

El Brasil imperial y la obra de un condenado a muerte: *Inconfidencia* (*El Aleijadinho*) de Abelardo Arias

LORENA ÁNGELA IVARS

Universidad Nacional de Cuyo
M5502J Mendoza, Argentina
lenaivars@yahoo.com.ar

RECIBIDO: OCTUBRE DE 2008
ACEPTADO: DICIEMBRE DE 2008

Abelardo Arias,¹ novelista argentino perteneciente a la llamada generación del 50-55 y escritor viajero, sintió una especial fascinación por Brasil desde la primera vez que, paso obligado para llegar a Europa, pisó su suelo en el año 1954; país dionisiaco que lo cautivó con sus claroscuros y su vivacidad, mezcla de macumba y de cristianismo. A partir de entonces, Brasil no sólo se convierte en un lugar de veraneo para el escritor, sino también en una deuda pendiente: la de recrear la exuberancia y la riqueza de su cultura, de sus bailes y de su gente. Su homenaje a esta tierra se concreta en su segunda novela de corte histórico titulada *Inconfidencia* (*El Aleijadinho*), publicada en octubre de 1979, cuando el autor cuenta ya con 71 años y está en la etapa de madurez de su producción narrativa.

Arias elige el Brasil imperial de fines del siglo XVIII como cronotopo para su ficción, ámbito que dio a luz a ese extraño genio de la plástica que fue el mestizo Antonio Francisco Lisboa, más conocido como “el Aleijadinho”² –“el lisiadito”– apodo cariñoso que sus coetáneos le otorgaron debido a una extraña enfermedad degenerativa que los médicos no lograron identificar ni curar.³ Específicamente, el autor mendocino sitúa la trama en los últimos años de vida de este arquitecto y escultor *sui generis*, abarcando desde la rebelión de los Inconfidentes (frustrada sublevación de 1789 contra la reina doña María I

de Portugal), hasta su muerte ocurrida el 18 de noviembre de 1814; momento histórico de gran convulsión política y en el que se concreta la obra magna del escultor mulato: el acondicionamiento como montaña sagrada de la colina que conduce hasta el santuario del Bom Jesus de Matosinhos, en la ciudad de Congonhas do Campo. En ella, se reconstruye el itinerario de la redención de la humanidad, anunciada por los profetas y alcanzada mediante las etapas de la Pasión, según un esquema inventado en la Italia de comienzos del siglo XVI.⁴ Al recibir este encargo, el Aleijadinho se convertía en el heredero de una de las más asombrosas tradiciones del arte cristiano, la del “sacro monte” como se le llama en Italia, país donde fue inventada esta iconografía. Se trataba de adecuar una “montaña” (en realidad, un relieve) con un recorrido que permitiera visualizar las diferentes etapas de la Pasión de Cristo ofreciendo a los fieles la posibilidad de realizar un peregrinaje que sustituía el viaje a Tierra Santa, difícil, costoso y peligroso.

La monumental obra de Antonio Francisco Lisboa reúne un total de sesenta y seis imágenes religiosas esculpidas en madera, además de las doce que representan a los profetas, realizadas en piedra jabón.

El recorte histórico efectuado por Arias no es arbitrario. Dos razones lo llevan a elegir el breve espacio de tiempo en el que la vida del Aleijadinho se entrecruza con la lucha por la liberación de Brasil. En primer lugar, esos veinticinco años corresponden al período de mayor producción del magnífico escultor, cuya obra resume el desarrollo del arte barroco brasileño —estilo que, como es sabido, arraiga en América con una fuerza inusual y se convierte en el primer estilo americano (Bravo Lira 296)—; a la par que su origen mestizo y su labor artística sintetizan las tensiones, las contradicciones y el dinamismo de la sociedad colonial lusitana. En segundo lugar, la Rebelión de los Inconfidentes representa uno de los tantos movimientos de emancipación que, inspirados en la Independencia de los Estados Unidos, concibieron las incipientes repúblicas latinoamericanas en el siglo XIX. Estas son las razones por las cuales consideramos la novela un condensado microuniverso en el que el autor mendocino no sólo cifra su visión de la literatura y del arte, sino también de la problemática latinoamericana en general, reflexión común a los escritores de las últimas décadas del siglo XX, como señala María Antonia Zandanel:

