

Comentarios reales para una historia del arte conceptual en América Latina

Comentarios reales for a History of
Conceptual Art in Latin America

Facundo Ruiz

Universidad de Buenos Aires / CONICET

nofacundos@gmail.com

Etc.

Kurt Vonnegut

1. Lástima grande no sea verdad tanta belleza

En 1991, entre los últimos textos dedicados a Lezama Lima, menos a su obra y figura que a su herencia artística, Severo Sarduy escribe uno donde recuerda la voz de Lezama en el Auditorium de La Habana comentando el *pas de deux* del *Quijote*, danza interpretada –se acuerda o especula Sarduy– por los destacados bailarines soviéticos Vladímir Vasíliev y Ekaterina Maximova, enviados a Cuba por el muy famoso ballet del Teatro Bolshói. Probablemente ocurrida en 1959, puesto que en diciembre de ese año Sarduy viaja a Europa becado para estudiar historia del arte y ya no regresa a la isla sino literariamente, la escena en la cual –por primera y única vez– Sarduy oye a Lezama desemboca en otra, novelesca, en la cual Sancho Panza escucha a don Quijote y Cervantes inventa el arte conceptual, según Sarduy (1999: 1420) que cita:

–Ahora digo –dijo don Quijote– que no ha sido sabio el autor de mi historia, sino algún ignorante hablador, que a tienta y sin algún discurso se puso a escribirla, salga lo que saliere, como hacía Orbaneja, el pintor de Úbeda, al cual preguntándole qué pintaba respondió: «Lo que saliere». Tal vez pintaba un gallo de tal suerte y tan mal parecido, que era menester que con letras góticas escribiese junto a él: “Este es gallo”. Y así debe de ser de mi historia, que tendrá necesidad de comento para entenderla. (2004: 571)

La “necesidad de comento” para entender un relato reorganiza el tradicional problema al que, si bien Aristóteles había sugerido una solución poética (en términos prescriptivos), el siglo XVII concibe también bajo una dimensión estética (en términos descriptivos): no se trata sólo de un problema de escritura, vale decir, de “poética” o producción de discurso, sino también de un problema de lectura, de “estética” o recepción-percepción de dicho discurso, pues si algo inquieta la “necesidad de comento”

no es tanto cómo escribir historia o poesía sino cómo leer (cómo leerán) eso, eso que no indica sólo cómo leer historia o poesía sino, más aún, cómo describir o percibir el límite entre ambas. Es justamente la cuestión de la diferencia/indiferencia de poesía e historia la que funda, teórica y prácticamente, el problema del comentario. Toda vez que lo concibe como problema y especialmente como problema crítico, que es a su vez lo que hace posible (autoriza y proyecta) la *Poética* misma. Pues allí, en la concepción de cierta continuidad y en la percepción, cada vez más acentuada o pregonada, de una discontinuidad radical, se confirma un vínculo pero, sobre todo, se afirma su comprensibilidad siempre condicionada y siempre diferida. ¿Implica, más que ningún otro, el arte conceptual ese problema? ¿Existe el arte conceptual sin el problema del entendimiento?

Aristotélicamente ligados, el asunto de poesía e historia implica, además, el carácter referencial de lo entendido, vale decir, puntualmente si se trata de cosas posible o efectivamente ocurridas. A diferencia de la teoría platónica, para Aristóteles poesía e historia son, ambas, formas del saber científico (*episteme*) no obstante distinguidas por el objeto elegido y, en consecuencia, por el tipo de recepción que a cada una cabe esperar. Pero, y es esto lo que en el siglo XVII se evidencia enfáticamente, el problema de la verosimilitud no depende solo del tipo de objeto escogido, pues haya o no ocurrido una cosa será creíble según su discurso aliente la propia certeza. Por eso aclara don Quijote a Sancho, y lo hace dos veces, repitiendo la anécdota en dos capítulos, que el pintor de Úbeda “si por ventura pintaba un gallo, escribía debajo: ‘Éste es gallo’, porque no pensasen que era zorra” (2004: 1087). Pudiendo parecer no delgado, el límite entre un gallo y una zorra podría volverse impreciso (técnicamente) o, peor aún, confuso (epistemológicamente) o, también, discutible (artísticamente): y he aquí todo el problema. Y aun así, dos consideraciones no escapan al *Quijote* ni pierden de vista Cervantes y Sarduy: en primer lugar, que nada de esto pone en cuestión la presunta belleza de la pintura ni el oficio de pintor de Orbaneja; y en segundo lugar, que no es el comentario el que vendría a separar el gallo de la zorra (la verdad de la belleza, la historia de la poesía) sino, como hace don Quijote al comentar el asunto, justamente a confirmar su distinción sin separación y, por tanto, a reconfigurar el problema, pues de esta manera deja de ser un mero asunto poético, en tanto no alcanza con saber hacer un gallo o una zorra para que –además– lo parezca y, más aún, lo parezca a cada uno y cada vez.

Que todos estos asuntos fueron, también y diversamente, tematizados y remozados por el Inca Garcilaso de la Vega en sus *Comentarios reales* me parece no sólo indiscutible sino críticamente tangible en multitud de ensayos y libros dedicados a su obra y figura. Que la elección de Sarduy (al tomar el *Quijote* y no los *Comentarios*) supone, en términos de historia crítica en América Latina, toda una geopolítica de la literatura y, a punto de cumplirse el quinto centenario de la llegada de Colón a América, toda una discusión crítica acerca de nuestra historia literaria, si bien menos simple, también me parece evidente. Pero lo que me interesa de momento es, en esta aglomeración, señalar algo que también lleva el nombre de un personaje y, así como la anécdota del pintor Orbaneja da lugar a una “orbanejada” conceptual, la reflexión de Sarduy da lugar a mi perogrullada crítica: si todo lo antes dicho es posible o cierto, no menos inventa el arte conceptual el Inca Garcilaso que Cervantes y, más aún, quizá su

herencia artística –que atraviesa a Lezama y a Sarduy tanto como a Sigüenza y Góngora y a Rodolfo Walsh, a sor Juana y a María Moreno, a Mário de Andrade y a Kamau Brathwaite entre muchos otros– sea no sólo más relevante para el arte conceptual de América sino conceptualmente más “artística” respecto de nuestra literatura, en tanto América es deliberadamente –y como ocurría con la obra del pintor quijotesco– aquello que se escribe debajo de imágenes no siempre claras o unívocas, aquello que permanentemente dialoga con representaciones de discutibles referentes, aquello que busca –históricamente– dar unidad a un conjunto desigual de trazos y tramas, voluntades y deseos, aquello –en fin– que comenta, todavía hoy, precolombinamente, su diferencia.

2. Pierre Menard y Blas Valera

“La obra visible que ha dejado este novelista es de fácil y breve enumeración” (1974: 444), comienza el célebre relato de Borges que, como se sabe, pasa a ocuparse rápidamente de “la otra: la subterránea, la interminablemente heroica, la impar. También ¡ay de las posibilidades del hombre! la inconclusa” (446). Esta doble condición artística, de obra visible y fácilmente enumerable por un lado y, por otro, de obra interminable y no-visible, resume con inigualable precisión la del Inca Garcilaso y, notoriamente, sus *Comentarios reales*. De hecho, no sólo la obra del Inca es mucho más enumerable que la de Menard sino que, conceptualmente, su forma es infinitamente más sugerente ya que –afincada sobre tres puntos insoslayables: la *Traducción de los Diálogos de amor de León Hebreo*, *La Florida del Inca* y los *Comentarios reales*– cada hito parece, por lógicas disímiles pero solidarias, poder siempre descomponerse o arrojarse hacia otro lado (la *Traducción* hacia *Filone e Sofía* de Judá Abravanel, *La Florida* hacia la *Relación de la descendencia de Garci Pérez de Vargas*, los *Comentarios* hacia la *Historia General del Perú*) conformando lo que sólo puede describirse –o totalizarse– como un tríptico cuadrilátero. Por otra parte: ¿es necesario recordar que el Inca Garcilaso nunca se dice “autor” de sus libros (aunque sus libros –en preliminares y sus paratextos, es decir, sus lectores– sí lo reconozcan como tal) sino, respectivamente, un esforzado “traductor” (de León Hebreo), un fiel “escribiente” (de Gonzalo Silvestre), un generoso comentarador (de los historiadores españoles) o incluso un, impersonal pero único, resistente deseo de “comento y glosa”?

