

Sensibilidad melancólica y alegoría crítica

Idelber Avelar

La melancolía está más allá de una división simplista entre optimistas y pesimistas, pero los optimistas son los más incapaces de entender qué significa adorar lo imposible. Denilson Lopes

Armado y escrito desde la academia, *Nós, os Mortos* echa mano, como una suave guerrilla, de las estrategias de escritura más reacias al discurso académico: el aforismo, el devaneo, la primera persona, el titubeo de la duda. Su problemática no emerge argumentativa, linealmente, sino que se desprende de fragmentos organizados alrededor de un plano de modulación sutil, en el que las constelaciones temáticas —la melancolía, la alegoría, el barroco, la estética de la levedad— se repiten diferenciadamente y son remitidas a textos que poco a poco se dejan conocer por el lector —novelas como *Opera dos Mortos* (1968), de Autran Dourado; *Crônica da Casa Assassinada* (1958), de Lúcio Cardoso; y *A Menina Morta* (1954), de Cornélio Penna; además del cine de Luchino Visconti y Satyajit Ray. Las obras no entran nunca como «ilustraciones» de un postulado doctrinario, sino que apuntan hacia un horizonte ético y estético puesto en escena no solo por la teorización, sino por la composición misma de *Nós, os Mortos*. La relación entre cada fragmento y el siguiente evoca más el *travelling* de una cámara que el enlace silogístico de un tratado. En el momento en que cualquier contenido amenaza con coagularse en concepto, con alzarse a una positividad cerrada, Lopes interrumpe su texto, deriva otro fragmento hacia una comarca lateral, y nos retrotrae a otra capa de una problemática ya visitada anteriormente desde un ángulo diverso —«componiendo no bloques temáticos o capítulos, sino

Denilson Lopes: **Nós, os Mortos: Melancolia e Neo-Barroco**, Sette Letras, Río de Janeiro, 1999, 185 páginas.

IDELBER AVELAR: profesor de literatura latinoamericana en Tulane University, Nueva Orleans; autor de *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*, Duke UP, Durham-Londres, 1999; y *Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo del duelo*, Cuarto Propio, Santiago, 2000.

movimientos en torno de la melancolía» (p. 98). No se trata aquí de escaparse de los problemas conceptuales, sino de acercarse a ellos desde una táctica genuinamente nómada, que los replantee a cada momento a partir de tonos, experiencias, modulaciones distintas. En lo que tiene como apuesta al corte, la interrupción y la cita en tanto desautomatizadores y revolucionarios métodos de conocimiento, *Nós, os Mortos* se escribe a partir de una inspiración claramente benjaminiana.

También *Nós, os Mortos* reclama una filiación dentro de un linaje de textos contemporáneos que se enfrentan a la creencia romántico-cientificista de cierto Freud en la separabilidad tranquila entre duelo (normal) y melancolía (patológica). Más que mera patología, la melancolía sería «posibilidad de una nueva formación [*Bildung*]» (p. 27); «perspectiva, experiencia, sensibilidad centrada en la muerte, como categoría existencial, y en la catástrofe, como categoría social» (p. 21); productora de un «sujeto político plural, en constante movilidad por tiempos y espacios distintos» (p. 41); germinadora del «placer del texto entre el escepticismo y la indistinción» (p. 43); «afecto fundador de lo moderno» (p. 47); «fijación en lo singular» que traería dentro de sí el «pasado vivo» de forma siempre desesperadamente fiel a lo rechazado (p. 67); «saber y sabiduría que vienen del abismo» (p. 82); «visión histórica antiutópica» (p. 88); «estrategia de aprendizaje y supervivencia del sujeto en medio a la dispersión» (p. 91); «estetización del tiempo, del dolor» (p. 109); «estado de continua rebelión contra lo real» (p. 125); y finalmente «pelea contra su propia banalización e idealización, auratización en cuanto estilo, actitud, pose» (p. 132).

La reivindicación de la melancolía como fundamento ético-estético, y el recurso al fragmento como método de cognición y composición son rigurosamente dos caras de la misma moneda: el fragmento es necesario e inevitable precisamente por la imposibilidad de totalización cognitiva del mundo que se encuentra en la raíz de toda sensibilidad melancólica. Al darse cuenta del paso del tiempo y de la decadencia ineludible de todas las cosas, el melancólico se aferra a una mónada arrancada del *continuum* del tiempo, un trozo de una vasija rota de ya imposible recomposición. Esta inmersión apasionada en el fragmento, aliada a una apuesta a sus posibilidades epistemológicas, hace que cada mónada adquiera, al ser manejada por una sensibilidad melancólica, el inconfundible carácter de *alegoría*. Y es en la calidad de nudos alegóricos que las temáticas del libro organizan su repetición, puesto que también en él —como en «las repeticiones de gestos, enunciados, eventos» de *El año pasado en Marienbad* analizadas en *Nós, os Mortos*— la recurrencia «nunca tiene un sentido mítico, sino alegórico, ya que la repetición no es de lo idéntico»

(p. 59). Repetición diferencialmente modulada de fragmentos, por lo tanto, en que la recurrencia opera como mecanismo productor de alegorías teórico-críticas: he ahí el método de composición de *Nós, os Mortos*, y aquí debe subrayarse que se trata de un libro notable en la amplitud y densidad de los alegoremas que logra proponer.