Una de las marcas claramente distintiva de nuestra narrativa en la actualidad (...) es la constante recurrencia de nuestros narradores a los regis-

tros historiográficos que dan cuenta del pasado histórico de la América Latina con la intención de reescribir distintos segmentos de ese pasado, en una actitud dialogante e inquisitiva, nunca complaciente. (...) literatura siempre comprometida que visita los momentos señeros del pasado para buscar allí las causas o los males del presente. Negar ese pasado, reescribirlo o impugnarlo, constituye, a nuestro entender, un nuevo modo latinoamericano de exorcizar discursivamente los propios demonios. (13-17)⁵

Sin embargo, Arias no adopta una actitud paródica frente a los discursos historiográficos, ni pretende afinar esa imagen desencantada y tan habitual en la Nueva Novela Histórica –como la bautiza Seymour Menton– de una América bastarda, falta de identidad y desplazada con respecto al resto del mundo. Muy por el contrario, el autor mendocino define el sentir del hombre americano y su continuo debate por alcanzar la identidad cultural, en vistas al reconocimiento y a la estoica aceptación de su origen y de su destino.

Pese a la profundidad y a la originalidad con que Abelardo Arias aborda la temática del mestizaje cultural americano, y a los incuestionables méritos estilísticos, *Inconfidencia* es una obra poco estudiada por la crítica actual. No sucede así cuando es publicada, puesto que escritores reconocidos como Manuel Mujica Láinez y Abel Posse celebran la temática elegida y la maestría con que desarrolla los conflictos del inigualable escultor. Escribe Mujica Láinez en una dedicatoria: “El Paraíso 9 de noviembre de 1979. Querido Abelardo: Me gustó mucho el fragmento de tu libro sobre el Aleijadinho que leí en *La Nación*. ¡Qué tema! Te deseo la mejor suerte y te abrazo, Manucho”. Por su parte, Abel Posse escribe un magnífico artículo para *La Prensa*, titulado “Obra mayor por su tensión espiritual. *Inconfidencia (El Aleijadinho)* de Abelardo Arias”, en el que destaca la profundidad del mensaje del escritor mendocino: “La obra crece con toda la tensión de una silenciosa agonía, de un condenado a muerte que hasta el último instante de lucidez prefiere sembrar belleza y prestigiar la olvidada fe en la vida”.

Tampoco el país homenajeado estuvo ajeno a lo que esta novela representaba. En el año 1982 –coincidentemente con la segunda edición de la novela–, el estado de Minas Gerais le entrega al escritor la Orden del Mérito de la Inconfidencia,⁶ por su maestría en la recreación del ambiente, de los personajes y del conflicto epocal que esboza, haciéndola meritoria de figurar entre las novelas que mejor definen la complejidad histórico-social de ese suelo.

LA FICCIÓN Y EL DIÁLOGO CON LA HISTORIA

Fascinado por el hito histórico que representa la rebelión de los Inconfidentes y por la mezcla de fe religiosa y arte que encarna la obra del Aleijadinho, Arias permanece varios meses en Brasil, aprovechando el generoso ofrecimiento de su amigo el Dr. Rubens Franco, quien le presta su departamento en Río de Janeiro: “así pude consultar en la Biblioteca Nacional los cincuenta y cuatro libros, folletos y documentos que a él se refieren. En mis anuales *vagabundeos* rastree sus huellas y sus piedras. Viví la ciudad de Ouro Preto en la encantadora Posada del Chico Rey” (*Páginas seleccionadas...* 201). El escritor estudia exhaustivamente los textos historiográficos y concibe una obra que respeta el referente histórico hasta en sus mínimos detalles, sólo se permite “imaginar la forma” (Arias *Él, Juan...* 9) en que estos hechos acontecieron y la compleja carnadura de sus personajes, “por aquello que según Henry James es más importante la forma en que se presenta una vida que la clase de vida que haya sido” (*Él, Juan...* 9).