Pero, como Menard, tampoco el Inca se propone escribir otra historia sino “la misma historia que los historiadores españoles tuvieron” aunque, aclara, quizá “más larga” (I, 49), porque al igual que Menard “no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo[s]” sino “producir unas páginas que coincidieran” (1974: 446) con las de aquellos españoles. En este punto, donde las páginas dicen coincidir “palabra por palabra y línea por línea” (446), emerge la obra del Inca aún más singular y vertiginosa en la figura de Blas Valera de quien, dicen los *Comentarios*, “se perdieron los papeles en la ruina y saco de Cádiz que los ingleses hicieron”, no obstante lo cual, en un extrañísimo juego de manos, “las reliquias de sus papeles quedaron” (I, 19) y por eso el Inca –más menardiano que Borges– puede leer “en uno de sus cuadernos destrozados lo que sigue” y, por si esto fuera poco, concluir que “el padre Blas Valera,

según que en muchas partes de sus papeles rotos parece, llevaba la misma intención que nosotros en muchas cosas de las que escribía” (I, 31). Vale decir: que Marcel Duchamp coloque unos bigotitos y una barbilla a la *Mona Lisa* y llame la obra *L.H.O.O.Q.* y que luego, varias décadas después, los quite y titule *L.H.O.O.Q. rasée* o que Radiohead saque un disco titulado *OK Computer* y, veinte años después, vuelva a editarlo y lo llame *OKNOTOK* o, más aún, que John Cage devuelva a Europa sus óperas (*Européras*) no dista en nada –y menos conceptualmente– de la operación incaica de escribir unos comentarios que dicen coincidir, simultáneamente, no sólo con unos papeles destrozados o arruinados (los de Blas Valera) sino con toda una historiografía (la española) etimológicamente corrupta; y también: no sólo con toda una tradición oral familiar (la suya pero que ya no es la “propia”) sino con toda una serie de documentos (escritos o trezados) de la que él y sólo él, como ocurrirá con Rodolfo Walsh, es garante y único archivo.

La inconclusión y no-visibility de los *Comentarios*, tras la lectura extraordinaria de José Antonio Mazzotti, ha enfatizado el carácter coral y, sobre todo, los matices de una voz que –como sintió Sarduy al oír a Lezama en el Auditorium de La Habana– se lanzaba “en una larga frase retórica” (1999: 1418), es decir, una voz cuya extrema singularidad radicaba en su sintaxis, esa verdad inmarcesible. Pero esta sintaxis incaica es también infraleve [*infra-mince/infra-thin*], es decir, la de ese “intervalo [...] que separa dos ‘idénticos’” y que, anota Duchamp, conviene pensar y atravesar antes “que aceptar cómodamente la generalización verbal que hace asemejar 2 gemelas a 2 gotas de agua” (1998: 35). Así, entre otros pero notablemente, baste recordar el capítulo XX del libro I de la segunda parte de los *Comentarios reales*, puntualmente el momento anterior al famoso encuentro de Cajamarca e inmediatamente posterior al discurso de Hernando de Soto, enviado por Pizarro, frente al Inca Atahualpa y los suyos. Pues entonces no sólo el relato del Inca Garcilaso hace, una vez más, lo que “en este passo” hizo el padre Blas Valera, es decir, lamentarse de la torpeza del intérprete Felipillo, sino que comenta:

porque declaró [Felipillo] aquellas palabras tan bárbara y torpemente, que muchas dixo en contrario sentido, de manera que no solamente afligió al Inca, mas enfadó a los oyentes, porque apocó y deshizo la majestad de la embaxada, como si la embiaran unos hombres muy bárbaros, que bien entendieron los indios que muchas palabras de las que dixo el intérprete no puso dezirlas el embaxador, porque no convenían a la embaxada. (II, 59)

Conviene antes de continuar, pues lo infraleve –entre otros ejemplos ofrecidos por Duchamp– es esa “diferencia (dimensional) entre 2 objetos hechos en serie [sacados del mismo molde]” (1998: 25), retener la secuencia narrada por los *Comentarios*: habla Hernando de Soto, luego refiere el Inca el lamento de Blas Valera, y por último aparece el comentario. Pues lo primero a notar es que, entre el discurso y el comentario, no hay casi nada a no ser la referencia a la exclamación de Blas Valera que, cabe recordar, el Inca reproduce de los vestigios o residuos de sus papeles destrozados y que, a su vez, refiere a la traducción de Felipillo que no consta en los *Comentarios*; en segundo lugar, notar que, entre la exclamación de Blas Valera y el comentario, se da una continuidad en la cual lo que dijo o escribió Blas Valera y lo que dice o escribe el Inca Garcilaso pierden toda distancia posible pero no llegan a confundirse nunca; para, en tercer lugar, percibir

lo que solo podría describirse como un abismo (en realidad, una puesta en abismo) entre lo dicho por Hernando de Soto y lo dicho/comentado por Valera-Garcilaso, pues leyendo y releiendo –palabra por palabra y línea por línea– lo dicho por el conquistador español no sólo no puede hallarse diferencia con otros discursos de otros españoles, hayan sido loados o vituperados, se trate de hombres de igual condición o no, sino que no parece, bajo ningún punto de vista, un escándalo semejante, ni lingüística ni discursiva y ni siquiera literariamente. ¿Dónde está el horror de la traducción? A primera vista, da toda la impresión de que Garcilaso no ha reproducido lo que tradujo Felipillo de lo que dijo Hernando de Soto o, tal vez, que ha reproducido “lo que dijo” Hernando de Soto (no sus palabras sino su intención), es decir, “lo que se entendió” y... el lector, nosotros: ¿deberíamos leerlo como el horror que dice Blas Valera que fue, aunque no veamos-ni-entendamos cómo? O, en cambio: ¿considerar el gesto depilatorio o estilístico, hasta embellecedor, pero históricamente difuso del Inca Garcilaso pues de ser así (de no ser eso exactamente lo que dijo el español ni lo que tradujo el indio) no habría base documental, no habría archivo posible en el cual fundar la acusación a Felipillo o el desastre de la embajada y por ende, efecto dominó (o nueva apuesta en abismo), aquello pondría “bajo sospecha” las otras “reproducciones”, todas las “transcripciones” de lo dicho hasta entonces, y entonces...?

De todos modos, el asunto pasa por otro lado, infraleve sin duda, pero también muy evidente, o –como planteaba hace un momento– no-visible pero efectivamente sensible y hasta entendible, es decir, no-visible pero tampoco invisible, como sucede al mirar la *Mona Lisa* de Da Vinci y ver-y-entender que ya ha sido “depilada” por Duchamp, y que sin embargo sigue siendo una pintura *de* Leonardo aunque ya no pertenece *solamente* a la historia de la pintura ni *únicamente* a quien la hizo. Pues, como deja visiblemente escrito el Inca, lo traducido por Felipillo no sólo “afligió al Inca” y “enfadó a los oyentes” sino que todos los indios lo entendieron e incluso comprendieron que “muchas palabras de las que dixo el intérprete no pudo dezirlas el embaxador, porque no convenían a la embaxada”. Es decir: vía *Comentarios reales*, lo que dijo Hernando de Soto sigue siendo *de* Hernando de Soto pero ya no pertenece *solamente* a la historia de la conquista, sino también a la de los conquistados; y más aún, ya no pertenece *únicamente* a la historia como disciplina, sino también como arte. Pero esto produce también una modulación, naturalmente, infraleve en la sintaxis: no se trata del orden antes visto (discurso de Hernando de Soto, referencia al lamento de Blas Valera, comentario) sino de uno sensiblemente distinto aunque igualmente inscripto en la secuencia anterior: suceso de 1532, escritura de principios de 1600, lectura hoy. Nuevamente los desplazamientos se repiten: entre 1532 y hoy no hay “casi nada” a no ser el relato del Inca, que refiere el de Blas Valera, luego escritura y lectura –una vez más– barren toda distancia pero nunca llegan a confundirse y, por último, entre lo sucedido en 1532 y lo escrito/leído vuelve a abrirse un abismo en el cual a todas luces cuesta establecer, de una vez y para siempre, qué pasó exactamente.

