

2018

Cancha, tiro y lado: conjetura histórica e imaginario transatlántico en *Muerte súbita* de Álvaro Enrigue y *Amos, señores y patricios* de Alfredo Jocelyn-Holt

Felipe Toro Franco

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Franco, Felipe Toro (April 2018) "Cancha, tiro y lado: conjetura histórica e imaginario transatlántico en *Muerte súbita* de Álvaro Enrigue y *Amos, señores y patricios* de Alfredo Jocelyn-Holt," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 87, Article 23.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss87/23>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

CANCHA, TIRO Y LADO: CONJETURA HISTÓRICA E
IMAGINARIO TRANSATLÁNTICO EN MUERTE SÚBITA,
DE ÁLVARO ENRIGUE Y AMOS, SEÑORES Y PATRICIOS, DE
ALFREDO JOCELYN-HOLT

Felipe Toro Franco
Georgetown University

De vez en cuando, leyendo un relato histórico, nos maravillamos al ver cómo dos vidas célebres se cruzan sin saberlo y, cual narradores omniscientes de las líneas de una mano ajena, jugamos a leer los renglones torcidos del destino, el encuentro entre dos trayectorias que de pronto se iluminan. Pensemos, por ejemplo, en Georges Bataille convirtiéndose por azar en custodio del *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin, en Rilke como amante de la madre del futuro pintor Balthus o, en la esfera hispanoamericana, en Carlos Fuentes y José Donoso siendo compañeros de colegio en *The Grange School* del Santiago de sus infancias sin que nadie pudiera prever que allí había dos figuras imprescindibles del boom latinoamericano. ¿Qué nos fascina tanto de estos encuentros, si no el significado que adquirirán en retrospectiva, su capacidad de condensar un signo de los tiempos?

Por simple afinidad invocamos aquí esos testimonios para introducir la lectura en paralelo de dos narrativas del nuevo siglo hispanoamericano, a primera vista de naturaleza harto distinta entre sí: la novela *Muerte súbita* (2013), del narrador mexicano Álvaro Enrigue, y el ensayo histórico *Amos, señores y patricios* (2008), del historiador chileno Alfredo Jocelyn-Holt, perteneciente a su proyecto *Historia general de Chile*. Aunque, decíamos, sus registros resultan disímiles, quisiéramos proponer que tanto la novela de Enrigue como el texto historiográfico de Jocelyn-Holt, separados por menos de cinco años cada uno, echan mano a un mismo gesto retórico y espacial: el encuentro conjetural para repensar sus respectivos imaginarios históricos nacionales y su relación con Europa. Mientras Enrigue escenifica un humorístico e hipotético (pero

no imposible) partido de tenis entre Francisco de Quevedo y Caravaggio en la Roma de la Contrarreforma donde lo que está en juego es la historia de México, Jocelyn-Holt imaginará la posibilidad del encuentro entre el historiador jesuita Alonso de Ovalle y el pintor Nicolas Poussin en 1646, precisamente en esa Roma de la Contrarreforma, en el centro del mundo (*Roma urbs aeterna*).

Y ocurre que no sólo *Muerte súbita* y *Amos, señores y patricios* comparten el mismo tropo donde *lo que fue* resulta tan importante como *lo que pudo haber ocurrido*, sino que ambos también coinciden en relatar, en la trayectoria de sus personajes, el cruce entre letra (Quevedo y Ovalle, de un lado) y la imagen (Caravaggio y Poussin, de otro). A esta serie de coincidencias que se dan cita en Roma, estamos tentados de llamarla concomitancia o sincronización perfecta, según la reflexión retórica de Genette a partir de un pasaje de *Sodoma y Gomorra* de Marcel Proust, donde el chalequero Jupien y el barón de Charlus por primera vez cruzan mirada en el preciso momento en que el narrador ve una abeja fecundar una orquídea: “Il faut aussi que les deux rencontres aient lieu ‘au même instant’, et au même endroit” (Genette 49).

