

**Carlos Gamerro, *Ficciones barrocas. Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010, 216 páginas.**

A partir de la publicación de la *Antología de la Literatura Fantástica* en 1940, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo instauraron una nueva manera de escribir ficciones en el Río de la Plata. La identificación de una debilidad en la trama de los textos contemporáneos a su publicación permitió a los antólogos inaugurar un corte con la tela fundamentalmente realista que entonces tenía nuestra literatura. Quizás obedeciendo al título de la antología, a menudo se ha utilizado la categoría de lo fantástico como un lugar común en la clasificación de las ficciones escritas por estos tres autores, por su discípulo, Julio Cortázar, e incluso para definir los relatos del uruguayo Felisberto Hernández. En *Ficciones Barrocas*, Carlos Gamerro percibe cierta incomodidad en el momento de pensar la aplicación arbitraria de aquel rótulo a cuentos que nada tienen de fantásticos, como algunos de Borges (“Tema del traidor y del héroe” o “El sur”), varios de Silvina Ocampo, y todo lo escrito por Felisberto Hernández, exceptuando “El acomodador”. Su mirada atenta descubre también una estructura similar en numerosos cuentos y novelas de Juan Carlos Onetti, pese a que estos hayan sido considerados realistas. ¿Cuál es entonces el denominador común de los textos narrativos que este conjunto de escritores rioplatenses publicó en Buenos Aires, entre 1940 y 1960? En su ensayo, Gamerro propone a modo de respuesta una nueva estrategia de lectura para pensar de manera conjunta la literatura producida durante aquel período: la noción de “ficción barroca”, más abarcadora y menos precisa que la de “género fantástico”.

La tesis principal del libro es que, más allá de cómo se haya clasificado los textos de cada uno de los autores que lo conforman —fantásticos, absurdos, extraños, ciencia ficción—, todos ellos comparten, recrean y expanden un tipo de literatura cuya trama está estructurada a partir de la intercambiabilidad de los distintos planos que componen la realidad: ficción y verdad, cuadro y modelo, copia y original, objeto y reflejo, imaginación y percepción, imaginación y recuerdo, sueño y vigilia, locura y cordura, teatro y mundo, obra y autor, arte y vida, signo y referente, se pliegan provocando en el lector una vacilación respecto del estatuto de lo “real”. Lo singular de la trama barroca es que esa vacilación podría darse tanto en obras fantásticas como no fantásticas.

Para desarrollar su propuesta a lo largo de los seis ensayos que conforman este libro, el autor retoma principalmente la lectura de Miguel de Cervantes y algunos tópicos de William Shakespeare, cuyos motivos serán releídos y reescritos por los autores rioplatenses. A la vez, se apoya en un marco teórico sustentado por un lado en la figura del pliegue de Deleuze, una superposición de planos donde lo que importa son los puntos de cruce y las continuidades (*El pliegue. Leibniz y el Barroco*); y por otro lado, en el análisis foucaultiano de *Las Meninas* y sus postulados acerca del momento a partir del cual comenzó a resquebrajarse de la confianza en el poder representativo de los signos (*Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*).

En el extenso primer capítulo, que da título al libro, el autor se retrotrae al Siglo de Oro español para identificar dos tipos de barroco. Por un lado, la “escritura barroca”, decorativa y superficial, se manifiesta principalmente en la frase, prestando atención a la sintaxis y las figuras retóricas; esto permitiría que el referente se oculte bajo el plegado y replegado de la textura verbal. Por otro lado, la “ficción barroca” se manifiesta en los personajes, las estructuras narrativas y el universo referencial, y se caracteriza por el pliegue de los disímiles planos referenciales. Una de sus particularidades sería el alto grado de referencialidad en el lenguaje, que la diferenciaría absolutamente de la escritura barroca. Ambos modos poseerían también su correlato en la pintura: el barroco decorativo de Churriguera, similar a la frondosidad de la escritura de Quevedo y Góngora, se diferenciaría del lazo continuo entre la representación y lo representado propio de los cuadros de Velásquez y del *Quijote* de Cervantes, máximo referente de las ficciones barrocas. Asimismo, el autor advierte la dificultad que ocasionaría la aparición de ambos modos en una misma obra, puesto que el conjunto entre trama barroca y frondosidad escrituraria pondría en riesgo su inteligibilidad. Sólo encuentra como excepción a esta hipótesis los poemas de Calderón de la Barca, en los que sendos modos se unen para dar cierre al Siglo de Oro español.