Dicho de otro modo: si todos en 1532 –más allá de jerarquías y habilidades, de orígenes y lenguas, y en el mismo momento en que estaba ocurriendo– vieron y entendieron esa diferencia infraleve entre lo dicho por Hernando de Soto, lo traducido por Felipillo y lo que había que entender, ¿cómo reproducirlo *sino* exactamente *así*?

¿Cómo no reproducirlo a principios de 1600 y no leerlo hoy sino *exactamente* así? Algo del orden de “la pasigrafía, o arte de entender lo que se escribe en cualquier lengua, sin entenderla”, según anota fray Servando Teresa de Mier (1994: 96), pone en juego esa escena infraleve de los *Comentarios*. Pues tal vez, sugiere Alfonso Reyes, sean nuestras artes archivológicas –que no el archivo– lo que inaugura el Inca: “si la Memoria es madre de las musas, sospechamos que la enfermedad de la memoria dio el ser a otras musas menores a las que podemos llamar las artes archivológicas. Entre ellas, la escritura” (1969: 9-10). En este sentido, lo de Menard y Duchamp, ni qué decir lo de Borges, son apenas juegos pre-incaicos. Porque además, esa diferencia infraleve, esa sobre la que los *Comentarios* vuelven una y otra vez, como en la escena comentada, remite incansablemente a la pregunta por la historia y por el horror, no sólo dónde está el horror de la traducción (de Felipillo, de los historiadores españoles, de Garcilaso mismo, o también: en las Indias Occidentales, en la Gran Colombia, en América) sino justamente por qué, aun hoy, es un horror inconcluso pero no incompleto, no-visible pero tampoco invisible, es decir, absolutamente sensible, absolutamente entendible, absolutamente real.

Tan real, tan entendible, tan sensible es el horror de los *Comentarios reales* que jamás podría equiparse, por ejemplo, al narrado y denunciado en la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*: el horror de Las Casas anula, justamente, la dimensión del presente y, para ser más preciso, la dimensión infraleve del presente, su continuidad conceptual, su radical discontinuidad sensible. Pues el horror de la *Brevísima* es el de lo ya hecho y ya no subsanable (los muertos están muertos, lo devastado, devastado, las Indias, destruidas) y el horror de lo por venir (seguirán muriendo, seguirán devastando, seguirán destruyendo). El horror de la *Brevísima* es precisamente el horror de lo que ya no hay y no podrá haber. El horror de los *Comentarios*, en cambio, cifrado también en el nombre bimembrado de Inca Garcilaso, en la sintaxis bilingüe de su voz, en la forma bifronte de su historia, que subrayan una y otra vez una continuidad y una discontinuidad continentales, es exactamente el horror de lo que persiste pese a todo, el horror de lo que –aun así: destruido todo, destruible todo– perdura, resiste, eterniza, y así hace presente, hace al presente, se hace presente.

Quizá porque, en la herencia artística del Inca, ese horror siga siendo el de lo desaparecido, el de los desaparecidos de América, aquellos que sin ser visibles tampoco son invisibles, ahora y siempre. Quizá porque, en la herencia artística del Inca, ese horror de lo inconcluso sea el de nuestra América, esa América que –como el Inca Garcilaso mismo y, sobre todo, como la lengua inventada de los *Comentarios*– es herencia no heredada, futuro de un pasado cuyo presente se hace permanentemente presente y, cada vez, requiere –en presente– ese ajuste infraleve de nuestra sintaxis.

3. No siempre es primero el que empieza

Ahora y siempre. Notoriamente temporal, la intervención de los *Comentarios reales* sucede y se plantea, deliberadamente, en el plano de la historia. Pero una vez allí, no es tanto la temporalidad histórica lo que pone en cuestión cuanto la historicidad del

tiempo. Es cierto, no obstante, que el relato de la llegada pre-colombina a América de Alonso Sánchez, oriundo de Huelva, y su viaje acaecido “cerca del año 1484 (uno más o menos)” (I, 12) hasta –“se sospecha”, el Inca dixit– Santo Domingo, pareciera como mínimo desafiar el ritmo antes-después, primero-segundo, origen-originado, problematizando cierta diacronía histórica, e incluso arrojando sobre América y su literatura menos el efecto maravilloso de *El arpa y la sombra* (Carpentier) que a todo ello y a todos nosotros como *The Children of Sánchez* (Lewis). Es cierto, como dice Sommer, que hay algo de “truco” en este añadido que “resalta la anécdota y emborrona la historia” (2005: 117) invirtiendo el lugar de rumor y verdad, a punto tal que –sin mayor esfuerzo– bien podrían los *Comentarios reales* sumar varios episodios (¿es necesario recordar el “caso historial de gran admiración” (I, 23) de Pedro Serrano?) a esa serie de “relatos indefendibles” que, evidente en *El Carnero* de Rodríguez Freyle o en las *Tradiciones peruanas* de Palma o en *A Descoberta do Mundo* de Lispector o en *La literatura nazi en América Latina* de Bolaño o en *Banco a la sombra* de Moreno o en *Tengo miedo torero* de Lemebel, etc., hacen de la impermanencia el santo y seña que Cozarinsky percibió y atesoró en sus museos (viejos y nuevos, como los mundos) del chisme.

Pero poner en cuestión la historicidad del tiempo es, también, algo distinto a poner en crisis –diacrónica o sincrónicamente– una cronología: “Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas –de fazer balancê, de se remexerem dos lugares. O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não” (Guimarães Rosa 1976: 142).¹ O también: “After thirty years staring at one true phrase he discovered that its opposite was true also” (Williams 1920: 68).² Pues poner en cuestión la historicidad del tiempo supone fundamentalmente señalar el carácter transitorio, mutable y a la vez real y comprobable de una magnitud física que permite relacionar y pensar un conjunto de acontecimientos, agentes e ideas, aquella que permite componer ese cuerpo, este corpus. Es, por tanto, una lógica de relación pero una lógica física, es decir, relativa a la naturaleza corpórea, a –dice Spinoza– las partes extensivas o *corpora simplissima*. Y eso, exactamente, hace Garcilaso al escribir “cerca del año 1484 (uno más o menos)”: no solo o no tanto poner en crisis una cronología (la del “descubrimiento” colombino, la de la “Buena Nueva” cristiana, en fin: comenta Garcilaso, la de “las grandes hazañas” (cf. I, 13-14)) cuanto, y sobre todo, señalar que hay acontecimientos, hay cosas que son infinitas o indefinidas “porque no pueden igualarse con ningún número, pues pueden concebirse otras más grandes o más chicas” y además “porque no se sigue que deban ser necesariamente iguales las cosas que no pueden adecuarse a un número”, según comenta Spinoza –el 20 de abril de 1663 (2007: 59)– en carta a Luis Meyer. Ese año “más o menos”, ese “cerca de” 1484, indica certísimamente que el problema no es el tiempo, a fin de cuentas –dice Spinoza a Meyer párrafos antes– un “auxiliar de la imaginación” o “ente de razón”, como

¹ “Contar es muy, muy dificultoso. No por los años que pasaron. Sino por la astucia que tienen ciertas cosas pasadas, de balancearse, de cambiarse de lugar. ¿Lo que le dije fue exacto? Fue. ¿Pero lo habría sido? Ahora, pienso que no” (traducción de Florencia Garramuño y Gonzalo Aguilar).

