

PÁJAROS HABLADORES Y MONOS ARAÑA

[TALKING BIRDS AND SPIDER MONKEYS]

resumen “¿Por qué el idioma español evolucionó tanto al implantarse en América?”, se preguntaba el escritor cubano Severo Sarduy, al inicio de un texto dedicado al barroco americano. Antes de responder, y fiel a un rodeo de tipo barroco, Sarduy nos advertía que “convendría decir castellano, porque de todas las lenguas de la Península (...) sólo el castellano se impuso en el nuevo mundo”. Habría que preguntarse entonces por la *implantación* del castellano en América. Luego de relacionar esta palabra –la palabra implantación o implantarse– con *aplatanarse* (algo por lo demás muy americano), el escritor cubano explicaba que el adjetivo aplatanado se “aplica a los españoles que, por un fenómeno de mimetismo, se vuelven más americanos que los americanos”. Una vez superada esta necesaria introducción –necesaria para privilegiar el idioma castellano y al extranjero o colono mimetizado por el nuevo mundo– Sarduy termina este párrafo con una pregunta casi similar a la realizada al inicio: ¿Por qué ha evolucionado tanto el castellano?, sólo que ahora el español ha sido reemplazado por este último. ¿Por qué el idioma castellano evolucionó tanto al implantarse en América?

palabras clave Severo Sarduy | Barroco Americano | Neobarroco | superabundancia | desperdicio | Víctor Zamudio-Taylor.

abstract “Why did the Spanish language evolve to such a great extent upon being implanted in America?” asked the Cuban writer Severo Sarduy at the opening of a text dedicated to American baroque. Before responding, and faithful to the circumlocution typical of the baroque style, Sarduy warned us that “it would be best to say Castilian because, of all the languages of the [Iberian] Peninsula ... only Castilian prevailed in the New World.” We would have to ask, then, about the *implantation* of Castilian in America. After relating this word –the word implantation or implanting of oneself– with settling in (a very American term), the Cuban writer explained that the adjective settled is “applied to the Spaniards who, through a phenomenon of mimicry, became more American than the Americans.” Once this necessary introduction is complete –and it is necessary in order to highlight the prevalence of the Castilian language and the foreigner or colonist mimicked by the New World– Sarduy ends this paragraph with a question that is quite similar to the initial one, simply replacing Spanish with Castilian, “Why did Castilian evolve to such a great extent?”.

keywords Severo Sarduy | American Baroque | Neobaroque | superabundance | waste | Víctor Zamudio Taylor.

Para responder dicha pregunta, Sarduy propone dos teorías. La primera refiere al hecho que en América “había muchas, muchísimas cosas a las que era preciso dar nombre, y para las cuales el término castellano, por así decirlo, ya no bastaba: los ríos eran demasiado grandes para ser, simplemente *ríos*; hacía falta un término como *brazo de mar*. El término *bosque* es tan minúsculo, tan “silvestre” que hace pensar en pastores y ninfas, en las flautas de pan y en ruinas griegas, en cosas que nada tienen que ver con la selva, con la *jungla*, con sus boas, millones y millones de insectos, pájaros que hablan y monos araña”. En este caso, la exuberancia y grandeza del paisaje obliga a una pérdida respecto de su posible traducción lingüística o, de manera más productiva, a una constante invención –multiplicación y expansión barroca– de formas y giros idiomáticos.

La segunda teoría, en cambio, es más sugestiva en términos estéticos. Indica que “en América el castellano no cambia. Más bien experimenta un fenómeno de enjertación tan meticulosa y frecuente que a veces se llega al *desfiguramiento*.

Para fundamentar esta segunda teoría, Sarduy recomienda reparar en ciertas fachadas barrocas encontrables en las Iglesias americanas (La Habana y Minas Gerais, por ejemplo). Estas Iglesias representan, por así decirlo, la imagen y el vocabulario exacto de la palabra fachada. Algo así como un rostro surcado por sucesivos injertos dejados por

el tiempo y la actividad humana. Se trata de una temporalidad que nos sobrepasa. Demasiado basta para ser objetivable y demasiada fracturada para constituir una subjetividad unitaria. ¿Qué nos indican estas fachadas? Superpuestas sobre los detalles de origen europeos (“las líneas generales, la composición, incluso los aleros y las volutas”), el lento y minucioso suplemento aportado por los indios que trabajaban en las plantaciones y en las minas fue transformando dicha estructura original, merced al injerto de una serie de detalles tan bellos como decorativos en sus fachadas. Por eso –insiste Sarduy– puede hablarse en América de un barroco minero o azucarero.

