la poética enriguiana hunde sus raíces en el interés del autor por la dimensión política de la realidad y que este interés por lo político está asociado a una toma de posición epistemológica y ética: la convicción de que en la historia los malos casi siempre ganan porque llevan ventaja, lo cual le provoca enojo y moviliza su escritura.

Scott Esposito ha planteado sagazmente que *Muerte súbita* es “una brillante síntesis de arte, historia, religión, política del poder, [...] un complejo estudio de nuestro mundo vía el mundo que dio nacimiento a la modernidad” (Esposito 5). *Muerte súbita* no es una novela histórica, pero sí una que explora las matrices desde las cuales la historia es escrita y también una reflexión sobre la situación peculiar del artista y del arte en el teatro de la realidad “[...] la Historia con H mayúscula que es gobernada por las elites y conforma el mundo en que vivimos, y luego las vidas de los artistas, quienes son legisladores en su propio derecho.” (Esposito 13).

La obra de un escritor está forjada en el entorno político de su tiempo, y la de Enrigue, además, está concebida como un instrumento de impugnación de la situación política, no bajo el modo de la declaración explícita de una postura ideológica, sino en la formulación de una narrativa otra, que critica y desnuda la narrativa hegemónica: “Somos sólo nosotros mismos,

estamos en proceso de descomposición, jodidos. [...] Vamos y venimos del mal al bien, de la felicidad a las responsabilidades, de los celos al sexo.” (Enrigue 13).

Para ejemplificar las tres nociones que propusimos como definitorias de la poética de Álvaro Enrigue vale la pena resaltar los siguientes hallazgos:

A pesar de que las écfrasis de *Muerte súbita* son mucho más vívidas que las que pueblan *La muerte de un instalador*, en ambos casos este peculiar modo escritural es el medio para que Enrigue pueda describir las obras desde su propia perspectiva y a través de ellas el mundo del que esas obras son deudoras; así que él es como un guía para los lectores, pues la descripción visual de pinturas e instalaciones –espacios no visibles para quien lee– está subordinada a las palabras.

El autor puede exponer su realismo provisto de erotismo y drama en las écfrasis de las obras de Caravaggio, y reflexionar sobre el modo de ver de las personas en el período barroco; esa reflexión debe situarse en el contexto europeo, que era “[...] un mundo que se había vuelto tan grande y confuso que comenzó a exigir herramientas más grandes para ser entendido –las teorías de Galileo renovaron la manera en la cual la realidad estaba organizada, y el arte barroco también [...]” (Esposito 21). Y luego en *La muerte de un instalador* las écfrasis le permiten a Enrigue reflexionar sobre el arte conceptual y sus vicisitudes, por ejemplo, que los orígenes de las instalaciones conceptuales se remontan al arte de Marcel Duchamp y que el medio mercantil en que se mueven esas instalaciones está en manos del nuevo autoritarismo ejercido por los galeristas.

En tanto, sobre el *ethos* barroco, punto neurálgico de este trabajo, es posible decir que Enrigue lo revisita desde una perspectiva similar a la tentativa sugerida por Oscar Cornago:

Volver a poner en movimiento la maquinaria del Barroco, devolverle su tensión originaria, pero desde una perspectiva afín a la contemporaneidad, equivale a integrar la cuestión del Barroco en nuestra actualidad, procesándola en «visiones abiertas, sin menoscabar su extraordinaria complejidad, su enigma, de algún modo histórico y transhistórico. (Cornago 37)

En *Muerte súbita* se puede pensar al *ethos* barroco asociado a diversas aristas: lo carnavalesco, el claroscuro, el barroco de Indias y los avatares del mestizaje; esto es, la fusión cultural de lo hispano y lo indígena. Y como fuerza motora de todo ello, el eros omnipresente en las expresiones del barroco español y latinoamericano. Eso que Cornago designa con el término hipertelia:

La hipertelia, o ultratelia alude a un estado en el que los mecanismos de representación van más allá de sus fines aparentes, impulsados por la condición excesiva que los caracteriza. La obra deja de estar, por tanto, rentabilizada por sus intereses iniciales y adquiere cierta condición de revolucionaria gratuidad; es lo que [...] califica como un comportamiento soberano, emancipado de un interés utilitario, gesto provocador en una sociedad gobernada por el interés económico, y cuyo *carácter transgresor en su absoluta y erótica gratuidad* fue subrayado por Sarduy. (Cornago 38, cursivas nuestras)

Muerte súbita, pues, se presta a ser leída como una novela sobre el lenguaje, sobre el lenguaje como eros, que es la raíz misma del barroco entendido como un *ethos*, que desafía y transgrede en sus dinámicas el orden establecido.