La obra, envuelta desde sus inicios en la atmósfera barroca –por momentos gótica– de aquel remoto Brasil imperial, comienza en el preciso instante en que una patrulla de soldados lleva engrillado a Tomás Antonio Gonzaga,⁷ uno de los poetas e intelectuales implicados en la rebelión de los Inconfidentes liderada por José Joaquim da Silva Xavier (conocido como Tiradentes).⁸ A partir de entonces, la novela se estructura siguiendo los avatares políticos, el enjuiciamiento y posterior condena de los Conjurados, hechos que son vivenciados desde la perspectiva de dos personajes: el escultor Francisco Lisboa, amigo de los inconfidentes –si bien no participó directamente en la rebelión por su condición de mulato–, y la bella María Joaquina Dorotea de Seixas, conocida en Vila Rica (actual Ouro Preto) con el nombre poético de Marília, tal como su prometido –el capturado poeta Gonzaga– la bautiza en sus versos.

Como es habitual en sus novelas históricas, la recreación del pasado se construye sobre la base de una estructura simbólica, en la que se entrecruzan múltiples ejes que complejizan su sentido. En este trabajo en particular, nos centraremos en tres de ellos: en primer lugar, la relación arte-redención, la cual establece un puente directo con la concepción de la literatura y con la poética del autor. En segundo lugar, la rebelión de los Inconfidentes como diálogo subrepticio con el referente del propio autor, es decir, la dictadura militar en la Argentina y la consecuente persecución de los intelectuales y jóvenes contrarios al régimen.⁹ Finalmente, el microuniverso barroco del Brasil imperial como símbolo de la compleja identidad latinoamericana.

ARTE Y RELIGIÓN

En el artículo que dedica a esta novela, Abel Posse señala: “Brasil, tierra feraz, aparece sobriamente descripta como ámbito de religiosidad, una de las vertientes que los novelistas latinoamericanos poco supieron reconocer en la realidad”. A esta tradición cristiana fuertemente arraigada como legado de la corona portuguesa, la secundan ciertos resabios de las costumbres africanas, que afloran por momentos y generan una confusa amalgama de religiosidad y superstición. Unión que no sólo se respira en la atmósfera creada magistralmente por el autor, sino que se cristaliza en la figura del protagonista. Pese a su profunda fe religiosa, como mestizo, el Aleijadinho no puede evitar la impronta pagana que lleva en la sangre como una marca indeleble, y que continuamente se infiltra en su arte. Su obra, por lo tanto, es reflejo de su propia hibridez y la de su tierra.

Esta condición dual lleva a Lisboa a cuestionarse sobre su identidad – “¿pero cuál era su verdadero color?” (*Inconfidencia* 170)–, y cuál el lugar que ocupa en el mundo. Está a medio camino entre el mundo ordenado y reglamentado de los blancos (casi inaccesible para él, si no fuera por su condición de artista venerado) y el mundo de la pasión, de la macumba y la superchería africanas.

Paradójicamente, será su mayor dolor, su denigrante enfermedad, la que le ayude a encontrar su sitio en el orbe. En los últimos capítulos de la novela, cuando el artista se dispone a concretar su obra cúlmine, le es revelado su lugar en la procesión del Bom Jesus en Congonhas:

Ya sentía en ese ambiente en el cual el olor a podredumbre se mezclaba con el perfume del incienso, que él también era, y muy pronto lo sería más, un alejado, un mutilado como los otros. Ya estaba entre los suyos y el Bom Jesús tendría que fijarse en él. Ya habrían pasado todos los sanos, los que reclamaban naderías, penas de amor, y ahora le tocaba a ellos, los que se arrastraban, los últimos. (170)¹¹

Considerada un castigo bíblico –“esa palabra que no deseaba mencionar y que tanto aparecía en la Biblia” (14)–, su enfermedad se vuelve un acicate para la creación y, a la vez, el motivo de su perenne prisa, de su angustia: “Su vida se había transformado en una carrera entre la escultura y la muerte” (263).