En el resto del capítulo se contextualiza el surgimiento del barroco en la España del Siglo de Oro y el recorrido de su traslado a Latinoamérica, reflejado en dos momentos de escritura ornamentada: el neobarroco caribeño de Lezama Lima y Severo Sarduy, y el modernismo hispanoamericano; hasta llegar por fin a las ficciones barrocas rioplatenses, cuya presencia se instauraría con el cuestionamiento de

Borges hacia la frondosa escritura de Leopoldo Lugones, y con la creación de la *Antología de la Literatura Fantástica*, a partir de lo cual se identifica a 1940 como el año cero de la ficción barroca argentina (p. 63).

Gamerro analiza en este capítulo cómo Borges, lector confieso de Cervantes y Shakespeare, ha retomado en sus cuentos diversos pliegues (el reflejo y el objeto, el autor y la obra, lo auténtico y lo apócrifo, entre otros), cómo Bioy Casares ha añadido a ellos algunos propios de la ciencia ficción (los simulacros y los seres reales, la coexistencia de dos mundos paralelos), combinados con el género policial; cómo Silvina Ocampo ha incorporado a la inversión de planos el juego infantil y Cortázar los pasadizos, puentes y galerías que unen un plano y otro de la realidad. Distinto es el caso de Onetti, influenciado por algunos motivos barrocos de las obras de teatro de Roberto Arlt, como la intercambiabilidad entre sueño y realidad, teatro y mundo.

Los cuatro ensayos siguientes trabajan detenidamente los pliegues en las ficciones de Cortázar, Onetti, Silvina Ocampo y Felisberto Hernández respectivamente. En el capítulo titulado “Julio Cortázar, inventor del peronismo” Gamerro se pregunta por qué la célebre lectura peronista del cuento “Casa tomada” ha resistido tan bien los intentos de refutarla. Mediante el análisis de otros cuentos de la misma época (1949-1956), que también podrían leerse en clave peronista, y de su novela póstuma *El examen* (1986), el autor propone como hipótesis que los primeros relatos de Cortázar no exploran la política del peronismo sino más bien su metafísica: “Cortázar es el primero en percibir al peronismo como lo *otro* por antonomasia; su mirada no intenta inscribir al peronismo en discursos previos, sino construir un discurso nuevo a partir de la irrupción del peronismo como lo refractario a la comprensión del entendimiento y a la simbolización del lenguaje” (p. 100).

En el siguiente capítulo, titulado “Santa María, capital del barroco rioplatense”, se identifican dos momentos en la escritura de Juan Carlos Onetti. En una primera etapa, de personajes agobiados que buscan evadirse de la “realidad” mediante la imaginación, la relación entre vida y fantasía es dialéctica, es decir, no se encuentran inversiones ni pliegues en los planos de la realidad. Más tarde, el cuento “Un sueño realizado” (1941), de estructura similar a *La invención de Morel* (1940), daría comienzo a una nueva etapa en la cual “las tramas de Onetti empiezan a hacerse decididamente barrocas” (p. 108). Un claro ejemplo parece hallarse en su novela *La vida breve* (1950), en la que según Gamerro se postula un orden mimético que permite la separación de una ciudad real, Buenos Aires, y otra imaginada por un personaje escritor, Santa María. Esa mimesis se pliega en la segunda parte, cuando los habitantes de la ciudad ficticia se trasladan hacia la real a la vez que el personaje escritor huye de Buenos Aires, entra en su obra, se pierde del otro lado y nunca más regresa a la “realidad”.