Valga la advertencia de que una lectura retórica de Jocelyn-Holt – de la pose de sus sujetos en el escenario, el clímax o el desenlace antes de caer el telón– en paralelo a la novela de Enrigue en ningún caso significa equiparlos en rigor histórico, sino más bien explorar la posibilidad de que ambos relatos puedan ayudar a dilucidarse entre sí, sus movimientos explicarse mutuamente en un *tête à tête* en las canchas de pallacorda de Roma. Me explico: las torsiones de Quevedo y Caravaggio junto a los quiebres de cintura de la argumentación alambicada, sutil, de Jocelyn-Holt; o, viceversa, el proyecto historiográfico donde las imágenes migran de un lado al otro del atlántico, a la manera de la “iconología” de Panofsky, para iluminar nuestra herencia de Quevedo y Caravaggio. *Muerte súbita*, por cierto, carece de las aspiraciones arqueológicas de la novela histórica tradicional (es una reelaboración perversa de sus materiales, una sátira latinoamericana del pasado de la Contrarreforma), y ese *match* de tenis entre Quevedo y Caravaggio está más cerca de aquellos hilarantes ejemplos de historias contra-fractuales (v.g. ¿qué habría ocurrido si Kennedy hubiera sobrevivido?) a los que se refería Niall Ferguson precisamente en su defensa de una historia contra-factual (“But the funnier they are, the less plausible they are [13]”: “El 4 de octubre de 1599 fue un día soleado en Roma. No consta que Francisco de Quevedo haya estado ese día ahí, pero tampoco que estuviera en ningún otro lado” (37). Aunque si se trata de la curia romana, la imaginación visual, operática del Jocelyn-Holt cronista tampoco está exenta de refinada parodia; diríamos que en Roma el arabesco de su escritura se mueve a sus anchas, hipnóticamente, quizá imitando los mismos volúmenes

sinuosos que describe de Bernini:

La idea original que tenía en mente era imaginarnos a Alfred Hitchcock (católico romano y además de moda últimamente) filmando el cónclave. En son de thriller por supuesto. Grandes panorámicas de la Plaza de San Pedro, desde muy en alto, para dar con la justa pizca de vértigo; la columnata elíptica de Bernini, ideal para escenificar una larga procesión de purpurados (Hitchcock, uno de ellos, en cameo fugaz); el guiño ornitológico de rigor (desde cuervos a blancas palomas, enjaulados y en desbandada), y, claro que sí, la nota perversa infaltable... ("A la cabeza de la tropa" 78).

Recreación oblicua donde las formas revelan lo que calla el fondo, la dicción de Jocelyn-Holt sólo insinúa, echando mano exclusivamente a sobreentendidos (una sonrisa en la sombra, en la media tinta); Roma es un *setting* de filmación que nuestro historiador y cronista recrea desde la imaginación teatral –recordemos que Jocelyn-Holt ha concebido la escritura en términos de una puesta en escena¹. Ahora bien, la nota perversa estaría en que quien filma el cónclave no es "Alfred", sino "Alfredo" (Alfredo con la máscara, y la cámara, de Alfred): ¿es que el historiador es dramaturgo y el cronista director de cine?

Sea como sea, si Roma es un *setting* de filmación para "directores latinoamericanos", en el caso de *Muerte súbita*, de Enrigue, el primer plano se lo lleva la hilarante conversación entre el Papa Pío IV y el cardenal Montalto, donde éste último recibe de regalo una pelota de tenis hecha con el pelo de Ana Bolena: "Hay que verlo como si fuera una película. El papa corta otra rebanada de salchichón y cierra los ojos. Los abre y se come el trozo de embutido. PÍO IV (*todavía masticando*): Te tengo un regalo, Montalto. Es un regalo modesto" (142). Después de todo, nuestro punto es que no sólo Quevedo y Caravaggio, y Ovalle y Poussin, sino que también Enrigue y Jocelyn-Holt se encuentran en esta Roma que de pronto es el eje de todas las intersecciones.

Apresurémonos en señalar, eso sí, que *Amos, señores y patricios* no nos ofrece una historia contra-factual *stricto sensu* a la manera de Ferguson, sino que quizá de manera más sugerente esboza –en su escena más intensamente dramática, como corolario de las afinidades estilísticas entre Ovalle y Poussin– la dimensión probabilística del modo subjuntivo, sin penetrar enteramente en ella:

Relata Giovanni-Pietro Bellori: "Estando un día con [Poussin] y visitando ciertas ruinas de Roma en compañía de un extranjero muy deseoso de llevarse a su patria alguna rareza antigua, Nicolás le dijo: 'Quiero ofreceros la antigüedad más bella que podáis desear'. Cogió con la mano en la hierba un poco de tierra y de gravilla, con trocitos de pórfido y de mármol

prácticamente pulverizados, y dijo 'Hela aquí, señor, llevadla a vuestro museo, y decid: esto es la antigua Roma'. ¿Habría sido Ovalle el extranjero que relata la anécdota? (108).

