



NOTAS LITERARIAS SOBRE
EL BARROCO EN IBEROAMÉRICA



Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal
Coordinadora



Universidad Autónoma
del Estado de México

ALDVS

NOTAS LITERARIAS SOBRE EL BARROCO EN IBEROAMÉRICA

ÁNGELES MA. DEL ROSARIO PÉREZ BERNAL
Coordinadora

Prólogo:
Beatriz Adriana González Durán

Autores:
Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal, Yolanda Ballesteros Senties,
Carmen Álvarez Lobato, Sonja Stajnfeld, Elsa López Arriaga,
Ignacio Ballester Pardo, Heber Sidney Quijano Hernández,
Griselda Dávila Delgado y Mario Iván Uraga Ramírez

Universidad Autónoma
del Estado de México

ALDVS

México, 2022

P565n Pérez Bernal, Ángeles Ma. del Rosario (Coordinadora)
2022 *Notas literarias sobre el barroco en Iberoamérica*
1a edición – Ciudad de México : Aldus | Universidad Autónoma del Estado de México, 2022, 160 pp., 17 x 23 cm
Texto para nivel superior.
ISBN 978-607-633-552-9 (impreso Universidad Autónoma del Estado de México)
ISBN 978-607-633-547-5 (PDF Universidad Autónoma del Estado de México)
ISBN 978-607-99872-3-7 (impreso Aldus)
ISBN 978-607-99872-2-0 (PDF Aldus)
Materia: 801.93 - Estética de la literatura
Clasificación Thema: DSM - Literatura comparada

Notas literarias sobre el barroco en Iberoamérica

Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal (Coordinadora)

Primera edición: octubre de 2022

D.R. © 2022, Universidad Autónoma del Estado de México

Instituto Literario núm. 100 Ote.

C. P. 50000, Toluca, Estado de México

<http://www.uaemex.mx>

D.R. © 2022, Aldus

Cerrada Mártires de Tacubaya 1 Bis, Col. Escandón

C.P. 11800, Ciudad de México

ISBN 978-607-633-552-9 (impreso Universidad Autónoma del Estado de México)

ISBN 978-607-633-547-5 (PDF Universidad Autónoma del Estado de México)

ISBN 978-607-99872-3-7 (impreso Aldus)

ISBN 978-607-99872-2-0 (PDF Aldus)

Libro sometido a sistema antiplagio y publicado con la previa revisión y aprobación de dos pares doble ciego externos. Expediente de obra 317/12/2021, Dirección de Difusión y Promoción de la Investigación y los Estudios Avanzados, adscrita a la Secretaría de Investigación y Estudios Avanzados de la Universidad Autónoma del Estado de México.

Esta coedición y sus características son propiedad de la Universidad Autónoma del Estado de México y de Aldus.

El contenido de esta publicación es responsabilidad de los autores.



Esta obra queda sujeta a una licencia *Creative Commons* Atribución-No Comercial-Sin Derivadas 4.0 Internacional. Puede ser utilizada con fines educativos, informativos o culturales, ya que permite a otros solo descargar sus obras y compartirlas con otros siempre y cuando den crédito, pero no pueden cambiarlas de forma alguna ni usarlas de manera comercial. Disponible para su descarga en acceso abierto en <http://ri.uaemex.mx>.

Hecho en México

ÍNDICE

PRÓLOGO, 9

Beatriz Adriana González Durán

EL ATOPISMO DE LA ESCRITURA BORGEANA:

CONEXIONES ENTRE LO QUIJOTESCO Y LO NEOBARROCO, 15

Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal y Yolanda Ballesteros Senties

DE LA LOCURA BARROCA A LA LOCURA MODERNA.

FERNANDO DEL PASO EN DIÁLOGO CON MIGUEL DE CERVANTES, 43

Carmen Álvarez Lobato

EL META-CLICHÉ DE LA MATERNIDAD Y LA CRISIS DEL SIGNIFICADO
EN “LA LEGIÓN EXTRANJERA” DE CLARICE LISPECTOR, 63

Sonja Stajnfeld

SUBVERTIR LA REALIDAD. EL *ETHOS* BARROCO

EN *CASA DE CAMPO* DE JOSÉ DONOSO, 77

Elsa López Arriaga

ETHOS BARROCO EN LAS POETAS MEXICANAS CONTEMPORÁNEAS, 99

Ignacio Ballester Pardo

ETHOS BARROCO Y ESTRATEGIAS LITERARIAS

EN TRES *MASH UP* DE LUIS FELIPE FABRE, 111

Heber Sidney Quijano Hernández

EL *ETHOS* BARROCO Y LA CONSTRUCCIÓN DEL MUNDO A TRAVÉS

DE LAS CAMINATAS EN *PAPELES FALSOS* DE VALERIA LUISELLI, 129

Griselda Dávila Delgado

LA ESTÉTICA BARROCA DE *MUERTE SÚBITA* DE ÁLVARO ENRIGUE, 145

Mario Iván Uruga Ramírez

EL ATOPISMO DE LA ESCRITURA BORGEANA: CONEXIONES ENTRE LO QUIJOTESCO Y LO NEOBARROCO

Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal y Yolanda Ballesteros Senties
Universidad Autónoma del Estado de México



En uno de los fragmentos que componen (y descomponen) el libro de Maurice Blanchot, *La escritura del desastre*, se lee el siguiente aforismo: “Leer, escribir, tal y como se vive bajo la vigilancia del desastre: expuesto a la pasividad fuera de pasión. La exaltación del olvido. No eres tú quien hablará: deja que el desastre hable en ti, aunque sea por olvido o por silencio” (10). El desastre que invoca Blanchot queda fuera de las categorías simplistas de pasividad o actividad; la escritura, por ende, es algo más y que cae en un instante atópico, de modo que las hebras que se tejen entre política y literatura se vuelven realmente complejas, ¿ese atopismo reclama un espacio? ¿Hay hegemonía y resistencia a la hegemonía desde este no-lugar? Sin ser realmente novedoso, leer a Jorge Luis Borges en esta clave reclama posicionar los focos sobre el neobarroco como una contra-ideología sufragada a lo largo de todo el siglo XX gracias a sus padres teóricos; supone, finalmente, reinsertar todo ese discurso dentro de la apuesta de un Borges atento a las paradojas entre decir lo mismo pero variando la intención, como en *Pierre Menard* o como sus formulaciones sobre la figura de Pascal que culminan con un “Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas” (638).

Pero la senda que toma Borges sigue otros derroteros como un haz de significaciones que se repiten en gran parte de su obra. Así, el presente texto busca abordar el espacio que ocupa el paradigma neobarroco en la obra borgesiana que atiende la quijotesca aventura de la identidad, personal y escritural. Textos como “Nadería de la personalidad” o “La encrucijada de Berkeley” del libro *Inquisiciones*, “Everything

and nothing” o “Borges y yo” ambos de *El Hacedor*, pero, especialmente los cuatro relatos incluidos en *La memoria de Shakespeare* que evidencian este paradigma neobarroco. Estos temas no solo abordan la temática de la identidad o del yo desdoblado, sino que son abordados desde el desdoblamiento mismo.

Si bien los grandes escritores del barroco latinoamericano y sus teóricos en voz de Lezama Lima, Severo Sarduy, Alejo Carpentier (junto a sus epígonos en toda Latinoamérica posterior a ellos), no cesan de pensar el fenómeno de lo neobarroco y sus variantes, como con la académica Soledad Bianchi y su concepto de neobarrocho¹ (323) o el escritor Néstor Perlongher con su neobarroso² (20), también es cierto que la literatura latinoamericana del siglo XX supone un impulso propio desde sus operaciones y sus temáticas antes y después de estos escritores y teóricos. Jorge Luis Borges no es la excepción en este antes y después de la apropiación del concepto neobarroco o barroco latinoamericano. A lo largo de su obra que cubre décadas de la primera y segunda mitad del siglo XX, Borges toca algunas de las fibras más tensas de este discurso latinoamericano, tanto en su poesía como en su narrativa; el asunto estriba en no caer en la taxonomía limitante que nos diría “Borges barroco” o “Borges neobarroco” aquí o allá. Se trata, por el contrario, de incorporar zonas de hermandad, de plena presencia en una poética que es atravesada por la crisis, por el mismo desastre moderno que es crisis en sí mismo.

Solo desde esta postura es posible leer quijotesca una tradición, la propia, que es una y otra, actividad que no cesa en Borges, como se ve en su último compendio de relatos que serán aquí analizados bajo esta perspectiva.

1.1 BORGES: DE UN *ETHOS* BARROCO A UN *ETHOS* NEOBARROCO

El aprendizaje que obtiene Borges con la lectura de un Alonso Quijano que deviene Don Quijote de la Mancha, funge como punto nodal del que se desprenden la hebras de un neobarroco latinoamericano en su obra, pero, y esto es vital, no porque Cervantes ya signifique en sus procesos narrativos doblados y redoblados un barroco europeo, eso sería caer en lado opuesto de lo que Lezama, Sarduy y Carpentier dejaron como legado; el neobarroco no es una repetición, es un rasgo originario (creativo), ya saturado

1. Se trata de una “palabra-valija” para designar la apropiación chilena del neobarroco a propósito del río Mapocho.

2. Designación que hace Néstor Perlongher sobre su propia postura del neobarroco; el río de la Plata y su barro.

desde su origen, en otras palabras, no existe nunca un barroco a lo latinoamericano *tout court*. Esta dimensión quiijotesca propia de Borges agrega la noción del atopismo que Blanchot menciona en otro aforismo: “El salto mortal del escritor, sin el cual no escribiría, es necesariamente una ilusión en la medida en que, para realizarse realmente, es preciso que no tenga lugar” (Blanchot 2015, 62). Este salto mortal no es otra cosa que lo que la conciencia latinoamericana sacó de sí misma para postularse fuera de sí, o, mejor dicho, fue lo que encontró fuera de sí como el núcleo de lo latinoamericano.