En primer lugar, el libro recompone el canon de la narrativa brasileña moderna al visitar tres novelas que, si no exactamente desconocidas ni anticanónicas, sin duda son momentos laterales, transversales o reprimidos de tal tradición, y que por lo tanto –al ser releídas con la sensibilidad y aparato conceptual de Lopes– conservan todavía un fuerte potencial de negatividad. Cornélio Penna, Lúcio Cardoso y Autran Dourado comparten un universo temático –la decadencia de una cierta clase dominante rural brasileña– y una fantasmagoría muy particular, en la cual las ruinas del patriarcalismo y del catolicismo exacerban la sensibilidad melancólica (p. 9). Lopes los lee, sagazmente, en la tradición de los príncipes barrocos arruinados en una temporalidad caída y de los estetas que cultivan una belleza residual, cuyo carácter de desecho ya no circula como protesta impotente ante la universalización del valor de cambio y de la razón instrumental. El esteta sería aquí «no necesariamente un artista frustrado, sino un artista de lo imposible» (p. 152). Con sus personajes decadentes, deambulando como espectros por mansiones sombrías y anacrónicas, con su tono contemplativo-reflexivo que compone *escenas* y *cuadros* suspensos en el tiempo, los relatos de Penna, Cardoso y Dourado instalan en la novelística brasileña una temporalidad que opera a contrapelo del tiempo dialéctico del cambio y de la movilidad, tiempo hegemónico en la tradición que arranca de Mário de Andrade hacia Clarice Lispector –ellos mismos dos nombres melancólicos, pero cuyas escrituras se desmelancolizaban en la erección de un grandioso proyecto de nacionalidad (Mário) o en la apuesta a un trascendentalismo epifánico (Clarice). En la tríada Penna-Cardoso-Dourado, en cambio, la decadencia engendraría una estetización radical de lo cotidiano basada en una «estrategia de vivir la pérdida», en la cual «la casa corroída social e imaginariamente por el tiempo catastrófico» se coagularía como «alegoría de un fracaso» (p. 103). En el linaje escogido por Lopes el compromiso con una sensibilidad melancólica sería radical, en el sentido (etimológico) de que se vuelcan hacia su *raiz*, su origen, su condición de posibilidad. Como en la lectura benjaminiana del príncipe del drama barroco [*Trauerspiel*], la inmersión melancólica y silenciosa en un objeto anacrónico –expulsado de las entrañas del tiempo– lo convertiría en objeto cargado alegóricamente, que deja de manifiesto en su mismo cuerpo, en su misma materialidad, toda la desolación de la historia.

En la tradición privilegiada por Lopes (la del «neobarroco menor», por oposición a la estética barroca desmesurada, excesiva, intensamente experimental de los linajes Lezama-Sarduy/Guimarães Rosa-Haroldo de Campos), el torbellino de la modernidad deja atrás objetos solo evocables en la inmanencia de su condición de ruinas. Tal mirada termina por constituir una *sensibilidad* tributaria de la melancolía, rigurosa en su delicadeza y opuesta a toda proliferación signífica desmesurada. Al interior de la distinción entre los dos barrocos el cine se convierte en operador central: la genealogía del neobarroco menor nos retrotrae a un impresionismo cinematográfico (Luchino Visconti y Satyajit Ray, ambos en la estela de –y en diálogo con– Jean Renoir) marcado por

la valoración de la impresión fugaz y sensual del mundo, la transitoriedad de los momentos hasta la espiritualización de la materia; el énfasis en la levedad de la cámara y del montaje sobre el argumento, los hechos y efectos de choque, que pueden caminar hacia una disolución de la narrativa rumbo a la imagen o la música (p. 81).

Los personajes de Visconti, almas solitarias, derrotadas y aplastadas por la realidad, articularían una sensibilidad lúcida y melancólica, alternativa a la heroicidad canonizada por un neorrealismo ya «vuelto esquemático y oficial» (p. 66). El contrapunto formal de tal sensibilidad sería un trabajo de cámara que construye «escenarios largamente compuestos, como cuadros, por panorámicas y planos secuencia, y configurados en su fugacidad» (p. 88). En la cinematografía de Visconti, como en la ficción de Cornélio Penna y Lúcio Cardoso, Lopes identifica un tiempo que al emerger como ruina pretérita en el presente, desarticula los anchos y amplios espacios de las mansiones, castillos, haciendas, instala el horizonte irreversible hacia el cual camina el protagonista (la conciencia tardía de su caída), y a la vez le confiere al aparato mismo narrativo su coherencia estructural. El impresionismo cinematográfico opera aquí como elemento constitutivo de la «genealogía de una estética de la levedad para la contemporaneidad» (p. 81). La propia respiración de los textos fílmicos y novelísticos del neobarroco menor sería, entonces, tributaria de la operación melancolizante-allegorizante sobre el tiempo.