Ya decíamos que la escritura Jocelyn-Holt no declara, sugiere; se aproxima desde la ambigüedad y la mirada oblicua, se mueve con efecto. En esta escena, después de haberle seguido los pasos a aquel de quien se dice fue "inventor" del paisaje nacional chileno con su libro *Histórica relación del Reino de Chile* ("Ovalle 've' lo que muchos otros aquí veían cotidianamente, sin que se etiquetara de 'típicas' a estas vistas –no aún. Fue él, quizá, quien las consagró como tales" [100-1]); después de haber constatado la persistencia de lo clásico y lo pagano en Ovalle y cotejar su mirada con la del maestro francés como destinos paralelos ("Coincidencia o no entre estos dos iniciadores ya iniciados" [107]); y después de señalar que Ovalle había "aprendido a ver" en Roma, aparece esta genuina *lesson of the master*² en que la escritura toma una figura vacía (el extranjero sin rostro, un cuerpo casi "fuera de campo") y la llena e ilumina, la reinterpreta para la imaginación nacional.

"No sabemos si el uno supo del otro" (Jocelyn-Holt 105), cierto, pero la iluminación de la conjetura vuelve esta pregunta impertinente, porque con el injerto de Ovalle al interior del relato de Giovanni-Pietro Bellori, esta escena viene a representar –cual alegoría teatral– una red de relaciones virtuales entre Ovalle (cuyo nombre puede descomponerse en exclamación arrobada: ¡Oh, valles!) y Poussin: Ovalle, el autor de la gran descripción canónica del valle central chileno escrita en Roma, ¿qué hace sino tomar ese poco de tierra de Roma para ver allí la tierra de Chile, incluso aunque no la haya recibido directamente de la mano de Poussin? Curiosamente, no es la primera vez que el valle central es asociado a un escenario clásico –"Y al centro, el orden clásico del Valle Central", dice Mistral (377)–, ni tampoco estamos ante el primer esfuerzo de recortar su estructura social más característica (la hacienda) contra un paisaje de Poussin. Más bien, diría que *Amos, señores y patricios* hace eco de una tradición literaria: recordemos que en *Casa de campo* (1978), de José Donoso, los niños aristócratas (pequeños hacendados) de la novela jugaban en primer plano como "en un cuadro de Poussin" (372); e intuyo que en el encuentro orquestado por Jocelyn-Holt entre el jesuita y el maestro francés el legado de Donoso resulta tan importante como el de Ovalle³.

¿Cómo entender entonces esta concomitancia que hace de Roma un espacio predilecto para representar, desde la primera mitad del siglo XVII, y desde otro suelo, nuestras historias locales? Sospecho que la conjetura permitiría escapar de los límites claustrofóbicos del *reyno* de Chile y dialogar con la imaginación europea, ofreciendo el *axis mundi* romano

un escenario privilegiado para superar la restricción de coordenadas exclusivamente nacionales a la hora de imaginar nuestro pasado. Incluso a nivel metafórico, Roma parece ser el espacio “universal” por excelencia. El mismo Jocelyn-Holt advertirá: “Puede que parezca antojadizo de mi parte insistir tanto en la historia europea cuando de lo que se trata es de hacer una historia de Chile [...]. Para ser franco, no veo dónde habría que trazar los límites de una u otra [...]. Ahora bien, que yo sepa, las ideas y las imágenes no tienen fronteras” (20). Por su parte, *Muerte súbita*, cuya enunciación se sitúa en el presente de Nueva York, no trepida en teñir la Roma del Seiscientos como una metrópolis cosmopolita donde todas las personalidades del siglo se aglutinan: Quevedo, Caravaggio, Galileo (especie de improvisado *coach* de Caravaggio en la novela); Jocelyn-Holt, a su vez, nombrará a Giordano Bruno, y el paso de Rubens, Velázquez y Lorrain, sin mencionar a Poussin, todos girando alrededor del majestuoso rediseño de la ciudad proyectado por Sixto V: “[d]e haber existido un centro del mundo en esta época, esa es Roma, y es allí donde ha llegado Ovalle en 1644” (Jocelyn-Holt 34).

