

Ernesto Carriazo *

Aspectos de la estética barroca, manierista y contemporánea en *Metatrón* de Philip Potdevin

Buena parte de la crítica nacional parece convenir en que *Metatrón* (ganadora en Colombia del Premio Nacional de Cultura 1994 en la categoría de novela) entrelaza la vida moderna con parte del transfondo ideológico del arte barroco y manierista. Relacionaremos algunas secciones de esta novela con la propuesta barroca del cuadro "Las Meninas", del español Diego Velázquez, y compararemos o contrastaremos algunos rasgos particulares del texto con la "disposición espiritual" de las artes manieristas, según apreciaciones de Arnold Hauser y otros críticos especializados.

En su plano más inmediato, el libro reproduce 1) la vida, la relación modelo-artista y el sentido estético de un pintor anónimo del siglo XVII en el proceso de creación de doce ángeles barrocos en óleo sobre lienzo, que reposan en la capilla de un pueblo ficticio llamado Meusa¹; 2) las apreciaciones de Xavier y Mari Carmen -un par de profesores españoles especializados en arte y angelología- sobre estos cuadros; 3) las vicisitudes amorosas de un pianista profesional, Franz Bordelli, con Sabina y Lilián; 4) las eruditas tertulias con el padre Mathias

* B.A Sacred Herat University, Fairfield, Connecticut, USA. Profesor de Literatura inglesa en la Universidad Nacional de Colombia. Ha traducido libros para McGraw-Hill y otras editoriales.

1 En la realidad, los cuadros aludidos en la ficción corresponden a doce pinturas de ángeles barrocos que actualmente resguardan la iglesia principal y el pueblo de Sopó, situado a las afueras de Bogotá.

Hermann y otros amigos en el apartamento del músico, en el barrio Nicolás de Federmán de Bogotá y 4) algunas páginas del diario de Sabina.

Entre otras secciones a veces más desatendidas pero nunca menos importantes en esta novela, destacamos 1) el frontispicio, 2) la “Aserción para el cabal entendimiento de este libro”, por Franz Bordelli 3) la “Aprobación” del Padre Mathias Hermann, 4) las “Admoniciones al lector” 5) una “Pseudoepigráfica”, 6) un apéndice con “nota del autor” y reproducciones de los cuadros en cuestión.

En algunas de estas secciones, encontramos situaciones perfectamente paralelas a las que el pintor barroco español Diego Velázquez (1599-1660) parece sugerir en el quizás más celebrado de sus cuadros, “Las Meninas”: el desplazamiento de autoría y la consecuente multiplicación del sujeto creador, proponiendo así la simultaneidad de orígenes de una obra y el poder de crítica que adquiere la ficción sobre lo creado. El observador que aparece al fondo de “Las Meninas” y el Padre Mathias Hermann, personaje de la novela, adolecen de la misma pretensión de no pertenecer a la composición de la cual forman parte. Ambos están imbuidos dentro de la ficción, pero ambos también actúan como si quisieran salir de ella hacia la dimensión de la realidad desde donde los aprecian. El observador del fondo de “Las Meninas” lo hace amagando el ascenso de unas escaleras por una puerta trasera que conduce a otro plano, mientras el padre Hermann lo hace dando la aprobación de la novela en la cual se encuentra, con las ínfulas de quien no se ve retratado en ella.

Al igual que Potdevin, Velázquez parece eclipsarse a voluntad como hacedor de su obra cuando engendra un personaje que ejecuta su mismo oficio dentro de lo que en realidad ha sido producido por el pintor español. Si apreciamos “Las Meninas” de frente, encontraremos a la izquierda de la composición un pintor que nos observa como si fuésemos sus modelos, como si posáramos para el lienzo que está elaborando en el mismo instante en que vemos el resto del cuadro. Así el lienzo que crea el artista pintado por el artista real está vedado a los ojos de quienes nos enfrentamos a “Las Meninas” con la preconcebida y errada pretensión de poder apreciar la totalidad del cuadro. Si nos concentramos en la sección izquierda de éste, sólo podremos ver el revés de una tela que automáticamente niega la posibilidad de acceder a su parte frontal por más que nos movamos de sitio (Merlo).

Esta multiplicidad de puntos de vista parece coincidir con uno de los fenómenos que caracteriza la estética del barroco, en contraste con la del clasicis-

mo renacentista. Mientras éste último movimiento auspicia un solo centro (en la literatura, un solo narrador o, en la pintura, una sola figura principal a la que convergen todos los demás puntos²), el primero disgrega el punto focal de manera que la unidad se conciba más por adición de partes que como un cuerpo entero e indivisible (Figueroa, *Seminario*).

Si desplazamos nuestro enfoque hacia el fondo del cuadro de Velázquez, cercano al centro nos encontraremos con otro fragmento de la composición - un espejo reflejando la imagen de una pareja- el cual por sí solo nos ayudaría a develar lo que posiblemente ha dejado plasmado el pintor que proyecta su mirada hacia nosotros desde la parte lateral izquierda (Merlo).