Según Jorge Luis Marzo “La crisis de lo político, uno de cuyos máximos emblemas era su absoluta estetización, cabía responderla mediante una subversión constante de la imagen, que, no por casualidad, era lo que México había hecho siempre. Una imagen de genealogía barroca” (4). De este modo, Enrigue parece proponer en *Muerte súbita* que el barroco ya estaba en tierras americanas al momento de la conquista, ese barroco que es irreductible a la racionalidad y que resultaba extraño y pavoroso para un europeo como Caravaggio, como cuando contempla asombrado una mitra hecha por artesanos indígenas.

Ello es así porque, como plantea Cornago, “La génesis del barroco en Latinoamérica y su relación con la Modernidad puede distanciarse de las teorías del barroco colonial” (52). Ese distanciamiento es lo que hacen Chiampi y Echeverría, autores que elegimos para la comprensión de *Muerte súbita*, novela que podemos situar en la órbita del neobarroco en América Latina, que prolonga la presencia de aquel *ethos* en el mundo contemporáneo, pues

“con el aliento de la Vanguardia el arte barroco dejó de ser peyorativo, y también por las escuelas formalistas, sobre la creación y el pensamiento del componente barroco en Occidente.” (Marzo 10).

A partir de los cinco relatos analizados de *Hipotermia* en relación con la cultura de masas, elaboramos aseveraciones importantes. Vislumbramos la pléyade de posibilidades culturales (dibujos animados, televisión, literatura comercial), que viene sobre todo de Estados Unidos, que no podrían dar un goce estético como el de alta cultura, pero son ineludibles porque la cultura de masas del país vecino ha estado cimentada en la ideología de nuestro país. Luego, los relatos analizados están más cerca del bando de los integrados, en el sentido contrario a la cultura elitista y nostálgica del pasado, la de los apocalípticos. A pesar de que las divisiones sociales son la base para crear distinciones culturales, la cultura de masas, aunque sea deplorable para algunos, tiene valor porque rezuma creatividad artística.

La cultura popular y la de masas, como ocurre en nuestro país, no puede seguir interpretándose como una expresión de hegemonía cultural cuyos productos los públicos consuman acríticamente. Existe una apropiación táctica que los sectores populares y medios realizan de sus símbolos y figuras para llevar a cabo su crítica, recusación y retorsión del poder, como bien mostró Mijaíl Bajtín con su concepto de carnavalización.

Esperamos que esta pesquisa aporte algo al estudio de la novelística de Álvaro Enrigue, en el contexto académico. Queremos cerrar estas páginas expresando nuestra convicción de que las obras de Enrigue, que lo han colocado ya en un lugar prominente del campo literario mexicano actual, no obstante, aún guarda muchas vetas por explorar. La deseada revitalización de las letras mexicanas, así como la reivindicación de la capacidad de intervención de la literatura en la realidad histórica tiene en Enrigue, por todo lo que aquí se ha dicho, un sólido referente.

BIBLIOGRAFÍA

Agencia Efe. “Álvaro Enrigue: La modernidad lleva a un mundo donde no cabemos tan bien”. *Efe*. Web. 14 marzo 2018.

<<https://www.efe.com/efe/usa/cultura/alvaro-enrigue-la-modernidad-lleva-a-un-mundo-donde-no-cabemos-tan-bien/50000109-2767834>>

Agudelo, Pedro Antonio. “Las imágenes en el texto. Aportes de la crítica literaria colombiana a la teoría de la ecfrosis”. *Revista de Humanidades. Universidad Nacional Andrés Bello*. Web. 14 marzo 2018.

<<https://www.redalyc.org/pdf/3212/321229947004.pdf>>

Aínsa, Fernando. “Raíces populares y cultura de masas en la nueva narrativa hispanoamericana”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Web. 19 febrero 2018.

<<https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/viewFile/ALHI9999120075A/22547>>

Alarcón, Daniel. “Sudden death, by Álvaro Enrigue (México)”. *McNally Jackson*. Web. 01 marzo 2018.

<<https://www.mcnallyjackson.com/event/sudden-death-alvaro-enrigue-m%C3%A9xico-daniel-alarc%C3%B3n>>

Ambrosi, Ana Paula, Saragoza, Alex M. y Zárata, Silvia D. *Mexico Today. An encyclopedia of life in the republic. Volume one*. Abc-Clio, 2012. *Google Books*. Web. 04 marzo 2018.