Esta profusión de signos, colores y formas es posible también de ser remitida a la lengua. Al igual que la fachada, la lengua se vuelve vieja y reseca; al igual que las *injertaciones* sobre toda superficie previa, en la lengua su revitalización queda garantizada gracias “a los tatuajes, a los dibujos realizados con tinta, a las cruces y a las cobras como los de las fachadas del barroco colonial”.

Sin embargo, esta concepción define el barroco histórico en sólo una parte de América. Con las diferencias del caso, el barroco histórico –tanto el europeo como el americano– representaron un universo móvil y descentrado, pero armonioso a la larga. Recordemos que esta clase de retórica se encontraba férreamente articulada desde el poder: la Iglesia, las monarquías absolutas, principalmente.

Obra de Marcela Trujillo, exposición *Familienkern*, Santiago, Chile 2006.

Frente a este universo todavía armonioso, el neobarroco refleja una radical inarmonía, una ruptura con el *logos*; refleja un universo pulverizado, que según Víctor Zamudio-Taylor (curador de la exposición *Ultrabarroco*), “daria cuenta de un saber que no está apaciblemente cerrado sobre sí mismo”³.

Respecto del neobarroco, Sarduy descartó para éste todo deseo de oscuridad, todo deseo de exquisitez. “Ser barroco hoy –concluye– significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación. Malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función de placer –y no en el uso doméstico, en función de informaciones– es un atentado al buen sentido, moralista y “natural” –como el círculo de Galileo– en que se basa toda ideología del consumo y la comunicación”⁴ (exacerbada ahora por la propagación indiscriminada de la maquinaria hipercapitalista⁴).

En el neobarroco o barroco moderno conviven, por tanto, la superabundancia y el desperdicio; pero también la demasía con la pérdida parcial del objeto.

“El espacio Barroco –insiste Sarduy– es pues el de la superabundancia y el desperdicio. Contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad –servir de vehículo a una información–, el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasía y la pérdida parcial de su objeto. O mejor: en la búsqueda, por definición frustrada, del *objeto parcial*. El “objeto” del barroco puede precisarse: es ese que Freud, pero sobre todo Abraham, llaman *objeto parcial*: seno materno, excremento –y su equivalencia metafórica: oro, *materia* constituyente y soporte simbólico de todo barroco–, mirada, voz, cosa para siempre extranjera a todo lo que el hombre puede comprender, asimilar (se) del otro y de sí mismo, residuo que podríamos describir como la (a)lteridad, para marcar en el concepto el aporte de Lacan, que llama a ese objeto precisamente (a)”⁵.

En términos económicos el barroco sería la manifestación de un trabajo suplementario, inútil, perdido. En esta economía del gasto y del derroche se evita toda concepción del lenguaje de tipo meramente denotativo y natural; la perversión de todo lenguaje tacaño pasa por la proliferación de las metáforas y figuras. El juego ha superado al trabajo ¡Cuánto trabajo perdido, desperdiciado! diría el práctico y el avaro.

Sin embargo, el asunto no es tan simple. También es posible concebir un barroco y un neobarroco

económico y austero a nivel de su despliegue formal. Pienso, al respecto, en Velázquez y en ciertos exponentes del arte minimal. Lo barroco aquí se daría –principalmente en el minimal– por un exceso de austeridad. El desbordamiento extremo y la máxima austeridad total tendrían el mismo sentido; en ambos casos –en la Catedral de La Habana o en una escultura de Robert Morris– lo que va a pérdida no es solamente el objeto, sino la soberanía del autor. Esto ocurre cuando confluyen la máxima economía con la máxima expresión.

Pero volvamos al neobarroco americano. ¿Es posible hablar de un barroco o neobarroco americano? Esto supondría una homogeneización contradictoria al carácter fragmentario inherente a su misma constitución formal, material y de sentido. Borges decía al respecto que el Barroco se agotaba a sí mismo como categoría. Todo es o puede ser barroco, pero a condición que....