Su padecimiento físico –“ese dolor que la mayoría de los leprosos no experimentaba” (146)–, se une al desconsuelo por el progresivo despojamiento de

toda posibilidad de felicidad: bastardo por nacimiento, sin acceso al calor de un hogar, ajeno a la amistad –lo más próximo a este sentimiento es su relación con Mauricio, su esclavo más antiguo y el mejor ayudante en su taller–, condenado a olvidar el profundo, aunque infructuoso, amor que siente por Marília, la prometida de Tomás Gonzaga, al saberse heredero “de lo peor de ambas razas”.¹² Sin embargo, el desamor, la enfermedad y su profundo sentimiento religioso se trasuntan en obra artística, en plástica plegaria, en deseo de redención.

LA PASIÓN BÍBLICA Y EL PATHOS DEL ESCULTOR

Desde el comienzo de la novela, el Aleijadinho es presentado como un hombre con una visión artístico-religiosa de todo lo que lo rodea. Como señala Abel Posse:

Una de las más altas líneas de tensión en la novela corre en torno de la correspondencia entre arte mayor y religiosidad. El gran artista tiende a fundar su obra alrededor de una *weltanschauung* o cosmovisión total y esta ambición lo acerca al mundo religioso y a la especulación metafísica.

Al tener negado el acceso a ciertos espacios propios de los blancos –ese mundo cuasi hermético y, por lo mismo, sumamente tentador–, su acercamiento a las demás personas está mediado por el arte, único ámbito en el que es apreciado y por el cual ha obtenido ciertas licencias.¹³ Antonio Lisboa, por lo tanto, no sólo crea, sino que vive, piensa y respira según los códigos del arte:

(...) él descubría o adivinaba en los cuerpos cosas que éstos ignoraban de sí mismos y, entonces, creía esculpirlos en piedra o madera. Pero no, todo quedaba en su cabeza o se transformaba en imágenes religiosas. (41)

Sin duda, el ejemplo más representativo de esta transformación de la realidad en arte, lo encontramos en su percepción del martirio de Tiradentes, autor intelectual de la revolución. Durante la procesión que lleva la cabeza del héroe decapitado en una jaula de hierro –semejando un “raro pájaro rojizo oscuro” (131)– a los fines de aleccionar al pueblo, la mente artística del Aleijadinho transforma el acto en un *Via Crucis* y a Tiradentes, en un mártir de la causa por la libertad. Muchos de los que allí estaban habían sido sus amigos, pero todos se transformaron en Judas por su cobardía:

De pronto, entre las caras que miraban la jaula de hierro y las de los soldados que la custodiaban, le pareció que le estaban surgiendo modelos para una Via Crucis que deseaba realizar, una Via Crucis que sí había imaginado y pensado, imágenes que se le ocurrían como ahora inesperadamente pero con una tremenda fuerza y necesidad de realizarlas; imágenes que se le antojaban seres vivientes (...). Allí estaban los centuriones, también los soldados de Caifás que prendieron a Cristo en el Monte de los Olivos. Le pareció que en la cara del gobernador podía descubrir también los rasgos de Poncio Pilatos o la de los sacerdotes del templo de Jerusalem. (134)

Por ello, cuando el personaje del abad del santuario de Matozinhos lo invita a participar de la procesión (aquella que le revelará al Aleijadinho su lugar en el mundo) y le propone la realización de los pasos de la Pasión, el escultor reacciona de este modo:

Lo miró pasmado de asombro, como si hubiese adivinado sus deseos más recónditos. Bullían en su memoria las imágenes de los soldados que había visto en la plaza, todo ese mundillo pendiente de la horrenda jaula de hierro y la cabeza del héroe. *De nuevo experimentó esa fuerza interior que lo sorprendía aún en sus más tristes momentos.* (141; el resaltado es nuestro)