La anterior formulación puede ser malentendida si no se la precisa dentro del marco específico que el tratamiento neobarroco le da, especialmente en voz de Alejo Carpentier y Severo Sarduy, seguida fiel y finalmente por Néstor Perlongher. A este respecto hay que atender a lo que Biagio dice a propósito de la postura de Carpentier sobre lo barroco:

Lo barroco no se adhiere a épocas de certezas científicas o espirituales; más bien, sería barroca toda forma de arte que, inquietamente, hila y deshila, como Penélope, el tejido que une la Verdad a cada manifestación de existencia, y en este deshilvanarse le parece insuficiente y, sobre todo, inatendible, apoyarse sobre una sola verdad, mientras que la multiplicidad y la ambigüedad más corresponden a la enigmaticidad [*sic*] y, quizá, incomprendibilidad del mundo (21).

Existe entonces un barroco que no debe entenderse como una fase o una época, aunque sí exista la poética y la adhesión barroca que destella en distintos lugares y bajo el *locus* de sus circunstancias. No deja de exigirse aquí una nota respecto al carácter de encubrimiento que tiene el barroco como *ethos*, hecho ya perfilado en el trabajo de Maravall respecto al caldo social que abre el barroco: una cultura masiva y urbana bajo el signo del desencanto, “el malestar que se sufre ya hemos dicho que se reconoce proceder de una desorbitada expansión de las aspiraciones” (318), efecto que explica cómo el foco de la superabundancia se despliega en encubrimiento. El oro y el oropel del barroco buscan dejar soslayada la realidad vacía que se percibe. Así es como Maravall añade que: “Sin duda, el Barroco, y no sólo el siglo XVII, es trágico, contra lo que sostiene Mopurgo. La lista de obras negras que pudiera hacerse en arte y literatura sería copiosísima. Más negra aún y más larga la de tantos hechos dolorosos en la vida política y en la economía” (318), a lo que precisamente añade:

El carácter de fiesta que el Barroco ofrece no elimina el fondo de acritud y de melancolía, de pesimismo y desengaño, como nos muestra la obra de un Calderón. Pero si

se ha de partir de la experiencia penosa de un estado de crisis, como venimos diciendo, y el Barroco la ha de reflejar, también, no menos obligadamente, a fin de atraer a las fatigadas masas y promover su adhesión a los valores y personas que se le señalan, esos otros aspectos refulgentes y triunfalistas tienen que ser cultivados (319).

Lo que el neobarroco toma de esta configuración es total, pero su raíz se mantiene doble, porque la sencillez que se buscaba en el mundo prehispánico nunca es tal, las civilizaciones americanas siempre encarnaron lo exuberante. Pero, en rigor, ¿cuál es el paso de este *ethos* barroco a un *ethos* neobarroco? La respuesta está en el fondo sobre el que se mueven ciertamente épocas distintas; a saber, se trata del trasfondo epistémico, filosófico o científico, pero también social, político y espiritual. Maravall afirma que este fondo sobre el que camina el barroco no deja de tener presente la armonía teológica y natural, cósmica en tanto marco donde se suceden las cosas (287). Incluso Severo Sarduy hace eco de esta idea cuando afirma que:

El barroco europeo y el primer barroco colonial latinoamericano se dan como imágenes de un universo móvil y descentrado —como hemos visto— pero aún armónico; se constituyen como portadores de una consonancia: la que tienen con la homogeneidad y el ritmo del logos exterior que los organiza y precede, aun si ese logos se caracteriza por su infinitud, por lo inagotable de su despliegue (183).

De modo que el paso que abre el neobarroco estriba en la descolocalización de este fondo, de un cosmos a un caos. La expresión americana que fue postulada por Lezama tiene en Sarduy este acento heredero de la teoría crítica y el psicoanálisis lacaniano, pero no por la fuerza o destreza de sus conceptos sino por sus rasgos específicamente modernos.

Borges no deja de estar ajeno a estas circunstancias, a este primer plano y fondo en el que se mueve la literatura toda. Biagio establece precisamente una cronología de las menciones del término *barroco* en su obra, tanto en sus prólogos como en directas alusiones a las figuras más destacadas desde la filosofía (Spinoza, Leibniz o Pascal); lo interesante, y es menester repetir esta advertencia, no es rastrear adhesiones directas en el discurso borgesiano, sino precisamente atender a estas descolocaciones dentro de su lírica y su narrativa. Una de estas descolocaciones está presente en el tema del otro borgesiano, de la distancia interna entre ese “Borges y yo”. Pero explorar esa vía nos retrotrae a la figura del Quijote, específicamente a lo quijotesco como parodia, como virus y finalmente como proceso de lectura, el cual, se aviene perfectamente a esta descolocación neobarroca.

1.2 UN BORGES QUIJOTESCO

Existe una afirmación bastante grandilocuente (espejo de otra más que será invocada al final de este trabajo) sobre la figura de Don Quijote que realiza Borges en una conferencia, cuando comenta el episodio en que el cura y el barbero revisan la biblioteca personal de Alonso Quijano, allí el barbero hace mención de nada más y nada menos que el propio Cervantes, y es justamente cuando nos encontramos con la siguiente afirmación: “El barbero es un personaje, es un sueño de Cervantes, que ha conocido personalmente a Cervantes y eso se repite luego en la segunda parte, publicada —creo— unos diez años después” (90). Este hecho significativo se repite dos veces, primero en “Everything and nothing” y luego en “Veinticinco de agosto, 1983”. En este primer relato, William Shakespeare se carea con Dios para enfrentar (o enfrentarse) según el tema de la identidad, el texto termina así:

La historia agrega que, antes o después de morir, se supo frente a Dios y le dijo: Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo. La voz de Dios le contestó desde un torbellino: Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estás tú, que como yo eres muchos y nadie (804).

Lo que más llama la atención es la invocación del nadie que termina el relato, eco del título que traducido apela más a un “Todos y ninguno” en detrimento de un “Todo y nada”, que en todo caso sería paralelo al primero para los fines expuestos del relato. Antes de aventurar la presencia de esta nada y este nadie, la conferencia sobre el Quijote y el pasaje antes citado tienen un segundo eco cuando Borges se reencuentra (si se lo plantea como relato escrito *a posteriori* de la obra “Borges y yo”) consigo mismo, (con un Borges más avejentado), a punto de morir en “Veinticinco de agosto, 1983”, relato que casi calca lo expuesto en la conferencia; allí el narrador y los personajes no cesan de invocar el fondo onírico sobre el que se mueven, pero particularmente la ontología en la que se debaten, es decir, el Borges a punto de morir sueña al Borges adulto, que a su vez, sueña al Borges mayor. Luego de discutir o debatir sobre quien posee la prominencia ontológica (quién es el sustrato de los sueños), en el punto culminante de la narración, el Borges mayor dice lo siguiente:

—Los estoicos enseñan que no debemos quejarnos de la vida; la puerta de la cárcel está abierta. Siempre lo entendí así, pero la pereza y la cobardía me demoraron. Hará

unos doce días, yo daba una conferencia en La Plata sobre el Libro VI de la Eneida. De pronto, al escandir un hexámetro, supe cuál era mi camino. Tomé esta decisión. Desde aquel momento me sentí invulnerable. Mi suerte será la tuya, recibirás la brusca revelación, en medio del latín y de Virgilio y ya habrás olvidado enteramente este curioso diálogo profético, que transcurre en dos tiempos y en dos lugares. Cuando lo vuelvas a soñar, serás el que soy y tú serás mi sueño (380).

El relato alude a un suicidio que opera de manera secreta dentro del texto, tema este de la posibilidad de la muerte que tendrá su resonancia cuando se vuelva a aludir a Blanchot. En todo caso, ahora resta seguir esta pista sobre el paralelismo que existe entre Cervantes y Borges, al menos en este proceso muy específico que confunde dos instancias, la narrativa y la metanarrativa, los personajes con los autores. No de otra forma entendemos el fenómeno de lo quijotesco, el cual, por decir lo menos, mantiene una dignidad que no se restringe únicamente al ámbito de la escritura (narrativa) sino también al de la lectura. ¿Por qué no el adjetivo cervantino? La respuesta mantiene mucho del núcleo (que potencialmente descansa sobre toda la argumentación) de este trabajo, el proceso al que se alude aquí no es propiamente de Cervantes, es la presencia misma de un no-lugar que se encarna en la figura de Don Quijote como el lector *par excellence* dentro del marco intradieгético de la novela. Cito a Borges para dilucidar con mayor precisión este punto:

El barbero, sueño de Cervantes o forma de un sueño de Cervantes, juzga a Cervantes... También es sorprendente saber, en el principio del noveno capítulo, que la novela entera ha sido traducida del árabe y que Cervantes adquirió el manuscrito en el mercado de Toledo, y lo hizo traducir por un morisco, a quien alojó más de mes y medio en su casa, mientras concluía la tarea.

[...]Ese juego de extrañas ambigüedades culmina en la segunda parte; los protagonistas han leído la primera, los protagonistas del Quijote son, asimismo, lectores del Quijote. Aquí es inevitable recordar el caso de Shakespeare, que incluye en el escenario de Hamlet otro escenario, donde se representa una tragedia, que es más o menos la de Hamlet; la correspondencia imperfecta de la obra principal y la secundaria aminora la eficacia de esa inclusión (1974, 668).