En estos cruces, el mundo es un pañuelo, y no parece tan difícil encontrarse con Galileo a la vuelta de la esquina. Allí, a Roma, en la fantasía de *Muerte súbita*, van a llegar un escapulario de la Virgen de Guadalupe hecho con el pelo del asesinado Cuauhtémoc y plumas iridiscentes (en el pecho de Quevedo), y una arrobadora mitra papal de plumas hecha por Diego Huanitzin en la que Caravaggio verá “[e]l objeto que modificó su idea del color” (Enrigue 180). Continuidades entre América y Roma, las plumas indígenas vuelan de un lado a otro como palomas mensajeras, y en la pluma de claroscuros de Enrigue se espejean los dos lados del atlántico, como en un juego de dobles: la mirada del lector, como la del espectador de un partido de tenis, va de México a Roma y de Roma a México, siguiendo la trayectoria de la bola, en la forma de extraños y macabros regalos donde Nuevo y Viejo Mundo se reconocen en el otro.

Por supuesto, este partido de tenis animado por la escritura se nos ofrece como una estructura de mediación entre dos partes en conflicto, retomando quizá aquel viejo *dictum* estructuralista de que todo mito es una solución imaginaria a una contradicción real (“[e]l hombre no se enfrenta directamente al hombre; entre ellos siempre hay un intermediario: una bola, una máquina, un disco, una pelota”, recuerda Barthes [71]). Sin embargo, difícilmente encontrar dos personajes más malas pulgas, buscapleitos, de la alta cultura del período, capaces de cultivar tan enconadas enemistades. De Quevedo ya sabemos acerca de su rivalidad de larga memoria con Góngora, pero también se dice que era un consumado espadachín (según la leyenda se habría enfrentado al esgrimista Luis Pacheco, uno de sus tantos enemigos). En este otro rincón, están los antecedentes rufianescos de Caravaggio—registrados en

reportes de la policía romana de la época—, tan hábil con la espada como con la raqueta de tenis, al punto de que su suerte quedaría echada en mayo de 1606 cuando en “un confuso incidente” mató a su rival Ranuccio Tomassoni y debió huir de Roma. Como declara un testigo: “[d]uring a tennis match with a young friend of his, they began hitting each other with their rackets. At the end he [Caravaggio] drew his sword, killed the young man, and was also wounded himself” (ctd. en Graham-Dixon 314).

La cultura tampoco sería un deporte de caballeros: el antecedente del pleito tenístico entre Caravaggio y Ranuccio Tomassoni, apenas ligeramente distinto al de Caravaggio y Quevedo, nos deja advertidos de que en un *court* de tenis las cosas no siempre son lo que parecen, de que quien relata un partido relata al mismo tiempo un duelo a muerte entre duchos espadachines. Si hemos de confiar en Graham-Dixon, “the fight between Caravaggio and Ranuccio Tomassoni [...] was a prearranged duel. The stories about a tennis match, a bet, a disputed call—they were all fabrications, tall tales put about by participants themselves to hide what had really happened [...] dueling was illegal in papal Rome, and punishable by death” (318). Escribiendo sobre la matriz de un escenario reversible —“...a tennis court, a flat field that was often also used as a fencing arena...” (Graham-Dixon 318)—, *Muerte súbita* participa de un juego de suplantaciones y falsos testimonios del hampa que, como en el trabajo del sueño, enmascaran la violencia para eludir la censura, poniendo a Quevedo en el lugar de Ranuccio Tomassoni para ser sacrificado. ¿Cuántos pasos hacen falta para convertir a Quevedo (el espadachín) en tenista, cuando en la delictiva corte de Caravaggio las espadas se transforman en raquetas?

Ahora bien, estamos tentados a creer que en la alquimia paródica de Enrigue no sólo se combina el anecdotario erudito de la Contrarreforma, sino que su impetu tenístico pareciera también nutrirse de la biblioteca americana que lo acoge al momento de la escritura —está en NYC—, en particular la del fantasma de David Foster Wallace (cuya devoción por el tenis, sagrada y profana a la vez, constituye un topos literario en sí mismo). Recordemos, por simple asociación, una de sus más famosas piezas periodísticas sobre la final de Wimbledon entre Rafael Nadal y Roger Federer en 2006: “[i]n which case Spain’s mesomorphic and totally martial Rafael Nadal is the man’s man for you —he of the unsleeved biceps and Kabuki self-exhortations [...]. It’s the passionate machismo of southern Europe versus the intricate clinical artistry of the north. Dionysus and Apollo” (“Roger Federer as Religious Experience”). ¿Será que en la arcilla —nunca más apropiado el término que para este caso— con que Enrigue ha modelado a su híper-hispánico Quevedo hay algo del Rafael Nadal pasado por el cedazo de Foster Wallace?