<https://books.google.com.mx/books?id=21h_pDqFcA4C&printsec=frontcover&dq=Ambrosi,+Ana+Paula,+Saragoza,+Alex+M.+y+Z%C3%A1rate,+Silvia+D.+Mexico+Today.+An+encyclopedia+of+life+in+the+republic.+Volume+one&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwih2u6OljeAhUBOKwKHVyiDNwQ6AEIKDAA>

Aullón, Pedro. *Barroco: Obra completa en dos tomos*. Editorial Verbum, 2013. *Google Books*. Web. 09 septiembre 2018.

<<https://books.google.com.mx/books?id=W8kaAgAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=Aul%20C3%B3n,+Pedro.+Barroco:+Obra+completa+en+dos+tomos.&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwic1LK-lqjeAhVMKawKHTtDBrUQ6AEIKDAA>>

Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. España: Alianza Editorial, 1998. Impreso.

Barron, Stephanie, Bernstein, Sheri y Fort, Ilene Susan. *Reading California: Art, Image and Identity, 1900-2000*. University of California Press, 2000. *Google Books*. Web. 28 agosto 2018.

<https://books.google.com.mx/books?id=LvSX_GvkrqoC&printsec=frontcover&dq=Barro n,+Stephanie,+Bernstein,+Sheri+y+Fort,+Ilene+Susan.+Reading+California:+Art,+Image+and+Identity,+1900-2000.&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwicjZPhlqjeAhUL5awKHViVDIIQ6AEINTAB>

Baum, L. Frank. *Mother Goose in Prose*. Courier Corporation, 2002. *Google Books*. Web. 03 septiembre 2018.

<<https://books.google.com.mx/books?id=7RaKi-61n88C&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>>

Baumann, Ken. “Aztec and European empires collide in the strange and bloody Sudden Death by Álvaro Enrigue”. *Los Angeles Times*. Web. 14 marzo 2018.

<<https://www.latimes.com/books/la-ca-jc-alvaro-enrigue-20160207-story.html>>

Bazin, André. *¿Qué es el cine?* España: Editorial Rialp, 2008. Impreso.

BBC Mundo. “Caravaggio, ¿el primer fotógrafo?” *BBC*. Web. 19 abril 2018.

<https://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_7937000/7937359.stm>

Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. España: Editorial Cátedra, 1999. Impreso.

Castañeda, María del Carmen. “Hipotermia de Álvaro Enrigue: ¿autobiografía o texto autoficcional?” *Universidad Autónoma de Baja California. Hipertexto*. Web. 02 febrero 2018.

<<https://critica.cl/literatura/hipotermia-de-alvaro-enrigue-%C2%BFautobiografia-o-texto-autoficcional>>

Chiampi, Irlemar. *Barroco y modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000. Impreso.

Chillón, Albert. “La urdimbre mitopoética de la cultura mediática”. *Universitat Autònoma de Barcelona*. Web. 06 abril 2018.

<<https://ddd.uab.cat/pub/analisi/02112175n24/02112175n24p121.pdf>>

Constantine, Peter. “Reinventing Spanish as a Literary Language: A Conversation with Álvaro Enrigue”. *World Literature Today*. Web. 17 abril 2018.

<<https://www.jstor.org/stable/10.7588/worllitetoda.87.6.0012>>

Cornago, Óscar. “Nuevos enfoques sobre el Barroco y la (Pos)Modernidad (a propósito de dos estudios de Fernando R. de la Flor)”. *Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid*. Web. 07 agosto 2018.

<<https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/download/DICE0404110027A/12071>>

Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. España: Editorial Gredos, 1961. Impreso.

Deleuze, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. España: Editorial Paidós Ibérica, 1989. Impreso.

Domínguez Michael, Christopher. “Hipotermia, de Álvaro Enrigue”. *Letras Libres*. Web. 26 mayo 2018.

<<https://www.letraslibres.com/mexico/libros/hipotermia-alvaro-enrigue>>

Echeverría, Bolívar. “La clave barroca de la América Latina”. *UNAM*. Web. 05 abril 2018.

<<https://www.bolivare.unam.mx/ensayos/La%20clave%20barroca%20en%20America%20Latina.pdf>>

Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. España: Editorial Penguin Random House, 2011. Impreso.

El Universal, “Álvaro Enrigue lleva Muerte súbita a Buenos Aires”. *El Universal Cultura*. Web. 05 abril 2018.

<<https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/2015/alvaro-enrigue-muerte-subita-buenos-aires-1095719.html>>

Enrigue, Álvaro. *Hipotermia*. España: Editorial Anagrama, 2013. Impreso.