El Aleijadinho se debate entre la belleza ideal a la que intenta acceder mediante su obra y la corrupción de su propia carne, “en la medida en que sus miembros comenzaban a atrofiarse como ramas secas” (171). De esta manera, la que presiente será su obra máxima, revela subrepticamente otra “pasión”: el *pathos* del propio escultor que ve diezmada su contextura física y teme no concluir sus esculturas. Sin embargo, crece gradualmente en su interior la certeza de ser artífice de lo que otro imagina (pese a la oposición estética con Borges, podemos ver en ello ciertas reminiscencias borgeanas). Convicción que lo lleva a cuestionar por qué Dios elegiría un cuerpo corrompido por la enfermedad, un instrumento defectuoso para una obra de proporciones tan sublimes.

La extrañeza que le generan sus creaciones una vez terminadas, ese presentimiento de que las cosas le son sugeridas por una Voluntad Superior lo predisponen a iniciar un proceso de paulatina reconversión de su espíritu, para volverse digno de alcanzar su medida de inmortalidad:

Debía acentuar en esa cara la expresión de bondad, la de comprender y perdonar en Judas no sólo al traidor, sino al resto de los hombres por los cuales habría de morir. Todo esto lo tenía que decir esa cara. ¿Qué haría él si alguno de sus discípulos lo traicionara? Estallaría enfurecido, nunca lo podría perdonar; pero él no era Jesús, no era Dios hecho hombre, sino un ser humano cargado hasta el máximo con las miserias de la vida. Y esto también tendría que notarse, en contraposición, en la imagen de Jesús. (181-82)

En la semipenumbra, “para que no lo vieran, siempre hacía sus visitas al amanecer o al oscurecer” (217), se estremeció al divisar:

(...) la cruz tendida en el suelo y Cristo en el momento de ser clavado en ella. Sintió que no era él quien había creado esas estatuas, esas figuras que parecían moverse y tener vida. Si hubiera podido habría pasado entre la soldadesca, e hincado para besar las manos y los pies y esas mejillas ensangrentadas; pero era imposible, desordenaría las figuras al arrastrarse por las losas. (221)

Este itinerario por la Pasión bíblica y la propia del escultor tiene su momento álgido durante la romería en la que los fieles ven por primera vez sus sesenta y seis esculturas de tamaño natural. En medio de la resolana, rodeado por la multitud de leprosos, indigentes y sanos que “le imploraban como si él pudiera interceder ante Dios” (224), tiene una visión de su próximo proyecto:

De golpe, entre la muchedumbre le pareció que se abría una gran escalinata de dos brazos que subía hasta el atrio de la iglesia y ordenaba y organizaba a las personas que llegaban o salían. Unas grandes escalinatas y, en cada una de sus esquinas, vio que se levantaban esculturas que brillaban bajo el sol. Unas estatuas de piedra más altas que los hombres, unas estatuas que se erguían imperiosas y les señalaban una ruta, una dirección (...). Quiso alzarse para ver mejor lo que deslumbraba en medio de la resolana. *Las conocía las había visto en alguna parte con sus grandes tocas y mitras.* (...) más que figuras ya serían nombres luminosos, y no sabía por qué los había elegido entre los otros profetas. Repitió una y otra vez los nombres *como si alguien se los dictara.* (...) ¡Que ya he visto a los profetas! ¡Los he visto en el atrio! (226-28; el resaltado es nuestro)

Una nueva carrera contra el tiempo le es impuesta, ya que sólo Dios sabía la medida. En este tramo final de su obra, comienza la redención del artista. Con la talla del primer profeta, Habacuc, presenciemos una especie de bautismo “de piedra” del escultor: “El polvo y las piedrecillas gris azulado que saltaban le iban cubriendo poco a poco la cara, la cabeza y el cuerpo. Era una nueva especie de bautismo” (255). A partir de entonces, cada uno de los doce profetas elegidos le revela una verdad de su propia vida: “(...) lo que más lo acercaba a Habacuc eran estas palabras: ‘podrición se entró en mis huesos y en mi asiento me estremecí; si bien estaré quieto en el día de la angustia’” (253). Paralelamente, aspectos inherentes a los integrantes de la fallida sublevación se fijan en la piedra, como un modo de eternizar el espíritu de la rebelión;¹⁴ tema que desarrollaremos en el apartado siguiente.