Hemos dejado la cita hasta el pasaje de Hamlet, acaso porque Shakespeare es el interlocutor mudo de esta explicación, cosa que dejaremos por el momento aunque sea evidente su presencia en los contenidos y títulos de las obras que hemos aludido. No

obstante lo anterior, resulta más que estimulante notar cómo el acento está no en la escritura sino en la lectura; esta particularidad también la menciona Gustavo Illades:

La lectura, parece decir Borges, es el acto poético o creador por antonomasia en razón de que puede mostrar que somos entes de ficción y en razón de que muestra, por ejemplo, que el ente novelesco llamado don Quijote, quien a su vez encarna los libros de caballerías que ha leído, puede ser alguien real porque es capaz de leer la novela del *Quijote*. Esta reciprocidad entre realidad y ficción termina por identificar la lectura con la escritura. Si la lectura vuelve real la ficción y ficcionaliza la realidad, quien lee es un creador, es El Hacedor y lo hecho, su obra, parte de o culmina en la escritura. Por tanto, aquel que lee, crea, se inscribe en el escrito, se escribe (1169).

Lo quijotesco en Borges está en la lectura que hace Borges de Cervantes (y de su sueño Alonso Quijano), pero también en la escritura que revela, precisamente, una lectura en palimpsestos sumamente creativa; he ahí la montura (si se me permite este juego de palabras), montaje o superposición del que es resultado el relato “Veinticinco de agosto, 1983”. Como potestades autorales, Cervantes y Borges juegan en el tablero de la parodia y la autoparodia; pero, de nuevo, lo que distancia a uno y otro es el marco en el que se mueven, otra tendencia que en Borges se le suma (lo moderno).

Esta tendencia, Illades la reconoce en el yo que se autoparodia, “Ese yo desdoblado se reconoce más en los libros leídos por él que en los escritos por Borges” (1170), es decir, aprendida la técnica quijotesca sobre este yo desdoblado, Borges es capaz de escribir “Borges y yo”. Aquí aventuramos la idea más radicalmente, no solo en ese libro, sino como motivo que es este efecto de descolocar (el yo por ejemplo) propio del neobarroco. Ahora bien, si bien lo quijotesco evidencia los avatares de la locura como contagio, lo es a condición de que se cumpla no solo en la diégesis del texto, sino afuera de ella: los contagiados de lo quijotesco son todos los personajes que habitan la novela (de manera mucho más exquisita por parte de Sancho) pero también los lectores, Borges lo hizo notar en la cita ya arriba expuesta, ya que como lector es algo que metafóricamente salta durante la lectura.

En esta misma vía Rodrigo Fresán analiza lo quijotesco, su condición adjetiva:

Así, el estilo —incluso el estilo de los genios— no sería otra cosa que el residuo que permanece luego del fracaso. A ver si me explico: uno acaba resignándose a lo que sabe hacer, va arrojando por la borda aquello que nunca hará bien y, al final, los demás perciben como logros lo que en realidad es el sedimento aprovechable y, con suerte, cada vez más

ennoblecido y depurado y perfecto de las frustraciones. Aquello que a un determinado artista le salió cuando en realidad quería hacer otra cosa y que, con el paso del tiempo, se va solidificando en lo único que éste puede hacer bien, en lo que hace como ninguno. A un lado, claro, queda toda esa obra fantasma. Todas esas posibilidades interrumpidas. Toda esa “quijotez” con el que sueña Quijano. Todo eso que se hubiera querido firmar pero no se pudo escribir. O vivir. Así, el estilo y la obra serían como la antimateria de una materia fantasma compuesta por todo aquello que no se hizo, que no se pudo hacer (135).

La fuerza de la ambigüedad es toda ganancia de Alonso Quijano que decide ser Don Quijote de la Mancha, esta misma fuerza de la ambigüedad, de la que extrae toda su ganancia el adjetivo quijotesco, no cesa con pensar que simplemente es una invención más de Cervantes, al contrario, la creatura usurpa al creador, precisamente con este procedimiento de lectura, porque si bien el barbero es quien conoce a Cervantes lo es únicamente porque Alonso Quijano ha leído las obras leídas por Miguel de Cervantes Saavedra.

Se entiende entonces la constante invocación a lo anti, el no-lugar, lo que no pudo ser y que en todo caso es no. El *quid* de la cuestión a entender aquí es que “Don Quijote es también Alonso Quijano” (Fresán, 136), aspecto que no ha de despistarnos de otro hecho, Alonso Quijano se gana a sí mismo como Quijote a través de la lectura de libros de caballería. Como afirma Fresán, el Quijote es un sueño, “Don Quijote nace de una biblioteca y el Quijote es un libro hecho de libros y el Quijote es un personaje hecho de personajes” (136). Su origen, tan complejo como el de cualquier humano de carne y hueso, no deja de tener un correlato con nuestra vida, la íntima y la externa.

Sin embargo, este Borges quijotesco no basta para situar los textos que ya se mencionaron, esto no basta para situar y sitiar la obra borgeana como realmente heredera de un siglo xx latinoamericano muy particular, atrincherado en sus inicios por las literaturas nacionalistas y en su ocaso por una incipiente literatura global, si es que algo así existe, o por lo menos, la imagen de una literatura con el marco heredero del barroco.

1.3 BORGES CONTRA EL YO

Como escritos de juventud, el par de textos incluidos en *Inquisiciones*, “Nadería de la personalidad” y “La encrucijada de Berkeley” suenan apremiantes en tanto afrontan

hacia un tópicos sobre el que el Borges maduro regresará una y otra vez: el desdoblamiento del yo; aunque, ciertamente, ambos relatos elaboran y complejizan esta dimensión del yo, para conferirle algo más que una mera discusión académica psicologista, pues en realidad Borges piensa y actúa solo en función de la literatura. Dicho de otro modo, esta afronta contra el yo le sirve para dos cosas: la primera, para apropiarse a su manera de una literatura psicologizante que vio su esplendor en el agonizante siglo XIX y, la segunda, para complejizar la dimensión del yo desde las paradojas y encrucijadas del pensamiento filosófico (que, de nuevo, se convierten plenamente en literatura). Cito a Borges para abrir esta discusión respecto al papel que cumplen escritor y lector en este denso entramado de un yo que expone sus inquietudes:

Yo, al escribirlas, sólo soy una certidumbre que inquiere las palabras más aptas para persuadir tu atención. Ese propósito y algunas sensaciones musculares y la visión de límpida enramada que ponen frente a mi ventana los árboles, construyen mi yo actual. Fuera vanidad suponer que ese agregado psíquico ha menester asirse a un yo para gozar de validez absoluta, a ese conjetural Jorge Luis Borges en cuya lengua cupo tanto sofisma y en cuyos solitarios paseos los tardeceres [*sic*] del suburbio son gratos. No hay tal yo de conjunto. Equivócase quien define la identidad personal como la posesión privativa de algún erario de recuerdos. Quien tal afirma, abusa del símbolo que plasma la memoria en figura de duradera y palpable troj o almacén, cuando no es sino el nombre mediante el cual indicamos que entre la innumerabilidad de todos los estados de conciencia, muchos acontecen de nuevo en forma borrosa (1998a, 92).

Por supuesto, el eje central del texto discurre no en la mera negación del yo, sino de su instancia automatizada, Borges prefiere concebir este problema (el del yo) como un eje estructurante, una actividad de individuación; lo cual, por cierto, casa perfectamente con su madura concepción de la lectura como acto creador supremo, incluso por encima de la escritura (que es incorporada por la primera). Así pues, Borges explica que: “La sensación de frío y de espaciada y grata soltura que está en mí al atravesar el zaguán y adelantarme por la casi oscuridad callejera, no es una añadidura a un yo preexistente ni un suceso que trae apareado el otro suceso de un yo continuo y riguroso” (1998a, 99); a lo que suma un proceso muy particular. Casi como si se tratase de anáforas, Borges invoca una y otra vez la oración “No hay tal yo de conjunto”. Como subversión de esta anáfora, que por la fuerza intrínseca del texto devino otra, Borges afirma tajante que “El yo no existe” (1998a, 102) para más tarde citar a Schopenhauer como corolario junto a Macedonio Fernández,

ambos en el punto fijo de su argumentación. Dice entonces Schopenhauer: “Un tiempo infinito ha precedido a mi nacimiento; ¿qué fui yo mientras tanto? Metafísicamente podría quizá contestarme: Yo siempre fui yo; es decir, todos aquellos que dijeron yo durante ese tiempo, fueron yo en hecho de verdad” (1998a, 102), es decir, se trata de un reducto, de un silencio extremo donde la repetición y la diferencia están alineadas. Silencio extremo y conjuraciones proliferantes por igual, en germen, puestos en este ensayo por un Borges que ya ha ejecutado las incipientes líneas del neobarroco latinoamericano, pues no es casual el caudal de voces que confluyen en esta línea de exposición: Goethe, el budismo, Schopenhauer pero también Macedonio Fernández y el propio Borges. La estocada final es esta anáfora que regresa recargada de una afirmación casi apodíctica, de nuevo se escucha el “No hay tal yo de conjunto” unida a la configuración final del texto que reza “el yo es un punto cuya inmovilidad es eficaz para determinar por contraste la cargada fuga del tiempo. Esta opinión traduce el yo en una mera urgencia lógica, sin cualidades propias ni distinciones de individuo a individuo” (Borges 1998a, 104).

A su vez, “La encrucijada de Berkeley” se escribe sobre “La nadería de la personalidad”, refiriéndose a ésta como una lacra mortificada de literatura y carente de continuidad argumental (1998a, 119), su objetivo es el mismo, pero (y aquí destella un rasgo del Borges maduro), por supuesto, no ha de entenderse que Borges depura este texto de toda carga literaria, ya existe una trampa que solo una avezada y avisada lectura podrán evadir. Para mostrar toda la carga de ironía que satura el primer momento de esta lectura, me permito transcribir lo dicho por Borges:

Fue mi acicate el idealismo de Berkeley. Para solaz de aquellos lectores en cuyo recuerdo no surja con macizo relieve la especulación susodicha, ora por el cuantioso tiempo transcurrido desde que algún profesor la señaló a su indiferencia, zahiriéndola con descreimiento, ora —desmemoria aún más disculpable— por no haberla jamás frecuentado, conviene recapitular en breves palabras lo sustancial de esa doctrina (1998a, 120).