_____. *La muerte de un instalador*. México: Editorial Literatura Random House, 2012. Impreso.

_____. *Muerte súbita*. España: Editorial Anagrama, 2015. Impreso.

_____. “Su clase media”. *El Universal*. Web. 17 junio 2018.

<<https://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/articulo/alvaro-enrigue/cultura/2016/04/23/su-clase-media>>

Esposito, Scott. “Álvaro Enrigue”. *Bomb*. Web. 16 agosto 2018.

<<https://bombmagazine.org/article/5397229/lvaro-enrigue>>

Europa Press. “Álvaro Enrigue gana el Premio Heralde de Novela con Muerte súbita”. *Europa Press*. Web. 17 junio 2018.

<<https://www.europapress.es/cultura/libros-00132/noticia-alvaro-enrigue-gana-premio-heralde-novela-muerte-subita-20131104133234.html>>

Excélsior. “Álvaro Enrigue gana el Heralde con una novela histórica sobre el tenis”. *Excélsior*. Web. 05 agosto 2018.

<<https://www.excelsior.com.mx/comunidad/2013/11/04/926870>>

Fajardo, Roberto. “ICTHYUS; sobre poética y semiosis”. *I Jornada. Peirce en Argentina*. Web. 23 enero 2018.

<https://www.researchgate.net/publication/238679820_ICTHYUS_sobre_poetica_y_semiosis>

Felsenthal, Julia. “Married Mexican Writers Álvaro Enrigue and Valeria Luiselli on Their Buzzy New Novels and New York Life”. *Vogue*. Web. 11 junio 2018.

<<https://www.vogue.com/article/alvaro-enrigue-valeria-luiselli-profile>>

Ferrater Mora, José. *Diccionario de filosofía. Tomo II. L-Z*. España: Editorial Ariel, 2004. Impreso.

Franco, Jean. “Narrador, autor, superestrella: la narrativa latinoamericana en la época de cultura de masas”. *Revista Iberoamericana*. Web. 02 febrero 2018.

<<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/3619/3792>>

Friera, Silvina. “Quería trabajar en el límite de la novela”. *Página / 12*. Web. 13 mayo 2018.

<<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-30783-2013-12-10.html>>

Gallo, Rubén. “Hypothermia”. *Review: Literature and Arts of the Americas*. Web. 13 mayo 2018.

<<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08905762.2014.957000?journalCode=rrev20>>

Geli, Carles. “Caravaggio y Quevedo se retan al tenis en el último Heralde de novela”. *El País*. Web. 13 mayo 2018.

<https://elpais.com/cultura/2013/11/04/actualidad/1383560401_549806.html>

González, Héctor. “Soy un enfermo de literatura: Álvaro Enrigue”. *Pressreader*. Web. 13 febrero 2018.

<https://www.milenio.com/cultura/enfermo-literatura-Alvaro-Enrigue_0_245975692.html>

Hernández-Navarro, Miguel A. “Tatiana Abellán. Ojos abatidos y cuerpos extraños”. *UMU área artes plásticas*. Web. 13 mayo 2018.

<<https://tatianaabellan.files.wordpress.com/2012/11/folleto-tatiana-abellan.pdf>>

Heyman, Stephen. “Álvaro Enrigue: Using the Past to Explain the Present”. *The New York Times*. Web. 13 mayo 2018.

<<https://www.nytimes.com/2016/01/28/arts/international/alvaro-enrigue-using-the-past-to-explain-the-present.html?mcubz=3>>

Kemp, Martin. *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*. España: Editorial Akal, 2000. Impreso.

Kovacic, Fabián. “Me siento un estafador / Entrevista con el escritor mexicano Álvaro Enrigue”. *Semanario Preguntas*. Web. 11 abril 2018.

<<https://semanariopreguntas.wordpress.com/2015/05/23/me-siento-un-estafador-entrevista-con-el-escriptor-mexicano-alvaro-enrigue/>>

Jay, Martin. *Ojos abatidos*. España: Editorial Akal, 2007. Impreso.

Lezama Lima, José. *Obras completas. Volumen 2*. Editorial Aguilar, 1977. *Google Books*. Web. 19 agosto 2018.

<https://books.google.com.mx/books?id=U7_pAAAAMAAJ&q=Lezama+Lima,+Jos%C3%A9.+Obras+completas.+Volumen+2.&dq=Lezama+Lima,+Jos%C3%A9.+Obras+completas.+Volumen+2.&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjoq7Gkl6jeAhUR16wKHbF4C8sQ6AEILjAB>

Lipovetsky, Gilles y Vargas Llosa, Mario. “¿Alta cultura o cultura de masas?” *Letras Libres*. Web. 02 julio 2018.