El ensayo posterior, “Los tres momentos de Silvina Ocampo” identifica tres instancias de escritura. La primera, conformada por la colección de cuentos *Viaje olvidado* (1937), se caracteriza por la perspectiva infantil, en ella Gamerro no encuentra ninguna ficción barroca e identifica solamente un cuento fantástico: “Las dos casas de Olivos”. Una segunda etapa, marcada por las correcciones de la conocida reseña de Victoria Ocampo al primer libro de cuentos de su hermana menor, cuyo resultado será un marcado respeto por las reglas gramaticales y la implementación de tramas barrocas en algunos cuentos de *Autobiografía de Irene* (1948), como en “El impostor” y el relato que da nombre al ejemplar. Y finalmente una tercera etapa, desde *La furia* (1959) en adelante, en la que las tramas barrocas conviven con una soltura en la escritura, que ya no es tan desprolija como se la ha catalogado en su primer libro ni tan cuidada y respetuosa como en su segundo momento narrativo: “*Viaje olvidado* es un libro anterior a la ley, *Autobiografía de Irene* un libro de sumisión a la ley: en *La furia* conviven la ley y la trampa; aparecen los cuentos de transgresión y venganza” (p.156). Entre los motivos barrocos, Gamerro encuentran en Silvina Ocampo los espejos, los sueños, la toma de representaciones por realidades, el doble y la inversión adulto-niño.

En “Felisberto Hernández: la sonata despedazada”, el último ensayo sobre autores de ficciones barrocas rioplatenses, Gamerro examina fundamentalmente la originalidad de la escritura del autor uruguayo, y reconoce que si bien éste último se asemeja a Cortázar en el propósito de generar una extrañeza de lo real, ambos lo harán mediante procedimientos diferentes; si bien comparte con Silvina Ocampo “la mirada de los personajes sobre su mundo, la lógica de las frases en que esa mirada se encarna y una sintaxis que sistemáticamente ‘le saca la lengua a la gramática’” (p. 161), a diferencia de la autora argentina y de todos sus contemporáneos reunidos en este libro, el análisis de Gamerro sobre los cuentos y *nouvelles* de Felisberto Hernández devela que, más que dobles en los distintos planos de la realidad, lo que habría en ellos es fragmentos, retazos de sueño y retazos de vigilia mezclados arbitrariamente. Si en estos cuentos se observa una profusión de motivos barrocos y las tramas se encadenan a partir de confusiones entre la realidad y sus representaciones, también el estudio crítico descubre que en ellos el mundo es sólido, motivo por el cual no podría plegarse sino más bien quebrarse. La imagen visual que se

propone para este tipo de trama es la de “piezas o partes sólidas flotando en un líquido que las acerca y las aleja, combinándolas de maneras novedosas y cambiantes” (p. 188). Solamente en “Las hortensias” se observaría una ficción barroca análoga en todos sus aspectos a la de sus contemporáneos argentinos: en ella se pliegan representación y realidad, locura y cordura, y se hacen presentes los motivos del sueño y los espejos.

Por último, el Apéndice, titulado “La ciencia ficción barroca de Philip K. Dick” retoma las principales obras del escritor norteamericano, a quien se define como el iniciador de la era del simulacro y la simulación virtual. Gamero establece un correlato con los autores analizados en los capítulos precedentes observando que, como Borges, Dick plantea tramas en las que el mundo real es gradualmente reemplazado por las representaciones y las réplicas; como Bioy Casares y Cortázar, explora las paradojas inherentes a las nuevas tecnologías; y como todos los escritores que forman parte de este análisis, practica la ficción barroca y cree en “la existencia simultánea de numerosos mundos posibles, de múltiples realidades ‘convergentes, divergentes y paralelas’” (p. 214).

Si algo se destaca en *Ficciones barrocas* es su originalidad y su perspicacia en el momento de establecer un lazo que conecta los principales rasgos de los textos ficcionales escritos en el Río de la Plata durante la primera parte del siglo XX y su inscripción en un movimiento literario que data del siglo XVII español. Para validar esta unión, se registra la expresa admiración de los escritores rioplatenses hacia Miguel de Cervantes, y en algunos casos hacia William Shakespeare; se rastrean los vínculos, los rechazos, las influencias y lecturas entre Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández. Es destacable también la perspectiva amplia y heterogénea del arte, evidenciada a lo largo de todo el volumen en el análisis de las correlaciones entre la literatura y el arte escénico — característico del barroco—, el arte pictórico, y el arte cinematográfico (reseñando principalmente la representación en el cine de las ficciones barrocas analizadas). Este libro alienta a una reflexión sobre la cristalización de las categorías establecidas y sobre la diversidad de los vínculos e influencias literarias.

*María de los Ángeles Mascioto*