Borges ya deja en claro que una lectura perspicaz de Berkeley no podrá dejar suelta la rienda de esta filosofía; George Berkeley entendido como representante de las ciencias del espíritu para cierta mirada desde la epistemología, postula una peculiar teoría del conocimiento a la que Borges tilda de “perogrullada genial” (invocando de nuevo la ironía que no debe pasarse por alto). Esta perogrullada genial en el decir de Borges, no es otra que el núcleo de la filosofía idealista propuesta por Berkeley, la

que dicta, en voz de Borges, “la perceptibilidad es el ser de las cosas: sólo existen las cosas en cuanto son advertidas” (1998a, 120). Las objeciones que propone Borges poseen un desarrollo puntual que se vale de oponer un redoble a la argumentación del filósofo irlandés:

Suponed, con algunos afilosofados, que sólo existe un sujeto y que todo cuanto sucede no es sino una visión desplegándose ante su alma. El tiempo duraría lo que durara la visión, que nada nos impide imaginar como muy breve. No habría tiempo anterior a la iniciación del soñar ni posterior a su fin, pues el tiempo es un hecho intelectual y objetivamente no existe. Tendríamos así una eternidad que abarcaría todo el tiempo posible y sin embargo cabría en muy escasos segundos. También los teólogos hubieron de traducir la eternidad de Dios en una duración sin principio ni fin, sin vicisitudes ni cambio, en un presente puro (1998a, 124).

Todo el efecto del texto consiste en atender la sutil ironía de Borges. Es claro y evidente que el pensamiento borgesiano no busca la adherencia en un empirismo o escepticismo a lo Locke y Hume, incluso el texto finaliza con la denuncia de lo fácil de esta postura, nos previene de entender esta encrucijada de esta manera: “La Realidad es como esa imagen nuestra que surge en todos los espejos, simulacro que por nosotros existe, que con nosotros viene, gesticula y se va, pero en cuya busca basta ir, para dar siempre con él” (1998a, 124), el detalle está en cómo la diatriba contra el yo-conciencia deviene una ironía que en sus posteriores narraciones y poemas sigue cumpliendo su enmienda, es decir, no, no basta ir y dar siempre con la realidad a través de nuestra conciencia, simplemente no funciona así; la apuesta de Borges descansa en la realidad del sueño, del doble, del desdoblamiento de la conciencia y su posterior estratificación que dio luz a maquinaciones ya más del lado de la exploración y creación literarias.

2.1 EL ESPACIO LITERARIO DE BORGES

Ya se ha prefigurado que la lucha contra la conciencia y el yo en Borges en ese par de primerizos escritos se aviene a búsquedas posteriores ya tamizadas por el foco de la literatura en su vertiente narrativa y poética. En otras palabras, Borges no buscará como epígono de Berkeley (pues si bien no es filósofo, no es un afilosofado) la resonancia del todo en la unidad de la conciencia, sea la propia o la de Dios. Esa certeza de unidad ya no es para Borges, y en realidad, como es bien sabido, tampoco le pertenece

a la modernidad. Este salto de épocas respecto del barroco al neobarroco (como ya lo expuso Severo Sarduy) marca un verdadero giro en el eje de la literatura latinoamericana. Más precisamente porque su conciencia (la del latinoamericano) y su identidad, ya están contaminadas, complejizadas por la triple veta que heredera de Europa, por su propia oriunda herencia y por el punto muerto de su encuentro.

Esto explica perfectamente todos los puntos hasta aquí reunidos en un relato como, por ejemplo, “Everything and nothing”. El cuasidios de la literatura Shakespeare no es nadie, pero Dios tampoco es alguien, es otra vez el nadie que resuena como urgencia lógica (netamente moderna), como un atopismo que finalmente ha salido a relucir. La lectura quijotesca permite, entonces, sabernos hacedores, y dar así un giro a los acontecimientos: Dios es solo un sueño de Shakespeare. Afirmación que por supuesto, como nominación, ha de entenderse que el significante Shakespeare ha de ser leído a su vez como palimpsesto: si nos atrevemos a una formulación en este espíritu quijotesco y neobarroco, podríamos decir que Dios es un sueño de Hamlet, de Yago, de Lear o de Rosalinda...

Ahora bien, llegados a este punto queda la presencia de Blanchot que fue invocado al inicio del presente estudio. Es un punto de inflexión que revela este fenómeno que nos atañe: la configuración de un Borges en la línea del *ethos*, ya no barroco sino, neobarroco.³ Las sentencias que invocan la negatividad del espacio para el escritor, la imposibilidad y las figuras recurrentes de Kafka, Mallarmé, Rilke y Hölderlin como agentes de esta apertura surcan todo el libro de Blanchot que más atiende al concepto de lo atópico: *El espacio literario*. Su revisión nos vale como reorganización que vuelve a tocar los puntos nodales de los textos borgesianos ya revisados y aún por revisar precisamente por su atención en la obra, en el texto como entidad que resignifica lo ambiguo y/o su posibilidad. Esta postura, pues, ya es plenamente consciente de ciertos avatares que aquejaron a un Cervantes o a un Shakespeare, de los cuales también Borges se hace eco en contenido y formas: a saber, la inestabilidad de la obra, que la obra tampoco es un yo y no vale como garantía de una unidad.

A través de este entramado, y a propósito de la experiencia de Mallarmé (un poeta que precisamente es estandarte de este viraje en la literatura), Blanchot nos impele a considerar que:

3. Como ya se ha indicado este paso se marca cuando el marco de referencia con el que se movían los escritores barrocos ya no es compartido por los escritores latinoamericanos del siglo xx. Esta complejización del yo como recurso literario es una buena muestra de ello.

La palabra poética no se opone entonces sólo al lenguaje ordinario, sino también al lenguaje del pensamiento. En esta palabra ya no somos remitidos al mundo, ni al mundo como abrigo, ni al mundo como fines. En ella el mundo retrocede y los fines desaparecen, en ella el mundo se calla; finalmente, lo que habla no son ya los seres en sus preocupaciones, sus propósitos, su actividad. En la palabra poética se expresa que los seres se callan. [...] La palabra poética ya no es palabra de una persona: en ella nadie habla y lo que habla no es nadie, pero parece que la palabra sola se habla (1992, 35).

Esta palabra que sola se habla nos permite recordar el juego quijotesco puesto en escena por Cervantes pero que es de Quijano; sin querer repetir del todo lo ya dicho, diremos que no es baladí decir quijotesco y no cervantino, la mano que tensa el arco y que nos da certeramente con su saeta es la de Alonso Quijano convertido por sus lecturas en Don Quijote; de nuevo, no es tanto el papel de Cervantes, en tanto metanarrador o narrador modelo, ya que el punto nuclear roza el tema de esta exigencia de la obra que invoca Blanchot.

Tal exigencia puede plantearse como una evidencia de uno de los focos imprescindibles que hace de la literatura un arte: la forma o el estilo. Fresán lo expuso en relación con lo quijotesco: “Así, el Quijote —lo quijotesco— es, por fin, la formidable innovación de la trama convertida en estilo. La digresión como forma y fondo narrativo” (136), y Blanchot en relación con la obra como objetivo intrínseco del arte: “no se puede delimitar la experiencia artística: reducida a una búsqueda puramente formal, hace entonces de la forma el punto ambiguo por donde todo pasa, todo se vuelve enigma, un enigma con el que no hay compromiso, porque exige que sólo se haga y se sea lo que el enigma haya atraído hacia sí” (1992, 80-81). El arte exige incertidumbre y es un punto de ambigüedad, pero es especialmente una exigencia, a la cual el escritor o poeta solo puede atender, he aquí otra vez el salto mortal.

La tendencia contraria estaría en voz de André Gide, que sitúa la relación en el sentido arte-experiencia, es decir, para la particularidad de este estudio, sitúa la relación con la conciencia; afirma entonces que el libro al salir del escritor lo cambia, a lo que objeta Blanchot en los siguientes términos:

Sin embargo, esta respuesta es más limitada. Escribir nos cambia. No escribimos según lo que somos; somos según aquello que escribimos. ¿Pero, de dónde proviene lo que está escrito? ¿Aun de nosotros, de una posibilidad de nosotros mismos que se

descubriría y afirmaríala por el sólo trabajo literario? Todo trabajo nos transforma, toda acción realizada por nosotros es acción sobre nosotros: ¿Acaso el acto que consiste en hacer un libro nos modificaría más profundamente? ¿Entonces, sería el acto mismo lo que nos modifica, lo que hay de trabajo, de paciencia, de atención en ese acto? ¿No se trata más bien de una experiencia más original, un cambio previo que tal vez se realiza por la obra y al que ella nos conduce, pero que, por una contracción esencial, no sólo es anterior a su realización sino que se origina en un punto donde nada puede realizarse? (1992, 81-82).

Para la presencia de un espacio es necesario una diada; si bien la obra de Blanchot puede entenderse como una actualización del mito de Orfeo, lo es solo a condición de entender este gesto como una meditación sobre el poder del arte, o de la escritura propiamente. La dualidad que funda el espacio no puede ser más kantiana y aristotélica: hay una distancia entre quien mira y el objeto de la mirada. Esto sería el Orfeo antes de la modernidad, podría decirse que incluso se trata de la diada de la primera y segunda persona. El giro está en lo que Borges ya discutió en sus textos “La nadería de la personalidad” y “La encrucijada de Berkeley”; como nos dice Blanchot:

El “ÉL” que se sustituye al “Yo”, ésa es la soledad que alcanza al escritor por medio de la obra. “ÉL” no designa el desinterés objetivo, la indiferencia creadora. “ÉL” no glorifica la conciencia en otro que no sea yo, vuelo de una vida humana que en el espacio imaginario de la obra de arte conservaría la libertad de decir “Yo”. “ÉL” es yo mismo convertido en nadie, otro convertido en el otro, de manera que allí donde estoy no pueda dirigirme a mí, y que quien a mí se dirija no diga “Yo”, no sea él mismo (1992, 22).