<<https://www.letraslibres.com/mexico-espana/alta-cultura-o-cultura-masas>>

Llamas Pacheco, Rosario. *Arte contemporáneo y restauración. O cómo investigar entre lo material, lo esencial y lo simbólico*. España: Editorial Tecnos, 2014. Impreso.

Macari, Enrique. “Álvaro Enrigue, Muerte súbita, Anagrama, Barcelona, 2013, 264 pp.” *Criticismo*. Web. 17 abril 2018.

<<https://www.criticismo.com/muerte-subita/>>

Magallón Rosa, Raúl. “La transformación de la cultura de masas. Aura y comunión fática”. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*. Web. 17 abril 2018.

<<https://www.redalyc.org/pdf/4959/495950240003.pdf>>

Marcos, J. M. “Caravaggio, el primer fotógrafo”. *Público*. Web. 21 julio 2018.

<<https://www.publico.es/actualidad/caravaggio-primer-fotografo.html>>

Maristain, Mónica. “Cualquier escritura es política, siempre: Álvaro Enrigue”. *Sin embargo.mx*. Web. 21 julio 2018.

<<https://www.sinembargo.mx/23-01-2016/1603429>>

Marzo, Jorge Luis. “Neo, post, ultra, pre, para, contra, anti. Modernidad, barroco y capitalismo en el arte contemporáneo mexicano”. *Congreso internacional de crítica de arte latinoamericano*. Web. 30 julio 2018.

<https://www.soymenos.net/arte_contemporaneo_mexico.pdf>

Masoliver Ródenas, Juan Antonio. “Los cóndores suicidas”. *La Vanguardia*. Web. 17 abril 2018.

<<https://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2005/11/02/pagina-8/42734913/pdf.html?search=masoliver%20c%C3%B3ndores>>

Nanni, Luciano. *De la Poética. Como vive y nace una obra de arte*. Italia: Editorial Book editore, 1999. Impreso.

Perlongher, Néstor. “Introducción a la poesía neobarroca”. *Revista chilena de literatura*. Web. 19 mayo 2018.

<<https://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewFile/39921/41490>>

Pimentel, Luz Aurora. “Ecfraasis y lecturas iconotextuales”. *Poligrafías. Revista de teoría literaria y literatura comparada*. Web. 23 abril 2018.

<<https://www.revistas.unam.mx/index.php/poligrafias/article/view/31343/29004>>

Pinto, Antísthenes. *Terra firme: romance*. Editorial CSIC, 1988. *Google Books*. Web. 14 abril 2018.

<<https://books.google.com.mx/books?id=1mu4bkjbyREC&pg=PA215&dq=Pinto,+Ant%C3%ADsthenes.+Terra+firme:+romance.&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiZiuyPl6jeAhVIRa0KHQlcCKAQ6AEIKjAA>>

Rábago, Joaquín. “El secreto del arte de Caravaggio”. *Diario de Cádiz*. Web. 07 junio 2018.

<https://www.diariodecadiz.es/ocio/secreto-arte-Caravaggio_0_562444055.html>

Rojas Urrutia, Carlos. “El lenguaje como narcótico para el entusiasmo”. *Confabulario*. Web. 20 abril 2018.

<<https://confabulario.eluniversal.com.mx/el-lenguaje-como-narcotico-para-el-entusiasmo/>>

Sarduy, Severo. *El barroco y el neobarroco*. Argentina: Editorial El cuenco de Plata, 2011. Impreso.

Shin, Jeong-Hwan. “La estética neobarroca de la narrativa hispanoamericana. Para la definición del barroco como expresión hispánica”. *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Web. 17 abril 2018.

<https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_2_063.pdf>

Vásquez Rocca, Adolfo. “Arte conceptual y posconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus”. *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*. Web. 03 junio 2018.

<<https://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/42567/40468>>

Villoro, Juan. “La frontera de los ilegales”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Web. 02 agosto 2018.

<<https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI9595110067A/23282>>

Wolfenzon, Carolyn. “Álvaro Enrigue: Me interesa escribir en los márgenes de lo que espera el lector”. *Revista Buen Salvaje*. Web. 05 abril 2018

<<https://buensalvaje.com/2014/09/24/alvaro-enrigue-me-interesa-escribir-en-los-margenes-de-lo-que-espera-el-lector/>>