² “Luego de treinta años de mirar una frase cierta, descubrió que su opuesto también era verdad” (traducción de Gerardo Gambolini).

el número y la medida e incluso –comenta el Inca– como los quipus (“porque el nudo dice el número, mas no la palabra” I, 346), es decir, un modo abstracto de comprender lo sustancial, el problema real, de la cantidad y la duración, es decir, el de la magnitud (esa *potentia*) de eso que ocurrió efectivamente. Pues eso que ocurrió y que “más o menos” se debe a Colón o que “cerca de” él encuentra sentido, *eso*, ese *acontecimiento real* que plegó y desplegó de una inesperada y definitivamente manera América y Europa en lo que todavía hoy son, así como América, África y buena parte de Asia en lo que todavía hoy no pueden ser, eso, exactamente eso, no tiene un número o sólo imaginariamente, esto es, válido para los calendarios y las estadísticas, las crónicas y las celebraciones; pues históricamente es infinito: eso que ocurrió (las matanzas y los nacimientos, la explotación de recursos naturales y la desapropiación de tierras, la abrasión y composición cultural, etc., etc., etc.) no puede –ni podrá nunca– igualarse con número alguno, ni de muertos ni de vivos, ni de kilos ni de kilómetros, ni de ruinas ni de bienes; y a eso que ocurrió, al no tener realmente número, medida ni tiempo, en fin, tampoco es necesario buscarle par o igual para comprenderlo, pues no pueden compararse –sino imaginariamente– dos infinitos como no pueden compararse dos genocidios ni son idénticas, decía Duchamp, dos gotas de agua.

Esta distinción entre lo que podemos entender e imaginar y lo que no es imaginable, aunque sí entendible, vale decir, entre aquello cuya imaginación es posible (el “descubrimiento” de América por Sánchez y por Colón, el hallazgo pre-colombino del Evangelio, el re-nacimiento de un “nuevo mundo” como sepultura de un “antiguo cosmos”, etc.) o que incluso podemos imaginar mucho más que entender, como ocurre página tras página en las cartas y diarios de Colón rubricadas por su “hipótesis asiática” (variación infraleve de *Et in Arcadia ego*) que confirma esa sensación de no estar del todo, sugerida por Cortázar en *La vuelta al día en ochenta mundos* y convertida por Flora Süssekind en noción crítica, y aquello que no es imaginable aunque sí entendible (como las traducciones de Felipillo, la rebelión permanente de los araucos, la posibilidad de que el joven Gómez Suárez de Figueroa escriba alguna vez los *Comentarios reales*, etc.), no sólo piensa allende Cervantes y vuelve a plantear el problema quijotesco de la “necesidad de comento”, de la aristotélica articulación entre historia y poesía y la cuestión medular (geométrica) del arte conceptual acerca de qué es lo que puede entenderse y qué, apenas, imaginarse, sino que abre cada uno de ellos a una historicidad singular según la cual el problema no es (sólo) de tiempo, número o medida cuanto, y principalmente, su tendencia a durar, su cantidad correspondiente, la relación característica entre partes intensivas y extensivas, etc. Esta distinción *sine qua non* en los *Comentarios* es física y literalmente incaica, pues comienza con el Inca Garcilaso y también, diversamente, con los incas, por eso no es una distinción temporal (ni acaba ni se inicia con la llegada de los españoles) sino histórica (incomprensible sin la llegada de los españoles, incomprensible sin el fin del incario), cuya duración infinita determina, por tanto, un modo diferencial –y americano, como dije antes: transitorio, mutable, real y comprobable– de relación entre *potentia* (poder de existir) y *potestas* (poder de afección) que, inigualablemente, queda comentado en el “deseo de saber” que Atahualpa manifiesta al padre Valverde con la *quaestio* de los “cinco varones señalados” (II, 71) en el célebre encuentro de Cajamarca:

El primero es el Dios tres y uno, que son cuatro, a quien llamáis criador del Universo; por ventura es el mismo que nosotros llamamos Pachacámac y Viracocha. El segundo es el que dizes que es padre de todos los otros hombres, en quien todos ellos amontonaron sus pecados. Al tercero llamáis Jesucristo, solo el cual no echó sus pecados en aquel primer hombre, pero que fué muerto. Al cuarto nombráis Papa. El quinto es Carlos, a quien, sin hazer cuenta de los otros, llamáis poderosísimo y monarca del universo y supremo a todos. Pues si este Carlos es Príncipe y señor de todo el mundo, ¿qué necesidad tenía de que el Papa le hiziera nueva concessión y donación, para hazerme la guerra y usurpar estos reinos? Y si la tenía, ¿luego el Papa es mayor señor que no él, y más poderoso, y Príncipe de todo el mundo? También me admiro que digáis que estoy obligado a pagar tributo a Carlos y no a los otros, porque no dais ninguna razón para el tributo, ni yo me hallo obligado a darlo por ninguna vía. Porque si de derecho huviesse de dar tributo y servicio, parésceme que había dar [a] aquel Dios que dizes que nos crió a todos, y a aquel primer hombre que fue padre de todos los hombres, y [a] aquel Jesucristo que nunca amontonó sus pecados; finalmente se havían de dar al Papa, que puede dar y conceder mis reinos y mi persona a otros. Pero si dizes que a éstos no devo nada, menos devo a Carlos, que nunca fué señor destas regiones ni las ha visto. Y si después de aquella concessión tiene algún derecho sobre mí, fuera justo y puesto en razón me lo declararades antes de hazerme las amenazas con guerra, fuego, sangre y muerte, para que yo obedeciera la voluntad del Papa, que no soy tan falto de juicio que no obedezca a quien puede mandar con razón, justicia y derecho. Demás de esto, desseo saber [...]. También desseo saber [...].

Leído hoy (mejor dicho: todavía hoy), el pasaje no puede sino desleír una ironía difusa, algo distante e impreciso, cierto humor espinoso, como si se tratara de una escena de *Diez* de Juan Emar o de *Los clásicos según Fontanarrosa*, o como si Oscar Wilde recreara la “Loa” del auto sacramental *El Divino Narciso* de sor Juana como cuento de Sherlock Holmes. Elemental, mi querido Felipillo, dijo Atahualpa, sosteniendo un cigarrillo egipcio en la penumbra del cuarto forrado de oro: ¿qué necesidad tenía Carlos, Príncipe y señor de todo el mundo, de que el Papa le hiziera nueva concessión y donación, para hazerme la guerra y usurpar estos reinos? Y si la tenía, ¿luego el Papa es mayor señor que no él, y más poderoso, y Príncipe de todo el mundo? Pero incluso pensado en la tradición discontinua de los diálogos de muertos (menos los de Luciano de Samósata que el “Diálogo entre Fernando VII y Atahualpa” de Bernardo de Monteagudo) la gravedad –esa fuerza física– persiste, espesa el pasaje, y ese humor difícil parece destilar (evocar) también un cuerpo, aquel corpus, este cadáver. Pues hay aquí la misma diferencia que señalaba Spinoza entre *hilaritas* y *melancholia* (*Ética* IV, 42) y, más aún, aquella “inter irrisionem et risum” (*Ética* IV, 45, esc.), pues se trata de una risa que *hace pensar* –literal, literaria, histórica y políticamente. Esta risa, curiosa pero no casualmente contemporánea de la rabelesiana (estamos en 1532, cuando ocurre el encuentro de Cajamarca y cuando comienza Rabelais a publicar su saga), en América no culmina una tradición medieval –la de la risa carnavalesca– sino que articula una distinta –la de la risa reflexiva– que mantiene su fecunda fuerza renovadora pero siendo enfáticamente más reflexiva que festiva, puesto que la fiesta y el cuerpo (colonizados, estatizados, espectacularizados) también han cambiado, y si bien esto no la aleja ni de lo popular ni de lo bajo, sí la predispone a tomar reparos respecto de la masificación y la bajeza, de la burla escéptica y de la degradación que deplora con tiránica ignorancia, una ignorancia tan jerárquica como la oficialidad que dice injuriar.