Es vital volver a prestar plena atención al estallido final de esta cita que hace del lector un ente activo, no en la vecindad de cierta teoría de la recepción, sino en un agente ya descolocado *qua* lector. El contagio de lo quijotesco no es un patetismo nacido del encariñamiento con la figura del Quijote, Borges ya lo había dicho: “¿Por qué nos inquieta que don Quijote sea lector del Quijote y Hamlet, espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios” (1974, 669); esto es pura materialidad del Arte, no solo Cervantes y Quijote o Shakespeare y Hamlet.

Ese yo que ya no puede decirse y que de nuevo cumple la enmienda de un escritor con una conciencia particular del arte, de la escritura que lo impele a un lugar

de soledad: es también Kafka, entre la familia y el trabajo, entre la soltería y los noviazgos, entre el llamado a la familia y el rechazo a la familia. Y es el exilio la palabra que Blanchot invoca una y otra vez sobre este punto. ¿Qué resonancias tiene esto para la reflexión sobre el neobarroco, sobre este proceso neobarroco apropiado o ya tentado por un Jorge Luis Borges? ¿Cómo es Jorge Luis Borges un exiliado? Dice Blanchot: “La obra no es la unidad mitigada de un reposo. Es la intimidad y la violencia de movimientos contrarios que nunca se concilian ni se apaciguan mientras la obra es obra” (1992, 213). Estos elementos contrarios que no se apaciguan están presentes en los relatos de *La memoria de Shakespeare*, principalmente por su configuración intradieгética y por el *ethos* que ya se ha perfilado como neobarroco, en tanto problematizan los ejes narrativos que a su vez fueron problematizados por Cervantes: desde la posición del narrador, las relaciones del texto con el lector o sus intertextualidades; aspectos todos que se ahondarán a continuación.

2.2 “TIGRES AZULES” Y “LA ROSA DE PARACELSO”

Los relatos que se analizan en este apartado forman parte de los últimos textos que Jorge Luis Borges escribió (publicados junto a otros relatos bajo el título de un cuento homónimo incluido en el compendio, *La memoria de Shakespeare* ve la luz tres años antes del fallecimiento del escritor argentino, 1983). Sobre estos textos huelga decir que su *ethos* neobarroco no se ajusta únicamente al discurrir de la narración en los relatos, el atopismo lleva su signo y su encarnación a partir de su especificidad como relatos, como literatura. “Tigres azules” mantiene su configuración entre la intertextualidad y la intratextualidad, pero también su coherencia estriba en la presencia obsesiva de este no-lugar encarnado por el escritor, el poeta o el lector. A grandes rasgos, el relato empieza con un juego quijotesco sobre la presencia de su narrador: un profesor escocés de lógica que consagra los domingos a la obra de Spinoza desde un seminario y que durante un tiempo soñó reiteradamente con los tigres, presencia que lo acompañará hasta el viraje que su vida tendrá y que es el centro del relato a manera de confesión. El juego consiste precisamente en esta última palabra, ¿por qué confesión? “Más de una vez he referido estas cosas y ahora me parecen ajenas. Las dejo, sin embargo, ya que las exige mi confesión” (Borges 1998a, 7). La elección de la palabra confesión mantiene un tono de culpabilidad, o por lo menos, de un contenido que se ha tomado su tiempo para salir a la luz, a la superficie. La intertextualidad está en las menciones a Blake y Chesterton, hecho que convierte

ipso facto a ésta en intratextualidad: no es misterio que Borges fue lector de Blake y Chesterton, la mención de que ya ha referido más de una vez estos hechos nos hace pensar en una velada alusión a su propia obra, más específicamente a *El oro de los tigres* (con poemas que directamente pisan el terreno del efecto de descolocar como “1971” o “Sueña Alonso Quijano” e incluso “Cosas”) y *Otras inquisiciones* (con textos, por mencionar algunos, como “*La muralla y los libros*”, el ya antes citado “La esfera de Pascal” o “La flor de Coleridge”).

De modo que la autoparodia que ejerce es sobre sí, sobre su estatuto como escritor; o en otras palabras, el narrador es un Borges que no cesa de soñar con tigres imposibles; y esto se replica con toda esta tensión propia del neobarroco, pues ni el narrador, ni él como Borges-autor o la propia relación entre relato y lector están sentidos o pensados como entidades estáticas, capaces de reflejar el orden de un mundo; al contrario, todo este tejido de relaciones evidencia el sentir moderno y americano de una configuración sin centro. Y sin embargo, este es un Borges ya en el ocaso de sus fuerzas, un Próspero (figura que retumba con mayor fuerza en el relato de Paracelso) que empieza a despedirse de sus poderes.

Así es como este profesor escocés, nos cuenta Borges, hacia 1904 leyó y escuchó sobre la presencia de una variedad de tigre azul, al cual, inmediatamente fue a buscar en alguna aldea muy lejana del Ganges, a lo que prosigue el narrador: “Nuevamente soñé con el tigre azul, que al andar proyectaba su larga sombra sobre el suelo arenoso. Aproveché las vacaciones para emprender el viaje a esa aldea, de cuyo nombre —por razones que luego aclararé— no quiero acordarme” (1998a, 7). Evidentemente la última oración es una parodia, homenaje y muy directa alusión a la frase inicial del *Quijote*, de aquel narrador que no desea acordarse de cierto nombre de la Mancha donde vivía el hidalgo Alonso Quijano. Sin rastros de gratuidad al respecto, Borges nos hace muy evidente el camino que el lector ha de seguir, porque ahora su interlocutor tendrá que enfrentarse casi a una parábola, en el entendido de que el tigre constantemente soñado, ese imposible, esa figuración de lo que no es, asegura su lugar en la proliferación misma que ocurre bajo nuestros ojos, precisamente como lectores.

Veamos: el profesor escocés llega a esta aldea y sigue las pistas falsas de este tigre que en realidad no existe, al menos no en el entendido común. Pero sucede que el hombre no deja de soñar con este tigre azul, no deja de verlo en sueños, casi como si la presencia espectral de este tigre hubiese fungido como un demiurgo de la historia... Como el Alonso Quijano del *Quijote* que provoca o precipita lo quijotesco de la obra que salta hacia el lector, incluso ahora mismo que escribo estas líneas. ¿Qué

ocurre entonces? El narrador-personaje se propone buscar a su tigre dentro de un cerro, cosa que alerta a los lugareños que lo impelen a desistir de su cometido; simplemente es algo prohibido, la cumbre es un lugar sagrado. Incluso se le advirtió con el vaticinio de la ceguera o la locura. Con la resolución firme, espera a la noche (esas donde el sueño no cesa en su intervención de aparición-desaparición) para escalar la cuesta. En ciertos resquicios logra divisar el tono azul de su tigre ensoñado, mete la mano y saca unas piedrecitas azules. Más tarde cuenta: “Ya en la choza, me quité la chaqueta. Me tendí en la cama y volví a soñar con el tigre. En el sueño observé el color; era el del tigre ya soñado y el de las piedritas de la meseta. Me despertó el sol alto en la cara” (Borges 1998b, 9). Ya despierto, nota y verifica con asombro que las piedrecitas se multiplican solas, que, muy a tono de su perfil como profesor de lógica, su número es variable, o mejor dicho, ambiguo, ya que no entran en el reino de la identidad.

En un momento de retrospectiva, el narrador continúa:

Releo mis notas anteriores y compruebo que he cometido un error capital. Desviado por el hábito de esa buena o mala literatura que malamente se llama psicológica, he querido recuperar, no sé por qué, la sucesiva crónica de mi hallazgo. Más me hubiera valido insistir en la monstruosa índole de los discos. Si me dijeran que hay unicornios en la luna yo aprobaría o rechazaría ese informe o suspendería mi juicio, pero podría imaginarlos. En cambio, si me dijeran que en la luna seis o siete unicornios pueden ser tres, yo afirmaré de antemano que el hecho era imposible. Quien ha entendido que tres y uno son cuatro no hace la prueba con monedas, con dados, con piezas de ajedrez o con lápices. Lo entiende y basta. No puede concebir otra cifra. Hay matemáticos que afirman que tres y uno es una tautología de cuatro, una manera diferente de decir cuatro... A mí, Alexander Craigie, me había tocado en suerte descubrir, entre todos los hombres de la tierra, los únicos objetos que contradicen esa ley esencial de la mente humana (1998b, 11).

Es curioso que en este punto exacto del relato los sueños del tigre azul se suspendan, que incluso dicha obsesión quede suspendida, anulada y reconvertida a la realidad bajo la presencia de las piedras azules. Y sin embargo sueña, pero esta vez con las piedras en una exuberancia barroca: la repetición o desdoblamiento de un sistema de sótanos a lo Piranesi, pero que al contrario de éste, no ganaban altitud y verticalidad, sino hondura y abismación, hasta que al fin, al fondo refulgían nuevamente las piedras “que eran también Behemoth o Leviathan, los animales que significan

en la Escritura que el Señor es irracional. Yo me despertaba temblando y ahí estaban las piedras en el cajón, listas a transformarse” (1998b, 11). En una fórmula borgesiana (muy propia de una postura *a posteriori* del psicoanálisis freudiano) la pesadilla es el otro del sueño de los tigres: la autoparodia terrible que, como los personajes de Cervantes, escala de la ficción a la realidad. Aquí es vital de nuevo entender el ya mencionado fondo en el que se mueve la narración. ¿Dónde descansa el atopismo de Borges en este relato? Queda evidenciado en el acontecimiento narrativo, pero también en la subversión implícita que es lícito traer a cuento a propósito del final, ya que lo intradieético será motivo de una reflexión que salta a un ámbito de la literatura que cierra el círculo del escritor y su obra: el propio lector.