Y aunque la novela es un largo periplo para ver derrotado a Quevedo (cual Ranuccio Tomassoni), no se nos escapa que la insólita idea de ponerlo a disputar un partido de tenis junto a Caravaggio es un gesto retórico heredado del mismo Quevedo: una jugada conceptista, un salto de ingenio capaz de unir dos términos remotos, una relación improbable, en fin, una *agudeza* –según Gracián– capaz de revelar la relación secreta entre dos buscapleitos contemporáneos, infinitamente dotados tanto física como intelectualmente (Parker, ctd. en Alonso 32). Quevedo gana en el nivel de la enunciación, pero pierde en el nivel de la anécdota: ¿victoria pírrica en la que se quema en su propio tropo, venganza del barroco mexicano? Lo cierto es que la novela está atravesada por rivalidades, por figuras opuestas que se identifican, se atraen, al mismo tiempo que amenazan con destruirse mutuamente. Si me apuran, diría que *Muerte súbita* transita por el “imaginario” lacanian, ese dominio cuyas relaciones están regidas por la vista y la imágenes (pinturas) que nos devuelve el espejo (de la historia del arte): “Corresponding to the main imaginary opposition of same and different, imaginary relationships are characterized by two salient features: love (identification) and hate (rivalry)” (Fink 85).

Oposiciones simétricas que vienen ya dadas por el diagrama binario de la cancha de tenis (“Un partido tortuoso y simétrico para un día inclemente en el que todo se jugaba en parejas” [Enrigue 45]), pero que también es un ejercicio de la identidad por establecer un universo de correspondencias capaces de abrir las máscaras mexicanas (cerradas, con la nada bajo la cáscara) de las que hablaba Octavio Paz. En *Muerte súbita*, los paralelismos entre México y Europa son una relectura de los arquetipos de *El laberinto de la soledad* desde el claroscuro sanguinolento de Caravaggio, sus feroces contrastes: la violencia de las escenas de cabezas cortadas que poblaron la obra pictórica de Caravaggio (*Judith y Jolofernes, la Cabeza de Medusa, David con la cabeza de Goliat*) resuena ahora en las decapitaciones de Cortés y los suyos (Enrigue 120). La Malinche se mira en el espejo de Fillide Melandroni, la prostituta que habría posado varias veces para Caravaggio, y que habría sido la manzana de la discordia entre el pintor y Ranuccio Tomassoni; por lo pronto, hasta su nombre indígena, *Malinalli*, termina sonándonos a italiano.

Pero además del erotismo letal que los autodestruye y los funda en el cosmos, aquí Caravaggio y México parecen ya reclamarse desde el ámbito de la letra. La identidad de Caravaggio parece escurrirse en las sombras hasta sólo quedar reducido a una silueta: M. Así decide llamarlo Peter Robb, aludiendo a la clásica película de Fritz Lang, en su biografía *M: The Man Who Became Caravaggio* (1998) (otra de las fuentes confesas de Enrigue):

M? M was a painter [...]. His usual name was Michelangelo Merisi. The first published account of his life, though [...] called him Amerigi. The second called him Merigi [...]. The painter himself was named as Merisio in Roman court documents and Morigio in another written the year before he died. The further vagaries of the written tongue transmuted him variously into Morisius, Amarigi, Marigi, Marisi, Narigi, Moriggia, Marresi and Amerighi. M himself signed his name Marisi (1).

Me pregunto si no podríamos hacer el mismo ejercicio con la Malinche, otra M, otro mito: Malinalli, Malitzin, doña Marina, Malinche –Enrigne la llama indistintamente por todos sus nombres, del mismo modo que en la novela Caravaggio es llamado también Michelangelo o Merisi. De un lado al otro, como una letra escarlata, en *Muerte súbita* la M salta de una escena de decapitación a otra, hasta llegar al momento epifánico donde contemplamos unas mitras de arte plumario que supuestamente confeccionó Huanitzin y que habría visto Caravaggio (otra concomitancia o encuentro conjetural): “En todas la M ocupa el espacio central de la pieza, con un Cristo crucificado como en un árbol del que se derraman sus atributos” (252).