Respecto de esto, Víctor Zamudio-Taylor, considerando solamente un fragmento geográfico de América, se pregunta “¿Quién no verá la multiplicidad de universos que conviven en un país como Brasil, comparando, por ejemplo, la provincia predominantemente Afro-Brasileña de Bahía, con Rio Grande Do Sul, habitada por inmigrantes alemanes o italianos que construyeron pueblos que podrían encontrarse en Los Alpes; o el contraste entre las zonas fronterizas de México y el centro del país, regiones cuyas enormes diferencias ya habían sido apuntadas por los Mexicanos mucho antes de la llegada de los españoles?”⁶.

Para Ivo Mezquita “Latinoamérica no existe bajo una identidad única. En ella conviven, por lo menos, siete grupos culturales distintos: La amazonía (Norte y Noroeste de Brasil, Sur de Venezuela y Colombia, Este del Perú y Bolivia); el Caribe (Las Islas, las Guyanas y las costas de Venezuela y Colombia); el Cono Sur (Argentina, Chile, Paraguay, Uruguay y el Sur de Brasil); el grupo andino (Bolivia, Perú, Colombia, Ecuador); México; Centroamérica; y el Nordeste brasileño”⁷.

Esta diversidad le ha otorgado sin duda al barroco americano su sello alegórico, su carácter múltiple, su inagotable fluidez. Pero también esta variada producción ha favorecido –según Lezama Lima– la posibilidad de una contra conquista, porque con esta clase de expresión cultural se inicia la diferenciación entre las colonias y España (al punto que América comienza a ser indescifrable para todo español que no la conozca experiencial y físicamente).

Volviendo a la pregunta de Sarduy acerca de por qué el idioma castellano evolucionó tanto al implantarse en América, el escritor refiere una anécdota que ilustra este proceso de diferenciación entre América y España.

Conforme a un largo proceso de hibridación entre lo europeo y lo americano, en donde el castellano ha podido acumular términos para poder referirse a los ríos inmensos, las selvas impenetrables, llena de insectos, pájaros habladores, serpientes y monos araña; del mismo modo a las múltiples y sucesivas enjertaciones efectuadas sobre fachadas americanas –“¡un ángel, ¡una voluta más!”, exclamaba Lezama Lima–, dicho proceso lingüístico y estético se fue haciendo incomprensible incluso para el español (“como la fábula de Alicia que irrita a Alicia porque esta última no logra hacerla pasar por el espejo”).

“La lengua se ha transformado considerablemente –concluye Sarduy–, a tal punto que al llegar hace poco a España con el manuscrito de una novela, se le dijo a un célebre escritor sudamericano: “Por supuesto querrá usted que haga una traducción al español. ¿No es así?”. ¹⁸⁰

► CITAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Sarduy, Severo. “Sobre el castellano en América” en: Antología. Ed. Fondo Cultura Económica, México, 2002.

2. Zamudio-Taylor, Víctor. Pensamiento crítico en el nuevo arte norteamericano. Power, Kevin (ed.), Fundación César Manrique, Madrid, 2002.

3. Sarduy, Severo. Barroco. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1974.

4. Ver capítulo “El neobarroco” en El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Ed. Alianza forma, Madrid, 2001.

5. Sarduy, Severo. Op. Cit. pp. 99-101.

6. Zamudio-Taylor, Víctor. Op. Cit. p. 621.

7. Mesquita, Ivo. Pensamiento crítico en el nuevo arte norteamericano. Power, Kevin (ed.), Fundación César Manrique, Madrid, 2002, p. 328.

GUILLERMO MACHUCA— Crítico, historiador y curador. Licenciado en Arte con mención en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Chile. Se desempeña como docente en la Universidad de Chile (pregrado y postgrado), Universidad Diego Portales, Universidad ARCIS y Universidad Central. Ha publicado más de cien textos críticos en catálogos y revistas especializadas de arte. Acaba de publicar el libro *Remeciendo al papa (textos de artes visuales)*, editado por Universidad ARCIS. Ha realizado importantes curatorías en Chile y el extranjero.

Critic, historian and curator. He has a degree in Theory and History of Art from the University of Chile. Professor in the Arcis University and in both the undergraduate and Master's in Visual Arts and Art Theory program of the University of Chile. He has published over a hundred articles in many journals and written dozens of essays in various catalogues on the work of standout Chilean artists. His book “Rocking Papa” (visual art texts), has been published recently by Arcis University. He is a professor of the Contemporary Art and History of Vanguard courses. He has realized important curatorial work in Chile and foreign countries.