A saber, Alexander Craigie, queda exiliado, es un agente extracomunitario por haber entrado en contacto con los dioses; carga sus sueños (el lenguaje de los dioses) en los bolsillos y en las manos y más específicamente, no es que sus sueños se vuelvan realidad, sino que son los sueños los que saltan a la realidad a través de él:

Volví a Lahore. En mi bolsillo estaba el puñado de discos. El ámbito familiar de mis libros no me trajo el alivio que yo buscaba. Sentí que en el planeta persistían la aborrecida aldea y la jungla y el declive espinoso con la meseta y en la meseta las pequeñas grietas y en las grietas las piedras. Mis sueños confundían y multiplicaban esas cosas dispares. La aldea era las piedras, la jungla era la ciénaga y la ciénaga era la jungla (1998b, 12).

Es menester poner énfasis sobre este punto. Es decir, la especificidad del *ethos* neobarroco ve su cumplimiento en la enmienda de un sueño que es el correlato de un mundo ya no armónico (ese fondo sobre el que escribieron un Cervantes y una Sor Juana, a pesar de sus crisis) sino múltiple (incierto sería la palabra más adecuada). Estamos lejos de las invocaciones trascendentales del sueño, con evidentes resonancias teológicas, o incluso como teatro de la intimidad, puestos primero por el barroco latinoamericano y el romanticismo respectivamente. De igual manera que en otros relatos como “El Aleph” o “La biblioteca de Babel”, y más precisamente, como los dos textos de *Inquisiciones* aquí revisados, tampoco en este relato aquí analizado “hay tal yo de conjunto”, cosa que verifica nuestro narrador-personaje más adelante:

Ensayé diversos experimentos. Hice una incisión en forma de cruz en uno de los discos. Lo barajé entre los demás y lo perdí al cabo de una o dos conversiones, aunque

la cifra de los discos había aumentado. Hice una prueba análoga con un disco al que había cercenado con una lima, un arco de círculo. Éste asimismo se perdió. Con un punzón abrí un orificio en el centro de un disco y repetí la prueba. Lo perdí para siempre. Al otro día regresó de su estadía en la nada el disco de la cruz. ¿Qué misterioso espacio era ese, que absorbía las piedras y devolvía con el tiempo una que otra, obedeciendo a leyes inescrutables o a un arbitrio inhumano? (1998b, 11).

Feliz coincidencia que depara la mención de un “misterioso espacio” que obedece a leyes inescrutables o a arbitrios inhumanos, porque esta ausencia de yo de conjunto no obedece al reino de un yo subjetivo, no es la nada que es la personalidad, es la refutación de lo que Berkeley propuso como conciencia en tanto percepción que hace posible la realidad. Es lo que Blanchot dice cuando retoma la instauración de la falta en la obra de arte, cuando el decir y el oír se someten a la prueba de su mutua imposibilidad:

Este movimiento es “pura contradicción”. Está vinculado a lo infinito de la metamorfosis, que no sólo nos conduce a la muerte, sino que transmuta infinitamente la muerte misma, la convierte en el movimiento infinito de morir, y a quien muere, en el infinitamente muerto, como si en la intimidad de la muerte se tratase para él de morir cada vez más, desmesuradamente —de seguir haciendo posible, en el interior de la muerte, el movimiento de la transformación incesante, noche de desmesura, *Nacht aus Uebermass*, donde del no-ser hay que regresar eternamente al ser— (1992, 147).

Pura contradicción como la de las piedras, como la del juego intertextual e intratextual, como la autoparodia de Borges en Alexander Craigie, como la de su final que posteriormente podemos invocar. Desesperado o sereno, no se sabe porque el propio narrador confiesa que en la mezquita de Wazil Khan “sin saber por qué, hundí las manos en el agua de la cisterna. Ya en el recinto, pensé que Dios y Alá son dos nombres de un solo Ser inconcebible y le pedí en voz alta que me librara de mi carga” (Borges 1998b, 13), a lo que le llega como respuesta un mendigo que le pedirá y aceptará su carga. Este pasaje necesita ser citado en su merecida extensión:

En mi bolsillo derecho estaban las piedras. Saqué una y la dejé caer en la mano hueca. No se oyó el menor ruido.
—Tienes que darme todas —me dijo—. El que no ha dado todo no ha dado nada.

Comprendí, y le dije:

—Quiero que sepas que mi limosna puede ser espantosa.

Me contestó:

—Acaso esa limosna es la única que puedo recibir. He pecado.

Dejé caer todas las piedras en la cóncava mano. Cayeron como en el fondo del mar, sin el rumor más leve.

Después me dijo:

—No sé aún cuál es tu limosna, pero la mía es espantosa. Te quedas con los días y las noches, con la cordura, con los hábitos, con el mundo.

No oí los pasos del mendigo ciego ni lo vi perderse en el alba (1998b, 13).

¿Quién es este mendigo que se acerca sin movimiento y se pierde sin fuga? ¿Es el lector? En todo caso, la parábola a la que se enfrenta el lector tiene muchas contestaciones, pero no deja de ser pertinente observar la variante de los tigres hacia un nivel más hondo. Como demiurgos de todo el relato, Borges casi los postula como los verdaderos escritores del relato. Si bien Borges no apela a un dictado de las musas o a una posesión *daimónica* del poeta, sí configura este atópico Alexander Craigie que es un sueño de Borges que es solamente un sueño de los tigres azules. ¿Y qué son estos en última instancia? El detalle es que no son en última instancia, ya lo puso de manifiesto el contenido del relato con la larga tirada de descripciones sobre estas piedras, pero también el continente, la puesta en abismo que les presta el marco dentro del cual se desarrollan. Alexander Craigie es también, a su vez, el artista, el poeta que profana lo sagrado del verbo y que es capaz de entrar en contacto con la divinidad, exiliado y exigido a su obra (los tigres azules y luego las piedras en este caso), es el poeta que Blanchot identifica de inmediato con la figura de Hölderlin. Pero en el intersticio de ambos, el oro azul que saca Alexander no deja de ser por sí mismo un acto creativo, no deja de ser una lectura; la grieta posee todas las semejanzas de un texto, las letras como piedras que (en tanto literatura) no están sujetas a ley alguna.

Por esto, quizá no sea gratuito que el mendigo también sea un profanador, un pecador como él mismo afirma de sí (1998b, 13). Comparte con el protagonista el sino de poder soportar esta carga, acaso otro sueño lo convocó a las páginas donde Alexander Craigie se debatía entre la desesperación y aceptación. Acaso por esto llega y se aleja sin que el personaje intradieético lo perciba, caso contrario al narrador que sí nos lo menciona. Finalmente puede postularse como esta tendencia neobarroca que no hace del texto un objeto único, tampoco ni siquiera un espejo múltiple; es lo irracional del sueño, la pesadilla, Behemoth y un milagro, no otra cosa que

el poeta-escritor que pleno en sus poderes única y exclusivamente ve (es obligado a) su obra, o en otras palabras, quien solo es capaz de ser exigido por su obra y que, no obstante, la deja, la cede, pues no es un yo quien habla a través de ella, sino el lenguaje mismo tomando lo que es suyo, pero esta vez a través de otro lector, lo que en un principio fueron Alexander Craigie y Borges mismo.

En la misma tonalidad se mueve “La rosa de Paracelso”, solo que esta vez con una trama mucho más lineal, que como bien identificó Fresán, es convertida en estilo para poder referir a lo quijotesco propiamente dicho. Allí todo desaparece y aparece, pero no por la exigencia de la operación de esta singularidad; de modo que si bien “Tigres azules” parece convenir en una comunión entre el lector preparado (profanador) y otro lector preparado (pecador),⁴ “La rosa de Paracelso” nos muestra una variante con un lector no preparado. El protagonista del relato es un Paracelso ya viejo, que usa herramientas y materiales ya ajenos con los que ganó fama de estafador o alquimista (según se quiera ver). Como un Próspero que también piensa abdicar de sus poderes, lo único que pide como garantía es un discípulo, a lo que, de nuevo la divinidad (ahora ya sabemos, a partir de nuestra interpretación, que no es otra que la soterrada divinidad que acerca al lector con el escritor) le concede de manera tan fantástica como espectral (1998b, 15). A diferencia del mendigo del relato anterior, este discípulo es un personaje bien identificable (cosa que se nos revelará casi al final del texto), es Johannes Griesbach, crítico textual de la Biblia, famoso por sus conjeturas sobre las fuentes del Evangelio.

Al haber hecho este planteamiento, resta un cuestionamiento, ¿por qué Borges ha desestimado a Griesbach como un discípulo indigno de Paracelso, que en nuestra lectura lo convierte en un lector no apto para entrar en el misterio de la obra de arte, de su milagro en tanto Verbo? Acaso porque Borges repudiaba de él no el espíritu crítico capaz de formular conjeturas sostenidas, sino la vuelta a un proceso donde la fuente, única o múltiple, como sería Mateo, del que abrevan los otros evangelistas según Griesbach, es otra vez una conciencia; es casi como si Borges nos sugiriese, que si bien la tentativa *naïf* de que el Evangelio es palabra de Dios desde el punto de vista histórico, es mucho más baladí postular esta conciencia única centrada en una persona (en tanto yo) como la fuente de los evangelios, acaso un eco de lo que postuló en su texto “La encrucijada de Berkeley”. En otras palabras, el lector apropiado no cae en la tentación fácil de pensar a Dios como conciencia, pero

4. Designaciones ya presentes en el diálogo entre el mendigo (pecador) y Alexander Craigie (profanador).

tampoco de hacer del texto evangélico una fuente (de la que derivan las otras dos fuentes) en tanto conciencia del yo. Aunque es mucho más probable que Griesbach encarne únicamente al crítico literario, al académico que pide ver reaparecer la rosa frente a sus ojos, desatendiendo de antemano el misterio propio de la obra de arte.