¿Y acaso no es *Muerte súbita* el esfuerzo por recontar la historia de M(éxico), la historia de los hijos de la M(alinche)? Especulativamente, podríamos decir que el duelo tenístico (que como en el trabajo del sueño se transforma en duelo de espadas) será para ver a Merisi (*el mero mero*) convertido en el Gran Chingón de Quevedo (la noche anterior al partido lo ha intentado seducir y deshonorar), revancha mexicana a la moral de la Contrarreforma. Como decíamos, glosa lúdica y obscena a *El laberinto de la soledad*, el duque de Osuna preguntará en la novela de Enrigne: “¿Y tú qué dirías que quiere decir xingar?” (101). Inscrita en el Eros y Tánatos de aquel verbo, la historia de degollamientos –picar, herir, rajar– de uno y otro lado se inscribirá en dos miniaturas fetichistas que nuestros tenistas llevan al campo de juego: una pelota de tenis hecha con las trenzas de una decapitada Ana Bolena (su mismo nombre sugiere su destino en la novela, *ball-ena*); un escapulario hecho con el pelo del decapitado Cuauhtémoc. El fetiche, ya lo decía Freud, es un signo doble (151-2): lleva en su misma confección las huellas de la castración (el degollamiento, el corte de trenzas, las “bolas”), pero al mismo tiempo la niega erigiéndose como un ídolo protector (una reliquia, una joya adorada). Así, en *Muerte súbita*, la memoria de las cabezas pasadas a cuchillo durante la Conquista de México (en Hernán Cortés tenemos otro nombre sugerente en un relato de tantos *cortes*) y los sacrificios humanos prehispánicos quedan anudados, en una sola trenza de pelo mestizo, a la fascinación por el horror sagrado del virtuosismo del capo italiano.

De este modo, a través de la humillante derrota de Quevedo a manos de Caravaggio (y el encuentro de Ovalle y Poussin) estas narrativas aspiran a

desplazar el eje de la hispanidad como único punto de referencia cultural para el pasado latinoamericano hacia el “universalismo” romano, y al mismo tiempo, aproximar el registro de la escritura (Ovalle, Quevedo) a la pintura (Caravaggio, Poussin) a la hora de representar el imaginario nacional (un *visual turn*, si se quiere, según la nomenclatura de Mitchell). Así, Jocelyn-Holt explicitará: “Poussin aprovechó [...] toda una tradición previa, que venía vinculando [...] a su país de origen con Roma e Italia [...]. ¿Podríamos decir lo mismo respecto a Ovalle? Por supuesto que sí, aunque de manera mucho más oblicua, si bien no por ello menos influyente. En lo que llevamos de esta *Historia* [...] hemos enfatizado, una y otra vez, la ‘conexión italiana’” (110-11).

De ahí que la figura de la pelota rotando en el aire y la presencia de las esferas celestes de Galileo y Giordano Bruno –presencias ubicadas en lontananza en ambos relatos– resulten ilustrativas para reproducir el desplazamiento de eje de nuestros autores, el giro “copernicano” que –si bien no sacará a España del centro, allí está Quevedo en la cancha, después de todo– permitirá leer el pasado desde otra red de relaciones; dicho de otro modo, la trayectoria de la pelota va con efecto: “La conexión con Italia hay que entenderla como un intento de reconexión con *otras fuentes gravitacionales*, otros ejes que los estrictamente peninsulares españoles” (Jocelyn-Holt 114; énfasis míos). Al final de la novela, Caravaggio contemplará la mitra de Huanitzin y escuchará la súplica de las víctimas de la historia: “Eres el que mejor puede hablar por nosotros” (Enrigue 255).