El texto de Lopes no ignora el riesgo que corre, a saber, la construcción de una estética aristocratizante, solo capaz de articular una respuesta nostálgica al instrumentalismo técnico-calculador burgués. El hecho de que los personajes identificados con la sensibilidad melancólica salgan todos de la oligarquía precapitalista o de la aristocracia, no es accidental ni aleatorio. La intempestividad deliberada de la ópera (en la novelística de Dourado, el cine de Visconti), la caída del príncipe (en Visconti), la disolución del catolicismo tradicional (en la ficción de Penna y la de Cardoso), las ruinas, anacronismo y decadencia de un cierto provincia-

nismo de Minas Gerais (en Cardoso y Dourado) son, indudablemente, dispositivos y condiciones de posibilidad del saber sobre la melancolía, y de la melancolía como saber, en la tradición del neobarroco menor. El texto de Lopes, empero, maneja también la noción de que la operación melancólica sobre la catástrofe histórica, convertiría a ésta en «base para conjugar sensibilidad y sentido crítico». En la medida en que se contrapone a la «excesiva obscenidad mediática y la banalización de la violencia» (p. 132), y a un momento histórico en que el optimismo y el «pensar positivo» ya han sido absorbidos como categorías de consumo (p. 20), la melancolía llevaría dentro de sí, en la actualidad, un potencial de negatividad no reductible a sus orígenes sociales aristocráticos. La melancolía tendría menos que ver con la «aristocracia como clase» (marcada por la nostalgia) que con una «aristocracia estética, de futuro histórico difícil» (p. 73). La separabilidad entre las dos aristocracias permanece en *Nós, os Mortos*, como no puede sino permanecer, una cuestión abierta, un nudo teórico-político desde el que el libro se ofrece a la interrogación crítica. Pero sin duda tiene razón Lopes al insistir en la irreductibilidad de la tradición melancólica al conservadurismo de derecha articulado en, por ejemplo, *A Tragédia Burguesa* de Octavio de Faria, ciclo novelístico armado desde la noción de declive de los valores morales. La tradición melancólica sí se alimenta, también, de una reflexión cristiana (Pascal, Kierkegaard, Dostoiévski) «marcada por la caída, por el dolor de Job, por el apocalipsis» (p. 126), pero desde una apropiación en todo caso irreductible a cualquier concepción hipostasiada, trágica o nostálgica del presente.

La distinción entre nostalgia y melancolía es un operador clave: la nostalgia, claramente fijada en un objeto, idealizando el pasado, «incapaz de desvincular felicidad y fetichismo» (p. 131), se diferenciaría claramente de la melancolía, que ha acumulado un saber sobre la catástrofe que impide cualquier fijación nítida en la imagen de un pasado dichoso. Si «el nostálgico desea reconstituir una continuidad, el melancólico no tiene esa ilusión» (p. 61). De ahí la propuesta del libro, que al encontrarse con el «horror de saber que todo lo que es bello debe morir o está muerto», es llevado a una posición antagónica a «cualquier perspectiva conservadora que lamente sentidos perdidos» (p. 116) en las casas aristocráticas disueltas. La melancolía se diferencia «de la nostalgia, o de la *saudade*, esa su versión luso-brasileña, al sospechar de las visiones positivas del futuro, con poco espacio para el presente e idealizadoras del pasado». A éstas, la melancolía les opondría la percepción de que «el futuro es vacío, es lo que el presente deja ser; el presente es ruina, y el pasado, irrecuperable» (p. 88).

Entre la nostalgia conservadora y el optimismo progresista paralizante, la sensibilidad melancólica se insinuaría como aprendizaje de otro tipo

de percepción, más diferida y fragmentaria, menos mítica y totalizante. Como sensibilidad formada a partir de un saber de la pérdida, de un enfrentamiento con la pérdida, la melancolía sería una *reserva* ético-estética, siempre refractaria tanto a la erección de ideales sustitutorios de las utopías derrocadas como de cualquier reformismo conformista mediorizante. Las aporías que gobiernan tal reivindicación no son de fácil resolución: en permanente peligro de estetización del príncipe caído, el pensamiento de la melancolía sabe que no puede erigirse en programa sin poner en riesgo su potencial de negatividad.

La composición de una estética del neobarroco menor permanece, por tanto, en suspenso, como inminencia de una revelación que no se produce, y que solo se anuncia en ciertas fugaces marcas y trazas, tonos y colores, giros narrativos y evocaciones. Rastrearlos es enfrentarse con una contrahistoria de la modernidad escrita desde los desechos anacrónicos que aquella deja atrás. Reivindicarlos en cuanto fundamento de una estética (estética de la levedad, en palabras de Lopes), permanece como una opción teórica que, si no exenta de aporías, sin duda instala una lucidez escéptica, una mirada y una sensibilidad alternativas a los cánones y contracánones, valores y contravalores dominantes en el debate crítico contemporáneo. *Nós, os Mortos* sería el texto que, dentro de la producción intelectual reciente, más radicalmente abraza la fugacidad del saber del melancólico como último, desesperado anclaje posible, sabiendo bien que lo más propio a tal ancla es vivir en la permanente amenaza de hundimiento definitivo.