El lector indigno sería el académico que busca ver ante sus ojos el esqueleto de la reconstitución de la rosa, y que por esto mismo pierde a la rosa en sí. Todo el relato consiste en esta tensión entre discípulo y maestro, entre el secreto que Paracelso reniega revelar, no por celo (puesto que nosotros como lectores sabemos que pedía un discípulo) sino por eficacia y la demanda del discípulo que con buenas intenciones se acerca al maestro pero que carece de la más elemental preparación, porque lo que falta no es algo que se pueda preparar, es una fe (en el arte, en la literatura) o un llamado al que solo puede asistirse ciegamente.

Pero paralelo a esta tensión aparece y reaparece la verdadera protagonista del relato, la rosa; es decir, la palabra. Dice así el diálogo entre Paracelso y Griesbach:

—Aún queda fuego en la chimenea —dijo Paracelso—. Si arrojaras esta rosa a las brasas, creerías que ha sido consumida y que la ceniza es verdadera. Te digo que la rosa es eterna y que sólo su apariencia puede cambiar. Me bastaría una palabra para que la vieras de nuevo.

—¿Una palabra? —dijo con extrañeza el discípulo—. El atamor está apagado y están llenos de polvo los alambiques. ¿Qué harías para que resurgiera?

Paracelso le miró con tristeza (1998b, 16).

Al final el discípulo no desiste en su empeño y arroja la rosa al fuego. Por supuesto, aquí el narrador (que por cierto está en tercera persona) no deja de volver más rica la dinámica entre estos personajes. Si bien el narrador es omnisciente [afirma en el momento de la despedida que “Ambos sabían que no volverían a verse” (1998b, 17)] no deja de lanzar afirmaciones y señas para que nosotros como lectores podamos ver, en más de un sentido, la rosa. Toda la ambigüedad del texto recae sobre este narrador que es el verdadero encargado de llevar el peso de la palabra que restituirá la rosa hacia el final del relato, evidencia de esto son pasajes como el siguiente:

Hablaba con genuina pasión, pero esa pasión era la piedad que le inspiraba el viejo maestro, tan venerado, tan agredido, tan insigne y por ende tan hueco. ¿Quién era él, Johannes Griesbach, para descubrir con mano sacrílega que detrás de la máscara no había nadie? (1998b, 17).

Esta fantástica observación satura el texto de una ambigüedad que precisamente responde a nuestro cuestionamiento arriba formulado. Griesbach no es solo el crítico o académico inocuo, sino el lector que cae bajo la fascinación de la fachada del escritor, que hace del arte el *locus* de un lugar bajo la nominación Borges, Cervantes o Shakespeare (maldición ya conjurada hacia el final de “El sueño de Coleridge”). Caer bajo la fascinación del escritor es solo el nombre de este proceso que se pierde en el destello vacío del yo, de la conciencia focalizada en todos los derroteros tan occidentales (orden, presencia, estabilidad) a los que se opone el *ethos* neobarroco. Es, dicho de otro modo, la veneración caída como piedad hacia el poeta-escritor, se escucha su nombre y por tanto se pierde su palabra.

El final del relato sería así la restitución del poeta como figura capaz de invocar esta palabra creadora, pero es también su eclipse; así lo estipula el narrador bajo estos términos: “Paracelso se quedó solo. Antes de apagar la lámpara y de sentarse en el fatigado sillón, volcó el tenue puñado de ceniza en la mano cóncava y dijo una palabra en voz baja. La rosa resurgió” (1998b, 17). Sin discípulo, sin un lector veraz como el mendigo del relato anterior, al poeta-escritor no le es extirpado su don, pero muere con él, se canta para sí mismo, y si bien, la rosa alumbra la penumbra de su cuarto, solo es un canto que acaso aguarda la llegada de un discípulo que no exija la revelación del milagro, puesto que no funciona de esa manera, la palabra opera desde otro ángulo, la palabra poética muy particularmente.

Paracelso y Orfeo. Blanchot, como ya dijimos, tiene en mente siempre el mito órfico del descenso al inframundo y la posterior pérdida de Eurídice cuando teoriza este espacio literario que aquí hemos nombrado como atopismo desde la óptica neobarroca. Escribe Blanchot:

Orfeo nos recuerda que hablar poéticamente y desaparecer pertenecen a la profundidad del mismo movimiento, que quien canta debe jugarse entero y perecer al fin, porque habla sólo cuando la cercanía anticipada de la muerte, la separación adelantada, el adiós dado de antemano, borran la falsa certeza del ser, disipan las seguridades protectoras, lo entregan a una inseguridad ilimitada (1992, 146).

Toda esta cita es casi un corolario al relato borgesiano de “La rosa de Paracelso”, el discípulo no se juega entero porque no logra apreciar que hablar y desaparecer son de alguna manera, un mismo movimiento; la anticipación de la muerte está fijada en Paracelso que ve con tristeza la pérdida de su habla y su única confesión cae en la

aceptación del artificial papel de embaucador. Como verdadero centro de gravedad, la palabra (la rosa) se reconfigura en toda su antigua dignidad:

Hablar es celebrar, es glorificar, hacer de la palabra una pura consumación radiante que dice cuando no hay nada que decir, que no da nombre a lo que es sin nombre, pero lo acoge, lo invoca y celebra, único lenguaje donde la noche y el silencio se manifiestan sin romperse ni revelarse (Blanchot 1992, 149).

Sin revelarse, he ahí la decisión de Paracelso, porque el simple develamiento hace perder de vista todo. No es una fe en el tono de lo religioso, es una profesión donde la literatura (lo poético) se da cita en ese no-lugar que debe recibirlo. El atopismo, entonces, es la experiencia original de Blanchot descrito en *El espacio literario*. Borges lo intuyó, lo postuló con la conciencia quijotesca de una tradición redoblada por el neobarroco (y éste es el detalle, esta posibilidad del atopismo es lo neobarroco en sí mismo). El único marco de referencia para que esta reaparición de la rosa (conjurada por Paracelso) sea posible, es el neobarroco en tanto que silencio y palabra se tocan en sus puntos más álgidos: ese no-lugar donde ni el ser (como ya ha dicho Blanchot más arriba) es una garantía de nada.

2.3 “LA MEMORIA DE SHAKESPEARE”

Hacia el final de “La memoria de Shakespeare” nos enteramos de dos escándalos: uno, la memoria de Shakespeare es igual, en su conformación medular, idéntica a la de cualquier hombre; dos, hay que leer, releer y leer vehemente a Shakespeare para que toda la fuerza de sus obras nos pegue nuevamente, para que eso diferencial restituya su fulgor vía las metáforas, los versos de sus sonetos y sus personajes.

El azar o el destino dieron a Shakespeare las triviales cosas terribles que todo hombre conoce; él supo transmutarlas en fábulas, en personajes mucho más vividos que el hombre gris que los soñó, en versos que no dejarán caer las generaciones, en música verbal. ¿A qué destejer esa red, a qué minar la torre, a qué reducir a las módicas proporciones de una biografía documental o de una novela realista el sonido y la furia de Macbeth? (Borges 1998b, 22).

Si bien Hermann Soergel hereda la memoria de Shakespeare, esta empieza a ser invasiva no de una manera ajena a lo invasivos que son los recuerdos y las memorias

propias. El problema para el protagonista está en que ve cómo su ser ya involucra a dos, en cómo su memoria, ese registro de lenguaje en su máxima expresión es uno y otro a la vez. A final de cuentas, la voz lírica de los sonetos y los personajes que habitan las obras de teatro comienzan a usurpar al propio Soergel. En el final, cuando trata de renunciar a la memoria de Shakespeare, ya no puede deshacerse de ella (tampoco sabemos si en rigor Daniel Thorpe es capaz de conjurar al olvido estos recuerdos). En ese momento de vaga esperanza sobre el poder del conjuro, del olvido final, una voz resuena con lo siguiente: “Simply the thing I am shall make me live” (1998b, 23). Este desdoblamiento de su yo, esta complejización de los procesos de escrituras, lecturas y reescrituras es el terreno ganado del neobarroco; ¿es Parolles quien habla a través de Soergel hacia el final del relato o es el propio Soergel quien descolocando la frase de Parolles puede decir finalmente algo propio? Es decir, ¿no está la resolución del propio Soergel cristalizada en la frase de este personaje menor de *Bien acaba lo que bien empieza*? Borges nos entrega así una equiparación entre el contagio quijotesco y el contagio shakespeariano.

En última instancia, Parolles habla por toda la humanidad, y también, por ejemplo, Parolles sueña al Satán de Milton décadas más tarde dentro de la tradición inglesa, cuando éste dice “Evil, be thou my good” (279). Así, finalmente, Soergel se libra de la memoria de Shakespeare, al menos de su poder avasallador, recurriendo a Bach. ¿Por qué Bach? Porque es la inefable música que se despliega como canto; el esquema se cierra como en el primer relato del compendio, la música no es un yo, está mucho más cercana a su origen en tanto silencio y sentido a la vez, la música sería un sueño de la literatura y ésta un sueño de aquella.

CONCLUSIÓN

Toda esta argumentación respecto al *ethos* neobarroco se logra precisamente en esta saturación de complejidades y conexiones, de un tejido textual que a diferencia del barroco europeo puede cristalizarse desde el socavamiento mismo de su conciencia que deviene un no-lugar. Así, el neobarroco latinoamericano subvierte el estatuto inmaculado de las grandes efigies en la historia de la literatura universal, pero no desde la oposición o la resistencia a estos, lo hace volviendo a ellos en su experiencia más original: lo atópico ya mencionado. Si es posible pensar un Borges desde el paradigma neobarroco, se debe gracias a la constelación específica que hace de su no-identidad la verdadera potencia de sus escritos, la verdadera fuerza de la que

extrae, como si de una cantera se tratase, los materiales con los que edifica su voz lírica y sus narraciones.