Como la Sagrada Trinidad, la *quaestio* de Atahualpa es inimaginable pero

entendible: así como en aquel caso no se trata de determinaciones numéricas de la cantidad (uno, dos y tres) sino de la cantidad como sustancia, concebida por el entendimiento, es decir, en su naturaleza que –como Dios– “no tolera el número sin una manifiesta contradicción” (Spinoza 2007: 58), aquí con la conquista y su esencia ocurre otro tanto. Vale decir, razona Atahualpa: dicha esencia expresada es al mismo tiempo una cualidad infinita (esa *potentia*) y una modalidad actualmente existente (una *potestas*), en tanto la naturaleza de la conquista –política y económica, bélica y ética– o su actualidad determinan un modo diferencial de relación entre *potentia* (poder de existir) y *potestas* (poder de afección) y, por tanto, implica u obliga a pensar la cantidad como cierto modo del vínculo. No se trata de estipular cuánto corresponde a cada uno de los “cinco varones señalados” (que no son, naturalmente, cinco sino –según la relación de partes– un mismo poder o modos distintos de *communitas*) sino cómo componer/se con esa cantidad infinita *ahora*, es decir, *ahora y siempre: sub specie aeternitatis* (Ética V, 23, esc.), expresión –sugiere Tatián (2009: 88)– que Spinoza pudo encontrar en León Hebreo, es decir, que el Inca ya había traducido. La cantidad infinita de la conquista, su naturaleza, es físicamente un vínculo y una realidad solo explicables –razona Atahualpa– en la relación diferencial entre *aptus* (capacidad de afección) y *conatus* (grado de potencia), que es también la diferencia exacta entre la profecía de Huaina Cápac y la entrada de los españoles por Túmpiz (con guerra, fuego, sangre y muerte), o también la diferencia exacta entre lo que puede decir Felipillo, cuya lengua aprendió justamente en Túmpiz (fuera de Cuzco, como extranjero, comenta el Inca) y lo que todos pueden entender en Cajamarca. Cómo componer esa cantidad (fuerza externa) con esta cantidad (fuerza presente), es decir, cuál es su tendencia a durar, su cantidad correspondiente, la relación característica entre partes intensivas y extensivas, etc., supone comprender, poder actuar la diferencia exacta de un conjunto de desigualdades de distancia que Bolívar llamó “pequeño género humano” y al que sor Juana se refería –permanentemente– como (nuestra) inclinación, en la misma curva del *parénklisis* de Epicuro y el *clinamen* de Lucrecio, esa curva donde Marx (2013) todavía –en 1841– se encontraba a la misma distancia crítica de Spinoza que de Hegel, o también: piensa Arendt (2008), cuando el problema de la libertad todavía no había sido subsumido por el de la necesidad, es decir, cuando el pensamiento no convertía en histórico todo lo que era político y, en consecuencia, no había aún una nueva ciencia de la política (como reclamaría Tocqueville) aunque ya se perfilara una filosofía de la historia (y la transformación de la filosofía en filosofía de la historia, como prefería Hegel).

En ese punto exacto donde los *Comentarios* piensan lo político –todavía– sin subsumirlo en lo histórico, en ese punto donde la risa reflexiva permite actuar la historia y recrearla sin subsumirla en una cronología, allí donde el *amor fati* (más nietzscheano que estoico, pero en ese arco) refuerza no la subordinación a un destino sino los hechos como punto de encuentro y razón del pensamiento, el Inca Garcilaso comenta lo que parece paradójico y no es sino el límite real y fáctico –no sólo histórico, no sólo político– de la risa reflexiva: por un lado la ¿ansiedad? (¿cómo traducir ese deseo de no saber?) de los españoles que acaba con todo: “los españoles, no pudiendo sufrir la prolixidad del razonamiento [de Atahualpa], salieron de sus puestos y arremetieron con los indios para pelear con ellos y quitarles las muchas joyas de oro y plata y piedras preciosas” (II, 73).

Solo un deseo vence (vincula) otro deseo. Y he allí la respuesta al planteo y al deseo, a la geometría ética de Atahualpa que, así, se vuelve dos veces paradójica (confirmando la *hilaritas* y conjurando la *melancholia*) pues, en segundo lugar, sucede entonces que los españoles arrebatan el gobierno a Atahualpa –que, a su vez, lo había arrebatado a Huáscar– y termina así el incario en la figura de quien no es (comenta el Inca, legítimamente) el último Inca.

Esta geometría del vínculo, aquellos *Comentarios* sobre lo que puede un cuerpo y un corpus, ese *humor*, y la certeza de que el número imagina la cantidad pero no la entiende en toda su magnitud “pues –confirma Espinosa Medrano en su *Apologético* de 1662– el número no varía la esencia de la entidad” (1982: 55), definición que Lezama lee en la *Ética* (I, 8, esc.2) y anota en su diario (14/7/1940), nada menos que el mismo año que Henríquez Ureña publica en *La Nación* “Barroco en América” (23/6/1940) y aparece *Contrapunteo del tabaco y el azúcar* de Ortiz, construyen en América toda una geopolítica (la de la *isonomía*) y toda una epistemología crítica (la de la *distinción formal* y la *distinción modal*) que, entre otras cosas, permiten responder a cómo construir una herencia o, mejor aún, cómo heredar –ahora y siempre– una herencia no heredada: “Cese ya ese fenómeno extrañísimo de un mundo menor [...]. En vano los que matan a sus progenitores los moros como a sus odiosos enemigos, y queman a los judíos de quienes descienden, reclaman el origen que tienen de los españoles los criollos”, sentenciaba recordando –en 1812– fray Servando Teresa de Mier (1978: 60 y 72).

También los modernistas, más o menos simbólicos, pitagóricos o cabalísticos, supieron lo que el número podía imaginar (“además de la armonía verbal, una melodía ideal”, decía Darío en sus *Prosas profanas*) y permitir a una literatura que buscaba dejar de ser “ese fenómeno extrañísimo de un mundo menor” y comenzaba a reticular ideas y herencias que, luego nacionalizadas por Borges en “El escritor argentino y la tradición”, se enunciaban en términos americanos –continentales e intercontinentales– en “El descontento y la promesa” de Henríquez Ureña y en *El deslinde* de Reyes. No obstante, *sub specie imperialis*, esa conjunción de ideas incaicas alcanza su más singular enunciación con Juan de Espinosa Medrano quien, en su revisión de la poesía de Góngora y de sus polémicos lectores, no sólo piensa, esgrime y confirma más allá del *affaire* gongorino cómo ha de leerse una obra literaria y cuál es –para América– su efectiva relevancia crítica sino que sintetiza –maximizando– la concepción incaica, a punto tal que –solo entonces– el arte del Inca se evidencia estrictamente conceptual cuanto esencialmente *ready american made of life*. Dice el Lunarejo y, sin moverse, todo cambia: “No siempre es primero el que empieza” (1982: 48).

No siempre es primero el que empieza es la clave o lo que cifra los *Comentarios* como *reales*, el “comento y glosa” de su “comento y glosa”, la respuesta exacta a la pregunta que abre *The White Box*: “Can Works be made which are not ‘of art’?” (Duchamp 1999: 1). Toda aquella capacidad infraleve, su lógica de relación y el humor de su risa reflexiva, lo que hace pensar el presente y el tenor infinito de su historia, la cantidad entendida en su magnitud, todo lo que el Inca y sus precursores, dice el Lunarejo, hacen, dicen hacer y permiten hacer es eso. Y donde Atahualpa terminaba sin ser el último, Góngora empieza sin ser el primero. No distinta es la respuesta que Rubén Darío da a Paul Groussac en “Los colores del estandarte” y a Enrique Rodó en *Cantos*

de vida y esperanza, Oswald de Andrade en su “Manifiesto Antropófago”, Macedonio Fernández en *Museo de la novela de la Eterna*, Puig en *Pubis angelical*, etc.: no siempre es primero el que empieza. Y por si fuera poco aclara el Lunarejo que Góngora “No inventó la tela, pero sacó a la luz el traje” (1982: 48). Ni Duchamp ni el Inca ni Góngora han inventado la tela, porque el asunto era el traje. Elemental, mi querido Felipillo. Y eso es todo: toda nuestra literatura, toda una literatura incaica. Pues en esta historia no se trata nunca, ni se ha tratado jamás de inventar la tela (ni de hacer historia ni de ser original), sino de sacar a luz un traje, el nuestro, ni siquiera el propio: el que hace a nuestro corpus, el que sabe lo que puede un cuerpo, el que escucha lo que dicen los fusilados. Ahora y siempre.