Algo análogo sucede en *Metatrón*. Si queremos descubrir las pistas que los profesores Xavier y Mari Carmen tratan de dilucidar al observar los cuadros de los arcángeles de Meusa, jamás alcanzaremos a extraer teorías que anulen sus incertidumbres a partir de sus parlamentos: la obra exige u ofrece la posibilidad de trasladarnos al punto de vista narrativo de quien los pintó para encontrar respuestas. De esta manera, Potdevin también nos conduce a cambiar de foco, a desplazarnos de una serie de capítulos a otra, a concentrarnos en los fragmentos de la obra para tratar de comprender su totalidad.

Las “Admoniciones al lector”, por otro lado, están constituidas por tres citas muy relacionadas, a nuestro parecer, con algunos datos precisados por el profesor Cristo Rafael Figueroa Sánchez en “*Barroco criollo y neobarroco latinoamericano: encubrimiento y artificio*”. Como el mismo nombre de este artículo lo anticipa, una de las principales intenciones de los estilos mencionados es servirse de la palabra como medio para enmascarar la esencia de lo que un autor piensa: “[ambos movimientos] se emparentan al brotar de una carencia y de un descentramiento que se intentan llenar con la extrañeza, el encubrimiento o el artificio hasta hacer del lenguaje su propio fin” (78).

El objeto se diluye, se oscurece, pero puede asomarse a la luz de la argucia del lector para atribuirle varios significados a un solo significante. Ya para el manierismo, tal ejercicio exige un alto grado de sofisticación de los procesos mentales del lector. En vez de obedecer a las emociones o a la experiencia inmediata de los sentidos, está concebido con base en el intelecto y la racionalidad (*Seminario*).

2 Ver, por ejemplo, “La última cena”, de Leonardo Da Vinci.

La primera referencia, de Góngora, en las “Admoniciones al lector”, parecen encerrar las intenciones y características que acabamos de mencionar: “Eso mismo hallará V.m., si tiene capacidad para quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubre” (Potdevin).

Aunque algunos críticos afirman que “las peculiaridades formales de la pintura, escultura y arquitectura manieristas no tienen... equivalente verdadero en la literatura” (Canfield 312), ya hemos visto que sí se pueden establecer equivalencias entre la pintura y la literatura aun si el medio de expresión de cada una de estas artes es distinto. En el caso concreto de las relaciones entre literatura y arquitectura, algunos lectores se sienten pasando las páginas de la “pseudoepigráfica” de Metatrón como si estuviesen ascendiendo por una larga escalinata (la cual no es más que una línea recta llena de pliegues) antes de ingresar, metafóricamente, ‘al gran salón de bailes’ donde los personajes de la novela se darán a conocer. Esta estructura se asemeja a las grandes escalinatas de algunos palacios barrocos, que exigen transcurrir muchos pasos en espacios cortos, como los de cada escalón —¡o cada epígrafe!— como pre-requisito para acceder a espacios más amplios (Millán).

Temáticamente, las preocupaciones principales de la “Pseudoepigráfica” parecen concentrarse en 1) la integración de contrarios: “*Dios es día y noche,/ invierno y verano, guerra y paz, saciedad y hambre, es decir, todos los opuestos*”; 2) la destrucción de dicotomías: “...*lo de abajo es igual a lo de arriba,/ y lo de arriba es igual a lo de abajo...*”; 3) la concepción de un sujeto u objeto a partir de múltiples denominaciones: “—¿cómo te llamas?/ Me respondió:/ Tengo setenta nombres”; 4) la pluralidad como medio de definir la unidad: “...Así como todas las cosas provienen del Uno,/ también todas las cosas nacen de este Uno/ mediante conjugación”, 5) la propuesta de abolir la cuasi sempiterna monopolización del poder: “...al contemplar a Metatrón sobre su trono: ‘en verdad hay dos poderes divinos en el cielo’. Mas sobre todo, la “Pseudoepigráfica” resalta la separación cultural de lo masculino y femenino como dos naturalezas distintas, con en el genuino interés de integrarlas.

Todas las características que hemos rescatado, se reiteran de la manera más contundente en el retrato que sobre su propia época la meditación del pintor-narrador del siglo XVII revela:

¿Qué habría sido de mí en un siglo sin las agitaciones, las guerras y los tumultos de este diecisiete: *mundo furiosus*, herejías, opresiones, inquisiciones, tiempo de caos, de desorden, de erección y derrumbamiento de arquitecturas

morales teológicas, científicas y filosóficas? No sé de otra época que haya logrado conciliar tradición con rebelión, austeridad con derroche, amor a la verdad con culto al encubrimiento; locura y cordura, superstición y devoción, sensualidad y misticismo, poder divino y tiranía terrestre. Amo el conflicto y sólo sé vivir en él. Dentro de mí encuentro contradicción y conflicto, fuerzas polares que me destrozan para recomponerme en mi inmóvil armonía. La turbulencia de la época es reflejo de mi corazón consternado, o puede ser lo contrario. No importa: prosperamos en la paradoja; el absurdo y la incoherencia son tierra fértil para crear las grandes obras; divagamos, caemos en la ridiculez, somos objeto de burla y escarnio..., sucumbimos en la confusión pero triunfamos en la antítesis. No puedo expresar de otra forma la fortuna de ser hombre de mi centuria para presenciar la convivencia de actividades que cualquier necio puede juzgar incompatibles o abiertamente contradictorias. ¿No está allí el hombre en su expresión más perfecta? (Potdevin, 36-37).