Como afirma D'Angelo:

La producción borgiana, entre otros y sí mismos, yo y espejos, desenmascara un engranaje de juegos y laberintos que, parodiando, simulando, falsificando, construyen (o de-construyen) una imagen de sí que continuamente se posee y se pierde, se agarra y se re-encuentra trágicamente multiplicada. [...]En esta tensión entre finitud e infinitud que el Barroco propone como poética propia, original, autónoma, tensión de antónimos, raramente resuelta y siempre entre pliegues, como sugiere Deleuze, el Neobarroco descentra el centro armónico de las oposiciones, transfiriéndolo hacia una utopía en la que reina el vacío, la imposibilidad de la respuesta, la tragedia, el desmembramiento (27).

Este efecto de descolocar que Borges ha estipulado en todos los textos revisados, es un registro fecundo de artificios, de técnicas donde hay puro descentramiento, que como ya vimos, involucra a los partícipes de un texto narrativo: el autor, el narrador, los personajes desdoblados, sus intertextualidades, sus intratextualidades y misma la tradición literaria en tensión con el relato e incluso con el propio lector.

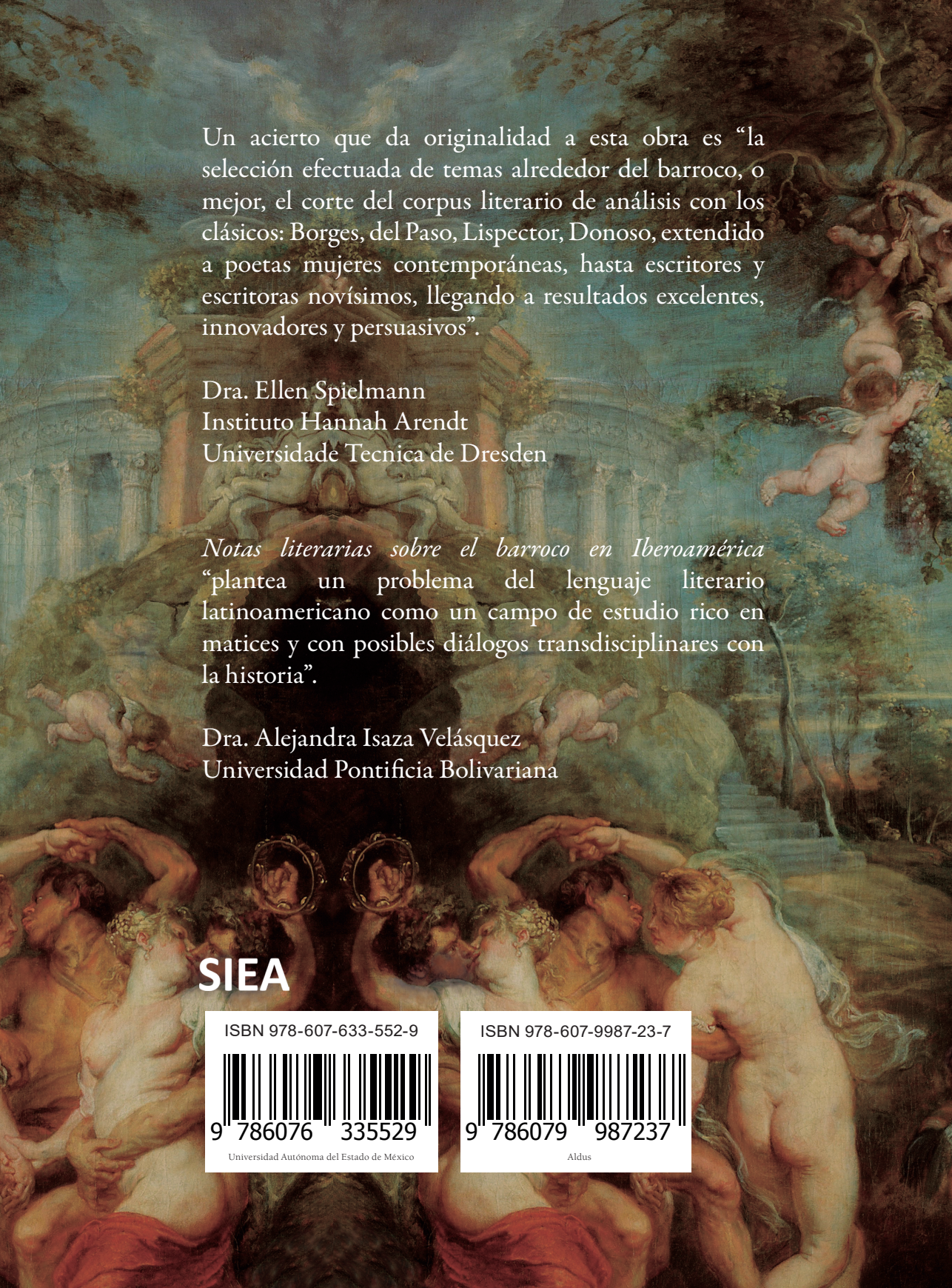
Ajeno a las certezas, Borges carece de un centro, incluso apela a algo más que un yo en este entramado neobarroco como constitución de su narrativa, desde los palimpsestos hasta la quijotesca lectura y construcción de sus narraciones, todo apele a esta recreación discursiva: no hay lugar para el género borgesiano del cuento-en-sayo en todas sus variantes durante su extensa obra. Tampoco lo hay para Borges en tanto escritor. Y ése es, quizá, el logro máximo de todo gran escritor moderno: develar su no-lugar en medio de una realidad y unas coordenadas en conflicto, ajenas ya a la armonía que empezó a morir en la época barroca europea, española y, por supuesto, latinoamericana.

REFERENCIAS

- Biagio, D'Angelo (2005). "¿Borges neobarroco", en *Borges en el centro del infinito*, Lima, Fondo Editorial Universidad Católica Sedes Sapientiae.
- Bianchi, Soledad (2015). "Del neobarroco o la inestabilidad del taco alto (¿un neobarroco chilensis?)", *Revista Chilena de Literatura*, núm. 89, pp. 323-333. Disponible en Redalyc, <https://www.redalyc.org/pdf/3602/360238549018.pdf>

- Blanchot, Maurice (2015). *La escritura del desastre*, Madrid, Trotta.
- Blanchot, Maurice (1992). *El espacio literario*, Barcelona, Paidós.
- Borges, Jorge Luis (1998a). *Inquisiciones*, Madrid, Alianza Editorial.
- Borges, Jorge Luis (1998b). *La memoria de Shakespeare*, Alianza Editorial.
 Disponible en chrome-extension://efaidnbmninnipocajpcgclefindmkaj/viewer.html?pdfurl=https%3A%2F%2Fcdn.preterhuman.net%2Ftexts%2Fliterature%2Fin_spanish%2FJorge%2520Luis%2520Borges%2520-%2520La%2520memoria%2520de%2520Shakespeare.pdf&clen=193907&chunk=true
- Borges, Jorge Luis (1974). *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé.
- Fresán, Rodrigo (2005). “Apuntes para una teoría de lo quijotesco como virus”, *Estudios Públicos*. Disponible en https://www.cepchile.cl/cep/site/artic/20160304/asocfile/20160304093827/r100_fresan_apuntes.pdf
- Illades, Gustavo (2001). “Borges, lector quijotesco del Quijote”, en Antonio Pablo Bernat Vistarini (coord.), *Volver a Cervantes: actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Lepanto, 1-8 de octubre de 2000, vol. 2, pp. 1169-1176. Consultado en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=876752>
- Maravall, José Antonio (1975). *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel.
- Milton, John (1826). *The poetical Works of John Milton*, vol. II, Oxford University.
- Perlongher, Néstor (prol. y selección) (1991). *Caribe Trasplatino: poesía neobarroca cubana y rioplatense*, São Paulo, Iluminuras Ltda.
- Sarduy, Severo (1972). “El barroco y el neobarroco”, en César Fernández Moreno (ed.), *América Latina en su literatura*, Buenos Aires, Siglo XXI editores.

Esta primera edición de *Notas literarias sobre el barroco en Iberoamérica*, coordinado por Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal, se terminó de imprimir el 14 de octubre de 2022. Este libro es una coedición entre Aldus y la Universidad Autónoma del Estado de México, a través de la Dirección de Difusión y Promoción de la Investigación y los Estudios Avanzados, adscrita a la Secretaría de Investigación y Estudios Avanzados. La coordinación editorial universitaria estuvo a cargo de Patricia Vega Villavicencio, el Análisis e interpretación del sistema antiplagio de María de los Ángeles García Moreno y la revisión ortotipográfica al cuidado de Piedad Liliana Rivera Cuevas. Por disposición del Reglamento de Acceso Abierto de la Universidad Autónoma del Estado de México se publica la versión PDF de este libro en el Repositorio Institucional de la Universidad Autónoma del Estado de México.



Un acierto que da originalidad a esta obra es “la selección efectuada de temas alrededor del barroco, o mejor, el corte del corpus literario de análisis con los clásicos: Borges, del Paso, Lispector, Donoso, extendido a poetas mujeres contemporáneas, hasta escritores y escritoras novísimos, llegando a resultados excelentes, innovadores y persuasivos”.

Dra. Ellen Spielmann
Instituto Hannah Arendt
Universidad Técnica de Dresden

Notas literarias sobre el barroco en Iberoamérica
“plantea un problema del lenguaje literario latinoamericano como un campo de estudio rico en matices y con posibles diálogos transdisciplinarios con la historia”.

Dra. Alejandra Isaza Velásquez
Universidad Pontificia Bolivariana

SIEA

ISBN 978-607-633-552-9



9 786076 335529

Universidad Autónoma del Estado de México

ISBN 978-607-9987-23-7



9 786079 987237

Aldus