4. Salga lo que saliere (1)

Exactamente 400 años antes, meses más meses menos (contar é muito, muito dificultoso), de que Sarduy escribiera “Pas de deux” y recordara oír la voz de Lezama en el Auditorium de La Habana, en Córdoba se encontraban el Inca Garcilaso y Góngora. Los habría reunido, emparentados por la familia Vargas, el negocio de unos censos (contratos que obligaban al pago de un canon anual). Un asunto de herencias. En *Paradiso* este encuentro –“un delicioso tema”– es atendido por el sobresalto que al racionero mayor habrían causado “los relatos que le hacía el inca Garcilaso [...] de una de las eras imaginarias” (1993: 241), de donde se explicaría la inciertamente frecuente alusión a joyas incaicas en su poesía. En *Escrito sobre un cuerpo* Sarduy sugiere que este encuentro queda probado para Lezama “por una fascinación, es decir, por el poder de una imagen” (1999: 1170). Y es cierto: algo del orden de la imagen (y de las eras imaginarias) funge a modo de prueba. Pero no menos que el asunto de la herencia, esa fascinación no tanto por el poder del dinero cuanto por el poder (y el problema) del valor, y del traslado de valor. De otro modo, y según la proposición lezamiana-sarduyana, del encuentro solo la poesía saldría historizada –o beneficiada por la historia– mientras que “el dulce daño” poético a la historia, infraleve sin duda, resulta no-visible.

Curiosa pero no casualmente, en el mismo capítulo donde don Quijote advierte a Sancho sobre el pintor Orbaneja y sobre la “necesidad de comentario” que tendrá “mi historia” para ser entendida, también este es un asunto pertinente. Responde Sancho que su historia, a todas luces, podrá prescindir de comentario porque “no hay cosa que dificultar en ella” y porque –como quiso Gombrowicz al escribir *Los hechizados*, encantar no sólo a damas selectas y ociosas sino a taxistas y verduleras– “es tan trillada y tan leída y tan sabida de todo género de gentes [...] [que] no hay antecámara de señor donde no se halle un *Don Quijote*”. Se lee entonces: “A escribir de otra suerte –dijo don Quijote–, no fuera escribir verdades, sino mentiras, y los historiadores que de mentiras se valen habrían de ser quemados como los que hacen moneda falsa” (II, 572). Nuevamente, en la senda aristotélica, entre poesía e historia, como entre una verdad que no fue (y que pudo o debió ser) y otra que efectivamente es, se establecen diferencias más o menos sustanciales –y que Cervantes, naturalmente, trastoca o trueca– pero, ahora, con un énfasis menos estético que ético, en cuanto la *mimesis* aquí pareciera señalar menos una sintaxis del

relato (*mythos*), o su semiótica, que una actividad (imitativa: *mimesis praxeos*) de conocimiento (*dianoia*) y reconocimiento (*anagnórisis*), vale decir, algo que produce no sólo una ilusión referencial sino efectos sensibles fuera de ella, e incluso, fuera de la ficción. Cabe recordar que hoy en Úbeda (Jaén, España) existe una calle “Pintor Orbaneja” (sic) y que fue Bioy Casares, tras leer la casi reseña de Borges, “El acercamiento a Almotásim”, quien encargó a una librería de Londres *The approach to Al-Mu'tasim*...

En cualquier caso, lo que vuelve aún más singular el comentario de don Quijote (como ocurre inigualablemente en el capítulo XXXVIII, libro I, de la segunda parte de los *Comentarios reales*) es la vinculación entre historia y economía y, más aún, entre narración de relatos y acuñación de moneda. Para ser más precisos: entre escritura y circulación de valor (con o sin respaldo), de *un* valor (con o sin referente). Pues también eso, exactamente eso, viene a hacer el Inca con sus *Comentarios*: tasar las historias españolas, evaluar y sopesar la circulación de valores (incaicos, conquistados o conquistables), justipreciar un imperio, valuar aquella cultura: esa acuñación. Y si bien la segunda parte de los *Comentarios* no evita comenzar con “una larga digresión” (caps. II-VII) por lo que el Inca llama –tan elocuente como sorprendente– las “historias de las rentas” (II, 23) y no deja de “señalarles con el dedo desde España” (I, 6), como Nietzsche, Marx y Freud (*deutung*), “el precio tan baxo y la partida tan pequeña que costó” la conquista (II, 28), pensar la historia como medio (valor de cambio) de operaciones sociales y cotidianas es, fundamentalmente, pensar la escritura en relación al espacio público y de lo público: el vínculo entre literatura y *res-publica*. El límite de lo que hace (la) poesía o historia es, ahora y siempre, menos artístico que político y si bien Heráclito y Jenófanes, pero célebremente Platón y sus ideas, señalaron que allí reside el problema (no *en* los poetas ni *en* su poesía sino en lo que *pasa* por ambos, con ambos, en lo que poesía y poetas ponen a circular así como en el circuito de validación que encuentran o propician), fue Aristóteles quien concibió dicha cuestión política, ese asunto de *res-publica*, no según su razón *paidética* sino *poiética*, razones que con Cicerón y Horacio –Dante y López Pinciano, Baudelaire y Schlegel (F.), Eliot y Martí, José Hernández y Lamborghini Hnos.– no han dejado de intervenir(se) distinta pero críticamente. De allí, dice don Quijote, que sean tan castigables los historiadores como los que hacen moneda falsa. De allí, dice el Inca, que no vaya a ocuparse sino de “las mismas cosas que los historiadores españoles han escrito” alegando incluso “las mismas palabras de ellos” (I, 50), es decir, que vaya a ocupar ese lugar común, a ocuparse de lo común.

No obstante los *Comentarios*, para dar cuenta de esto, del objeto y objetivos de su escritura, refieren también frecuentemente a “novedades” (“no escribiré novedades” I, 50) o “cosas nuevas” (“no decimos cosas nuevas” I, 94). Y he aquí un problema de herencia que bien pudiera haber inquietado las aguas cordobesas la tarde del encuentro: ambos, el historiador y el poeta, menos que la histórica disputa entre antiguos y modernos, percibían –en aquel fin de siglo– con interés, singular y justamente, la circulación de un “nuevo” valor poético y la discusión poética sobre la “novedad” como valor, circulación y discusión que complicaba lo conceptual y lo expresivo en un mismo nivel y a un mismo tiempo pero con variación –entonces– infraleve en los términos, distinguiendo pero no separando *invenire* e *innovare*, *complicatio* y *concinnitas* y

modulando, delicada pero rotundamente, cierto *genium* en el *ingenium*, es decir, el individuo de una singularidad. Esto, que casi dos décadas más tarde dará lugar a la polémica en torno a las *Soledades*, aparecidas el mismo año (1613) que las *Novelas ejemplares* de Cervantes, cuyo prólogo precisa –como Menard, palabra por palabra y línea por línea– que la cuestión del vínculo entre literatura y *res-publica* (“Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse sin daño de barras” 1946: 30) era ya una preocupación del Inca en *La Florida* (“se crea que no escribimos ficciones, que no me fuera lícito hacerlo habiéndose de presentar esta relación a toda la república de España, la cual tendría razón de indignarse contra mí” 1723: s/p) y alcanzaría en los *Comentarios* una muy exquisita disquisición terminológica nucleada en torno a “fábula” e “historia” que, como los puntos fijos o focos de una elipse, van describiendo distancias (“fábulas historiales”, “sucesos historiales”, “fábulas mal ordenadas”, “cuentos historiales”, “novela”, “fábulas poéticas o historias fabulosas”, “historia verdadera”) cuya suma da siempre –geoméricamente– una cantidad constante: comentarios reales.