Esta cita, así como los epígrafes y el cuerpo de *Metatrón*, se relacionan estrechamente con las características que Arnold Hauser y otros críticos derivan del Manierismo:

1. “La tendencia a contrastes drásticos y la preferencia por contraposiciones insolubles”. Franz experimenta permanentemente contraposiciones insolubles al debatirse entre dos fuerzas opuestas por completo: Sabina y Lilián. Aunque a las dos las une su relación con Franz, ninguna de las dos se encuentran nunca. La una llena las necesidades espirituales e intelectuales del músico, mientras la otra despierta y satisface las angustias del cuerpo. Espíritu y cuerpo, control y desmesura, razón e instinto, se integran en un solo ser pero sin fundir su esencia. He ahí la permanente ambivalencia de Franz. Como el pintor -retomando sus palabras- Franz encuentra dentro de sí contradicción y conflicto, fuerzas polares que lo destrozan para recomponerlo en su inmóvil armonía.
2. “La huida ascética hacia lo infinito” (Cansfield) es otra característica manierista comprobada en las experiencias de Franz. El piano es su puente para alcanzar las esferas celestes desde la tierra. En las alturas se encuentra cara a cara con Metatrón y se desconecta de su realidad más inmediata, su apartamento de Federmán, quebrando así la unidad espacial, como muchos cuadros barrocos y manieristas.
3. “La actitud intelectualista”. No de modo peyorativo se refiere Hauser a esta característica, si acaso puede haber alguna distinción con una actitud intelectual. Es esa postura natural la que predomina entre los amigos de Franz y él mismo en sus tertulias eruditas. El personaje que más explaya tal carácter

es el padre-Hermann: A punta de referencias que dejarían perplejo al más sabido de sus oyentes o lectores -no por la validez o invalidez de sus argumentos, sino por la inconmensurable dimensión de los mismos- con espíritu ecuménico el padre justifica lo masculino y lo femenino como una entidad integrada.

4. “El gusto por dificultades y paradojas”. Éstas ya han sido confesadas por el pintor de los cuadros de Meusa no sólo en las palabras que de él hemos rescatado, sino también en la elaboración de sus ángeles. El resultado no es menos oneroso y paradójico de interpretar para los profesores españoles que para el pintor mismo. Xavier y Mari Carmen perciben tales dificultades interpretativas en la ambigüedad que exhiben los ángeles en cuanto a su género; si los velos y encajes de sus vestiduras cubren o destapan sus muslos y pechos, si descienden a la tierra o ascienden al cielo, etc. Así, como señala Martha Cansfield, “lo divino se sensualiza hasta volverse corpóreo”.

Quizás muchos lectores hoy en día emplearían la palabra *Multimedia* para definir de la manera más cercana posible la lectura de *Metatrón* como experiencia. En términos menos prosaicos, el carácter ecléctico de *Metatrón*, en el sentido de integrar casi todas las artes en un sólo cuerpo, expone al lector a una noción interconectada del arte cuya aspiración es comprender la totalidad a partir de la suma de fragmentos. Creemos que Potdevin ha reproducido no sólo en la estructura de su novela sino también en la caracterización de sus personajes los conflictos que solieron embargar al hombre del barroco, trasladados a las realidades y preguntas del hombre del siglo XX sobre su presente y su pasado. Tal es uno de los mensajes más perturbadores que en el fondo contiene la serena mirada de los ángeles de Sopó para aquellos que como Franz, Sabina, Xavier y Mari Carmen, hemos ido en peregrinación a su encuentro directo.

Bibliografía

- Canfield, Martha. “‘Literatura y Manierismo’ de Hauser verificado en Kafka” en *Universitas Humanistica*.
- Figueroa, Cristo Rafael. “Barroco Criollo y Neobarroco Latinoamericano: Encubrimiento y Artificio”. *Revista Universitas Humanística*. (Enero-Junio, 1991).
- _____. *Seminario: Neobarroco latinoamericano*. Pontificia Universidad Javeriana, primer semestre, 1999 (apuntes de clase).

Figuroa, Cristo Rafael. "La obra literaria de Philip Potdevin o la vivencia imaginaria de la cultura". *Revista Gaceta* 28, Colcultura (Junio 1995).

Hauser, Arnold (1962). *Historia Social de la Literatura y el Arte*. Madrid: Guadarrama.

____ (1969). *Literatura y Manierismo*. Madrid: Guadarrama.

Janson, H. W. (1991). *History of Art*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall Inc.

Merlo, Alessandra. *Cátedra Literatura y Diferencia Cultural*. Pontificia Universidad Javeriana. Primer semestre 1998 (apuntes de clase).

Millán, Carmen. *Literatura y Música*. Pontificia Universidad Javeriana. Primer semestre 1999 (apuntes de clase).