Finalmente, si, como venimos sugiriendo, tanto el relato histórico de Jocelyn-Holt como la novela de Enrigue reclaman la visualidad como seña de identidad nacional (y lo hacen significativamente desde el escenario de la Contrarreforma que niega los privilegios exclusivos de la letra luterana y proclama el reino de las imágenes), nos asiste la sospecha de que la elección de Caravaggio y Poussin por parte de nuestros autores no es azarosa. Porque si recordamos el testimonio de André Félibien (1619-1695) sobre Poussin comprenderemos que la de Quevedo y Caravaggio no era la única rivalidad en Roma: “Poussin could not bear Caravaggio and said that he had come into the world in order *to destroy painting*” (ctd. en Marin 3). Curioso que las elecciones retóricas de ambos relatos se inscriban precisamente en este antagonismo entre Caravaggio y Poussin a la hora de elegir el referente pictórico para el pasado nacional. En otras palabras, no creo sea una casualidad que, cruzándose en la Roma del Seiscientos, uno haya optado por Caravaggio y el otro por Poussin, sino que en esa elección ambos textos estarían tomando partido en una vieja controversia en torno a la representación⁴. Como padrinos de un duelo, esta vez Enrigue y Jocelyn-Holt se encuentran en lados opuestos de la cancha de tenis.

Roma del siglo XVII. Allá llegan *Muerte súbita* de Álvaro Enrigue (humorista macabro) y *Amos, señores y patricios* de Jocelyn-Holt (erudición al servicio de la *maniera*) para recorrer el museo de las imágenes desde las rutas de la escritura y de la historia, esperando dar con una clave para incluirnos en un espacio de trascendencia de la modernidad, a ver si encontramos nuestro retrato de cuerpo entero, un espejismo: el cielo sublime de los paisajes de Poussin que de pronto puede encapotarse, el infierno transgresor de Caravaggio (vía negativa de la trascendencia). No por nada Enrigue recordaba que los primeros partidos de tenis representaban la lucha entre ángeles y demonios por disputarse un alma (11-2): ¿era el cielo o el infierno mexicano lo que estaba en juego? Si Diego Huanitzin le da una lección de color a Caravaggio, ¿qué le habrá enseñado a su vez nuestro jesuita chileno, el extranjero de la anécdota, a Nicolas Poussin?

Latinoamérica *urbi et orbi*: el gesto de la concomitancia nos permite apropiarnos del imaginario europeo para leer allí nuestro propio derrotero y soñar con otro destino, uno en que –recurriendo a Galileo– se alínean los astros de la historia. El gesto de la conjetura deportiva –exagerada hasta la *agudeza*– es un esfuerzo olímpico por desplazar las fronteras de lo nacional (es Atlas, deportista y cartógrafo, sosteniendo el planeta entero): ya sea desde el punto de fuga que ofrece la distancia de Roma, ya sea desde la mirada transgresiva de Caravaggio. Recordemos –vía Genette– que “la concomitance a été ménagée pour motiver la métaphore” (50). Pero, a diferencia de la concomitancia proustiana, cuando se encuentra Ovalle con Poussin o el arte plumario de Huanitzin con el color de Caravaggio, no se trata meramente del chispazo entre dos destinos individuales, sino de fuerzas colectivas de las que ellos apenas son encarnación y emblema. La metáfora es nacional, sí, pero –como en un singular ejercicio de desdoblamiento– asistimos a la escena en que los relatos nacionales se miran desde fuera de sus límites.

NOTAS

1 Así al menos se deja entrever en este fragmento de crónica que bien podría funcionar como arte poética: “El invierno de 1788-1789 fue muy frío. La laguna de Venecia, helada, podía ser atravesada a pie... En Francia la cosecha del verano anterior había sido mala. El pueblo sufría, se inquietaba, se agitaba. En las provincias se produjeron revueltas y escenas de pillaje... La misma malevolencia oscura habitaba el cielo, las instituciones y la administración’. Jean Starobinski, mediante esta somera semblanza, como tratándose de una primera escena teatral, da cuenta de un sentir ominoso, de mal agüero, antes de la caída del telón de la Francia monárquica. Traigo a colación el texto anterior para recordar que así es cómo los historiadores escribimos la historia” (“Marzo caliente” 10; énfasis míos).

2 Dice Jocelyn-Holt: “Sucede que muchos de estos aspectos que estamos subrayando en la obra de Ovalle, curiosamente, guardan cierta afinidad con la obra de Nicolás Poussin, pintor que vivía en Roma en la misma época de su visita. *Por supuesto, no sabemos si el uno supo del otro*. Eran, en todo caso, cercanos en edad (el francés siete años mayor que el chileno), y son tales las afinidades que, de no haber habido relación alguna entre ellos (lo cual es lo más probable), las concordancias resultan hasta, quizá, más sorprendentes” (104-5; énfasis míos).