En ese encuentro, en aquel fin de siglo, había algo más, la percepción de algo más: disquisición de algo más. Plus valor de una herencia no heredada ni heredable, histórica y poéticamente. Vale decir: la tela y el traje no decían todo, exactamente, explicaban pero no desplegaban exhaustivamente lo que entre historia y poesía, y en esa “necesidad de comento”, circulaba como “novedad”, valoraba lo “nuevo”. Había algo más –percibían Góngora y el Inca– que la tela y el traje, algo más que pliegues, algo que Deleuze llamó –con precisión al estudiar a Spinoza (y que ya se escapaba, infraleve, en Leibniz)– el problema de la expresión. Pues ese “algo más”, aquel “plus valor”, era ya –históricamente– y era también –poéticamente– el problema de lo sublime. Y ambos, conceptualmente, eran bien distintos. Y ambos, expresivamente, no estaban separados. Y ambos, históricamente, envolvían una misma “disolución por sincretismo” (Barthes 2017: 270) de poética y retórica. Y ambos, políticamente, referían a cierta decadencia de la oratoria, mejor dicho, al cambio de función jurídica y política de la palabra en el espacio público, es decir, al vínculo entre literatura y *res-publica*: “¿Es que hemos de aceptar –se lee en *De lo sublime [Peri hypsous]* (c. I d.C.) de pseudo-Longino– la frívola explicación de que la democracia es nodriza del genio y que la excelencia literaria compartió su ascenso y caída?” (2014: 90). Entre ambos, y solo entre esos límites, alcanza máximo sentido y mínima estabilidad –conjugando y conjurando, recogiendo y arrojando, infraleves, todos los matices– algo como “salga lo que saliere”, un problema *expressus* y del *exprimo* (*premere* y *ex-premere*: exprimir o apretar y expresar o hacer salir). Antes de que Darío leyera en Poe (vía Spinoza) esa distinción entre el cálculo y la creencia y Rayuela consagrara la recordada clasificación (socio-lógica, precisa Barthes) con la que inaugura su primer capítulo, aquella taxonomía literalmente expresiva entre gente “que aprieta desde abajo el tubo del dentífrico” y gente que no, Sor Juana, en la otra punta del encuentro entre el Inca y Góngora –desde el otro fin de siglo y el otro mundo– resumía y respondía, convenía y comentaba, cabalmente:

El pintar de Lisarda la belleza,
en que así se excedió naturaleza,
con un estilo llano,

se me viene a la pluma y a la mano.
 Y cierto que es locura
 el querer retratar yo su hermosura,
 sin haber en mi vida dibujado,
 ni saber qué es azul o colorado,
 qué es regla, qué es pincel, oscuro o claro,
 aparejo, retoque ni reparo.
 El diablo me ha metido en ser pintora;
 dejémoslo, mi Musa, por ahora,
 a quien sepa el oficio.
 Mas esta tentación me quita el juicio
 y, sin dejarme pizca,
 ya no sólo me tienta, me pellizca,
 me cozca, me hormiguea,
 me punza, me repuja y me aporrea.
 Yo tengo de pintar, dé donde diere,
 salga como saliere,
 aunque saque un retrato
 tal, que después le ponga: “Aquéste es gato”.
 pues no soy la primera
 que, con hurtos de sol y primavera,
 echa, con mil primores,
 una mujer en infusión de flores (2014: 135-6, vv. 1-26)

Insoslayable la tensión que hace ingresar –en el campo poético aristotélico, prescriptivo y sistemático: epistémico– el cariz platónico del *enthousiasmos*, no sólo sensible en la “locura”, de origen *non sancto* (“el diablo me ha metido”), que lógicamente “quita el juicio”, sino sobre todo en la falta de “oficio”, de técnica (*technè*), aquel “sin haber [...] ni saber” que coloca la producción bajo el signo de lo insondable e irracional, lo que singularmente evidencia el sorjuanino “salga como saliere” es que ya no responde a las mismas razones “conceptuales” que aducía el pintor Orbaneja, aunque expresivamente “salgan” (como salieron) ambas de un mismo problema. Vale decir: lo que don Quijote observaba como falencia, e incluso carencia técnica en el pintor de Úbeda, es aquí exceso, abundancia, algo que –natural y no técnicamente– sobra: algo más. Entre la zorra y el gallo la línea podía ser difusa, pero era continua, y alcanzaba con trazar entre el gallo pretendido y el logrado, aunque “tan mal parecido”, unas “letras góticas” que firmaran (reafirmaran y confirmaran) dicha mimesis. En cambio, entre “la belleza” de Lisarda y el “gato” la discontinuidad es –más o menos irónica– bien manifiesta pero, he aquí el punto, en buena medida dicha incongruencia pasa a ser irrelevante, en tanto lo privilegiado en el poema, la continuidad que cohesionaba y da sentido a esa serie, es lo que “se me viene a la pluma y a la mano”, ese impulso, eso que físicamente mueve (tienta, pellizca, concome, hormiguea) y no sin violencia (punza, repuja, aporrea) obliga a hacer, a expresar, a sacar de sí: “yo tengo de pintar, dé donde diere”. Entre el hacer y lo hecho, conceptualmente, hay un diferendo que, si en Cervantes todavía se vinculaba al objeto y a él remitía tanto la calidad de la obra como la precisión del juicio, fundando aquella “necesidad de comentario” tan comentada, en el “Ovillejo” de sor Juana ese distingo ya es indisociable del sujeto lírico. Inseparable pero no indistinguible: “pues no soy la primera”... Y por eso, como no siempre es primero el que empieza, el poema sorjuanino “Pinta en jocoso numen, igual con el tan célebre Jacinto Polo, una belleza” (como reza el epígrafe, a modo de título), es decir, no inspirado en ni

bajo la lógica del antes-después, original-originado, sino –bajo el rigor de la isonomía– “igual con” o con misma celebridad. Y así y todo, la distribución de celebridad (esa distinción formal), colindante con cierta distribución del “jocoso numen” (esa distinción modal), sugiere una lógica de agudeza y arte de ingenio tan prescriptiva y sistemática como la detallada por Baltasar Gracián. Vale decir: todavía en el “Ovillejo” sorjuanino, un siglo más tarde del encuentro de Góngora y el Inca, el problema de la expresión ovilla el de lo sublime, aunque ahora el *genium* y el *ingenium*, el individuo y la singularidad, aparezcan como matices menos infraleves o, también, cada vez menos invisibles “en los mismos términos”.

Como ocurría con “la vuelta” de la *Poética* de Aristóteles, tan progresiva o diseminada que casi no terminaba de volver (porque no terminaba de irse), pues si su restitución se populariza con la traducción de Valla (1498) y de Pazzi (1536), ya con Hermann el Alemán (c.1256), de forma parcial vía Averroes, y sobre todo con Guillermo de Moerbeke, cuya traducción latina completa en 1278, su concepción e ideas circulaban, variando tierras y lenguas, con *Perì hypsous* de pseudo-Longino pasaba algo similar, en tanto no debe considerarse solo su incorporación eurocéntrica, que parte del manuscrito *Parisimus Graecus 2036* (de la Biblioteca Nacional de París) del siglo X, al que siguen su publicación en Basilea (1554) por Francesco Robortelli y en Venecia (1555) por Paolo Manuzio y en Oxford (1636) por Gerard Langbaine, entre otras, y la consagratoria traducción de Nicolas Boileau-Despréaux bajo el título de *Traité du Sublime ou du merveilleux dans le Discours*, cuyas tres ediciones en vida del traductor dan cuenta de su éxito (1674, 1683 y 1702), sino también su incidencia y participación, desde su polémica aparición, en la ecuménica *neorretórica* o *segunda sofística*, a la vez una cultura general y una institución educativa muy extendidas y definidas. En ese sentido cabe recordar –amén de la carta de Pedro Valencia a Góngora, primer parecer crítico sobre las *Soledades*, abundantemente basado en el tratado griego– la muy comentada escena de la primera parte de los *Comentarios reales* en la cual el Inca describe una extraña piedra, “del tamaño de la cabeza de un hombre”, llena de agujeros por donde “asomaban puntas de oro” y, decían “los que entendían de minas, que si no la sacaran de donde estaba que por tiempo viniera a convertirse toda la piedra en oro”.

En el Cozco la miraban los españoles por cosa maravillosa, los indios la llamaban huaca (que, como en otra parte dijimos, entre otras muchas significaciones que este nombre tiene una es decir “admirable cosa” digna de admiración por ser linda, como también “cosa abominable” por ser fea) ya la miraba con los unos y con los otros. (I, 553)

Esta miraba doble, que sin duda comenta buena parte del conflicto de la escritura y del sujeto a/de los *Comentarios*, es también efecto de aquella cosa extraordinaria, de aquella cosa inacabada, extática, prácticamente inútil y a un tiempo linda y fea, admirable y abominable, es decir, sublime. Este “nuevo” espectro estético (que célebremente perdurará en Burke y en Kant) hace surgir en lo “natural” no sólo un “valor” creativo inherente pero trascendente y más o menos intuitivo sino, sobre todo, la garantía de lo “grande”, de lo “elevado” y no necesariamente perfecto: “la ausencia de errores es fundamentalmente atribuible al arte, y la excelencia, aunque sea inestable, es resultado de lo sublime” (Longino 2014: 77); algo que, al quitar el aliento, interrumpir un diálogo

o una serie, fabrica su memoria: “sólo es realmente grande aquello que ocasiona una reflexión profunda y hace difícil, cuando no imposible, toda réplica, mientras que su recuerdo es consistente y duradero” (16); y sobre todo, algo que no es sino la adecuada resonancia de un espíritu elevado (*hýpsos megalophrosýne apékhema*) ante determinados hechos y circunstancias: “lo sublime es el eco de un alma grande” (19).

Y aunque en más de un pasaje pseudo-Longino recuerde la importancia del *ars*, pues “la elección de palabras adecuadas y magníficas [...] confiere a los hechos un alma parlante” (64), las naturalezas sumamente elevadas (*hai hypermegétheis phýseis*) están lejos de ser puras “y su descarga de inspiración divina, tan difícil de someter a las normas de la preceptiva” (71). Tornasolada, la expresión emana e inmana, simultáneamente. No es un movimiento del objeto al sujeto ni de la preceptiva al acratismo, pues nada de ello existe sino expresado, y es en la expresión que algo como “sujeto” o como “objeto” parecen distinguirse, pero no pueden separarse. No obstante, el mito de la “creatividad” queda instalado, y la singularidad de una expresión y su efecto sensible parecen, de pronto, comprometer o englobar –más que la finta técnica– la individualidad del sujeto que, naturalmente, ya no es “natura” sino *natura naturata*, la “marca” infraleve de ese pasaje, ese paisaje: de Góngora al gongorismo, de Darío al modernismo, del grupo *Noigandres* al concretismo, etc. Entre un sujeto como correlato de la expresión (expresionismo inmanentista), donde lo creado expresa el sujeto, y la expresión como emanación del sujeto (expresionismo creacionista), donde el sujeto se expresa, el problema de la expresión fija el espacio exacto en el cual se tornan reales –y hasta necesarios– los comentarios.

Esquemática y provisoriamente, en ese paisaje incaico, quedan perfilados (no deslindados) dos modos conceptuales preclaros, el de la *res-publica* y el de marca. En un sentido, se idea literatura ensayando: expresando un vínculo, cuestionando los límites espaciales (disciplinares, territoriales, etc.), enfatizando una red agujereada de letras. Se eriza acá la cuerda crónica que, entre “Alboroto y motín de los Indios de México” y *Operación masacre*, dispersan *Nueva corónica y buen gobierno* y *Os Sertões*, *El lazarillo de ciegos caminantes* y *Las catilinarias*, *Facundo* y *Leaves of Grass*, *Memórias de um Sargento de Milícias* y *Martín Fierro*, *A Supposedly Fun Thing I’ll Never Do Again* y *Escrito a ciegas* y *Poesía civil* y la obra de Gregorio de Matos, etc. Según el otro, se escribe presuponiendo expresivamente la literatura, para intersectar sus límites temporales (históricos): enfatizando ya la caducidad, o pérdida de eficacia de lo mismo, ya la inminencia, o amenaza de lo distinto. Tendal de filigranas y galaxia de estiletos, forja de fisonomías con lenguaje –al decir de Martí– o administración de un mito –vía Fogwill–, el vórtice elíptico del cual *Los raros* y *Una excursión a los indios ranqueles* o *Primero sueño* y *O Guesa* oficiarán de centros centrífugos arremolina desigualmente *Mascarilla y trébol* y *Paterson*, *Campo nuestro* y *Artefactos*, *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* y *El affair Skeffington*, *La guaracha del Macho Camacho* y *El árbol de Saussure*, *Druida* y *Trilce* y *The Arrivants* y “Meu tio, o Iauaretê” y *Hospital Británico* y *Paulicéia Desvairada*, etc. Que se trata de dos modos, perfilados pero no deslindados

por los *Comentarios reales*, lo confirma –incaica– la voz de *Black out*: se trata –ahora y siempre– de “la glosa que, simulándose crítica, reapropia información y estilo para que las gracias del otro queden bajo la propia firma” (2016: 235).

Bibliografía

- ARENDDT, Hannah. 2008. *Sobre la revolución*. Traducción de Pedro Bravo. Buenos Aires, Alianza.
- BARTHES, Roland. 2017. “La retórica antigua (ayuda memoria)”, en *Un mensaje sin código. Ensayos completos en Communications*, 253-345. Traducción de Matías Battistón. Buenos Aires, Godot.
- BORGES, Jorge Luis. 1974. *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé.
- CERVANTES, Miguel de. 2004. *Don Quijote de la Mancha*. San Pablo, RAE.
- . 1946. *Novelas ejemplares*. Buenos Aires, Emecé.
- DE LA CRUZ, sor Juana Inés. 2014. *Nocturna, mas no funesta*. Edición y notas de Facundo Ruiz. Buenos Aires, Corregidor.
- DUCHAMP, Marcel. 1998. *Notas*. Traducción de María Dolores Díaz Vaillagou. Madrid, Tecnos.
- . 1999. *The White Box: à l'infinif*. Northend Chapter, The Typosophic Society.
- ESPINOSA MEDRANO, Juan de. 1982. *Apologético*. Caracas, Ayacucho.
- GARCILASO DE LA VEGA, Inca. 2004. *Comentarios reales* [I]. Edición, prólogo, índice analítico y glosario de Carlos Aranibar. México, Fondo de Cultura Económica.
- . 1944. *Historia general del Perú* [II]. Prólogo de José de la Riva Agüero y edición de Ángel Rosenblat. Buenos Aires, Emecé.
- . 1723. *La Florida del Inca*. Madrid, A costa de Nicolás Rodríguez Franco.
- GUIMARÃES ROSA, João. 1976. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro, José Olympio.
- LEZAMA LIMA, José. 1993. *Paradiso*. Buenos Aires, ALLCA XX-Colección Archivos.
- LONGINO. 2014. *De lo sublime*. Traducción de Eduardo Gil Berat. Barcelona, Acontilado.
- MARX, Karl. 2013. *Diferencia entre la filosofía de la naturaleza de Demócrito y la de Epicuro*. Traducción de Esteban Ruiz. Buenos Aires, Gorla.
- MIER, fray Servando Teresa de. 1978. *Ideario político*. Caracas, Ayacucho.
- . 1994. *Memorias*. Caracas, Ayacucho.
- MORENO, María. 2016. *Black out*. Buenos Aires, Mondadori.
- REYES, Alfonso. 1969. “Hermes o de la comunicación humana”, en *La experiencia literaria*, 9-40. Buenos Aires, Losada.
- SARDUY, Severo. 1999. *Obra completa*. Gustavo Guerrero y François Wahl (coords.). Madrid, ALLCA XX-Colección Archivos.
- SOMMER, Doris. 2005. “Mosaico y mestizo: El amor bilingüe, de Hebreo a Garcilaso”, en *Abrazos y rechazos*, 101-138. Bogotá, Fondo de Cultura Económica.
- SPINOZA, Baruch. 2007. *Epistolario*. Introducción y notas de Diego Tatián, traducción de Oscar Cohan. Buenos Aires, Colihue.
- . 1984. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Introducción, traducción y notas de Vidal Peña. Buenos Aires, Orbis-Hyspamerica.
- TATIÁN, Diego. 2009. *Spinoza. Una introducción*. Buenos Aires, Quadrata-Biblioteca Nacional.
- WILLIAMS, Carlos William. 1920. *Kora in hell: improvisations*. Boston, Four Seas.

Fecha de recepción: 14/11/2017 – Fecha de aceptación: 15/12/2017

Facundo Ruiz es Doctor en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeña como profesor de Literatura Latinoamericana. Es Investigador del CONICET y del Instituto de Literatura Hispanoamericana, en el marco del cual dirige el grupo Estudios Barrocos Americanos. Ha editado y anotado la poesía y las cartas de sor Juana Inés de la Cruz (*Nocturna mas no funesta*, 2014) y coordinado, junto a Pablo Martínez Gramuglia, el volumen *Figuras y figuraciones críticas en América Latina* (2012). Preparó, junto a Luciana del Gizzo, la *Antología temática de la poesía argentina* (2017).