3 Resulta llamativo, al menos, el parentesco entre la escritura de Jocelyn-Holt y la narrativa de Donoso, porque *Casa de campo*, con sus aristócratas autoritarios, perfectamente podría llevar por subtítulo *Amos, señores y patricios* (“[l]a historia no se reanuda hasta el regreso de los amos” [Donoso 330]); amén de que *Casa de campo* se mueve por las mismas coordenadas sociales que el proyecto histórico de Jocelyn-Holt: “El poder del patrón de fundo no se reduce únicamente a su ejercicio muchas veces fáctico. El patrón fue alguna vez tan sólo un *amo*. El punto que interesa históricamente, sin embargo, es que con el correr del tiempo devino también en *señor* [...]. El criollo hacendal nace fáctico, pero se refina, se sofisticada, ilustra y hasta se vuelve político” (18). ¿Es allí donde la élite chilena ilustrada, contemplando sus dominios rurales, superpone el paisaje del valle central (donde se gesta la hacienda) a los paisajes de Poussin? Y si el narrador de Donoso funde a sus personajes con un *trompe l’oeil*, Jocelyn-Holt comparará el efecto de la prosa de Ovalle con un “*trompe-l’oeil* [que] capta y muestra lo que no se veía, o mal, o de manera fugitiva y que, en lo sucesivo y gracias a él, se verá siempre” (Lévi-Strauss, ctd. en Jocelyn-Holt 87.).

4 De acuerdo a Louis Marin, mientras la pintura de Poussin se empeña en narrar una historia visual en paralelo a la letra y utilizar las formas de los cuerpos como un alfabeto (“Poussin instructs Chantelou to begin with the (historical) narrative that is known to him before he even glances at the painting” [30]), el claroscuro de Caravaggio –como una tumba o una celda cerrada iluminada apenas por un rayo– permite apreciar un instante de máxima intensidad (una cabeza cortada), pero no una secuencia (160-1). Marin dirá: “Caravaggio’s ‘black,’ ‘arcanian’ space stands in opposition, then, to Poussin’s ‘white’ Arcadian space: ‘[Painting] is an imitation made on a surface with lines and colors of everything that one sees under the sun’” (160).

OBRAS CITADAS

Alonso, María José. *El ornato burlesco en Quevedo. El estilo agudo en la lírica jocosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007.

Barthes, Roland. *Del deporte y los hombres*. Trad. Núria Petit Fontserè. Buenos Aires: Paidós, 2008.

Donoso, José. *Casa de campo*. Barcelona: Seix Barral, 1983.

Enrique, Álvaro. *Muerte súbita*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2013.

Ferguson, Niall. "Virtual History: Towards a 'chaotic' theory of the past". *Virtual History: Alternatives and Counterfactuals*. Ed. Niall Ferguson. New York: Basic Books, 1999. 1-90.

Fink, Bruce. *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1995.

Foster Wallace, David. "Roger Federer as Religious Experience". *New York Times PLAY MAGAZINE* 20 de agosto de 2006. Web. 3 de mayo de 2017. <http://www.nytimes.com/2006/08/20/sports/playmagazine/20federer.html>

Freud, Sigmund. "El fetichismo". *Obras completas. El porvenir de una ilusión. El malestar en la cultura y otras obras. Vol. XXI*. Trad. José L. Etcheverry. Ed. James Strachey. Buenos Aires: Amorrortu, 1992. 141-152.

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Editions du Seuil, 1972.

Graham-Dixon, Andrew. *Caravaggio: A Life Sacred and Profane*. London: W.W. Norton & Company, 2011.

Jocelyn-Holt, Alfredo. "A la cabeza de la tropa". *La Tercera* 16 de marzo de 2013: 78.

_____. *Historia general de Chile. 3. Amos, señores y patricios*. Santiago: Editorial Sudamericana, 2008.

_____. "Marzo caliente". *La Tercera* 4 de abril de 2015: 10.

Marin, Louis. *To Destroy Painting*. Trad. Mette Hjort. Chicago: The U of Chicago P, 1997.

Mistral, Gabriela. "La geografía humana de Chile". *Gabriela anda por el mundo*. Ed. Roque Esteban Scarpa. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1978. 377-388.

Robb, Peter. M. *The Man Who Became Caravaggio*. New York: Henry Holt and Company, 1999.