La muerte de Mauricio, su más fiel sirviente, lo acerca a otro profeta, Jeremías “el de las largas lamentaciones”. Lloraría a su amigo silenciosamente, sin lágrimas –también esto le había arrebatado la cruel enfermedad–, mediante un llanto hecho piedra que trascendería el tiempo y el espacio: “podría llorar y lamentarse en la piedra blanda y su estatua quedaría como una plegaria. Y Dios tendría que escuchar sus plegarias de piedra y de madera” (276).

Ya en la etapa final de su obra, al concluir el último de los profetas, Baruc, su angustia crece. Nada podía ser más terrible que quedarse sin sueños, sin proyectos. Finalizar sus esculturas era en cierto modo abandonarlas, dejarlas a disposición de la gente para que las juzgara, “y hasta no faltaría quien las golpeará o destrozara; todo era posible, pero quizá lo más tremendo y desolado era darlas por terminadas, definitivamente” (295).

Con el ruido de los andamiajes al caer y las empalizadas que ocultaban la inmensa obra, el Aleijadinho siente que personas muy amadas por él han sido desnudadas en público: había demasiada vida encerrada, tallada en la piedra azulada:

(...) él les había agregado algo distinto a esas figuras medievales y bizantinas germinadas en su cabeza; algo que brotaba no sólo de la piedra azulada y de la tierra roja, sino *de la gente que lo había rodeado; de esa sangre, carne, piel y sentimientos que eran distintos y entre los cuales había vivido y creado*. (297; el énfasis es nuestro)

En su creación bulle sangre mestiza, desolación, *pathos* y profunda religiosidad. Simbiosis ya prefigurada en el poema de Oscar Hermes Villordo titulado

“O Aleijadinho esculpe sus profetas”, poema que Abelardo Arias elige como prólogo y, a la vez, como síntesis de su novela:

(...) *Tendrá la criatura,
esa estatua que labra, su tormento,
que es carne de su carne la escultura.*

Con cada imagen, “que es carne de su carne la escultura”, como reza el poema, el místico escultor pierde una parte de sí, produciéndose una transustanciación paulatina.¹⁵ Su esencia pervivirá intacta en la piedra tallada, como ejemplo de tenacidad y de fe religiosa.

Una vez preparado para el viaje de regreso a Vila Rica, “entre las sombras y el claror de la luna alcanzó a vislumbrar a sus profetas, fue su despedida, no los vería más. O pueda que muriera durante ese viaje, pues el *Bom Jesus le había dado ese tiempo y nada más como para que esculpiera sus estatuas; esa podría haber sido la medida*” (300; el resaltado es nuestro).

Semejante al Jaromir Hladík del cuento “El milagro secreto”, de Borges (*Ficciones*, 1944), Antonio Lisboa intuye que se le ha concedido sólo el tiempo necesario para concluir “su plegaria de roca y madera”. Sin embargo, le restará un poco más de aliento para purgar su alma atormentada del desafortunado amor por Marília:

Ella se había transformado en una suerte de raíz, de base y fundamento de todo lo más importante que había sucedido en su vida de relación; especialmente en la Inconfidencia. El mundo de sus ilusiones (...). Quizá fuese la última vez que la viera. Se moriría sin decirle todo lo que había significado en su vida de solitario y ella jamás lo imaginaría. (246)

Desde que viera el hermoso rostro de Marília surcado de lágrimas, aquella mañana en que encarcelaron a su prometido, la imagen de la Dolorosa se transformó en tema escultórico en el alma del Aleijadinho: “hasta que no la esculpiera se llevaría esa imagen en su corazón y en su mente” (160). La escultura, por lo tanto, se vuelve catártica en el último tramo de su vida:

No podía olvidar su cara angustiada, la Dolorosa. La imagen se le representó nítidamente. ¿Cómo era posible que hubiese pasado tanto tiempo sin esculpirla? (...) La cabeza, la cara, sus delicadas facciones, sus

manos sólo las tocaría él; serían obra total suya, lo había prometido y, sobre todo, lo deseaba así. Trabajaba casi con angustia, de vez en cuando, el escoplo se le caía de las manos y hasta se golpeaba con el martillo. (...) Temblaba al imaginar que se acercaba el día en el cual ya no podría empuñar sus herramientas. (176-67)

La poética Marilia representa, con su elegancia y el profundo dolor por el abandono de su amado Gonzaga, ese mundo de la Inconfidencia del cual el escultor había formado parte espiritualmente. En la joven, Antonio F. Lisboa une ambos ideales: el de su imposible y hasta ridículo amor, y el de la emancipación. Después de todo “la Inconfidencia era lo más hermoso y digno que le había quedado como ciudadano” (246). El rostro de Marilia será su símbolo hasta que se “encarnara otra imagen semejante en una Inconfidencia mayor y que, por fin, tendría éxito” (246).

El proyecto de este moderno Pígalión “será la talla inacabada que lo acompañará hasta el día de la muerte y cuyas líneas apenas puede distinguir en su ceguera final” (Posse):

Ya estaba solo, nunca había estado tan solo. Tenía que ser la muerte, esa muerte que tantas veces había imaginado llegar (...). Se le oprimía el pecho, le faltaba el aire. Intentó incorporarse. Necesitaba tocar por última vez su estatua, con lo que restaba de sus índices y pulgares aún podía palpar. _¡Marilia! –gritó con voz apagada por la desesperación. Se moriría sin terminarla. Intentó repetir ese nombre que tanto había significado en su vida, pero le resultó imposible. (...) El sonido de las campanas se mezcló al de su voz y, de improviso, todo se convirtió en silencio. (315)

A diferencia de su mítico antecesor, su escultura no cobrará vida, sino que permanecerá para siempre inconclusa, como último vestigio artístico de su alma envejecida y desgarrada. Únicamente estaban destinadas a la perfección aquellas obras que le brotaban de las manos como cinceladas por una Voluntad Superior.

Abelardo Arias comparte con el escultor brasileño la visión del arte como afirmación de la existencia, del arte puesto a disposición de los grandes ideales. Se entabla así una *mise en abîme* de Arias con su personaje y de éste con su obra. Incluso, Syria Poletti considera esta novela más que una “biografía novelada del Aleijadinho” (como la ha llamado el propio autor), un libro “autobiográ-

fico” o un “autorretrato” del escritor, ya que “el protagonista vive la tensión de transfigurar en arte el sentimiento metafísico” (*Páginas seleccionadas...* 41).

Arias ha tallado a su Aleijadinho a imagen y semejanza, comprendiendo no sólo su dolor existencial, sino también su heroísmo silencioso. En este personaje, en el mestizo alucinado por la escultura, refleja sus obsesiones, su deseo de afianzar la sacralidad del arte y el tema del amor como pasión enaltecedora, como fuente de creatividad. Desencuentro amoroso (su *leit motif*), arte y *pathos* constituyen para el autor el punto de partida de toda acción trascendente.

LA LECTURA DEL PRESENTE EN LAS LÍNEAS DEL PASADO

Como ya mencionamos al comienzo de este trabajo, *Inconfidencia* se gesta en los años del Proceso, más precisamente entre 1976 y 1979. Gracias a su aparente temática disociada del régimen, la obra logra sortear los mecanismos de censura y ser publicada por la Editorial Sudamericana. Sin embargo, como señala García Gual:

(...) en el género de la novela histórica se impone una cierta ambigüedad, y un curioso anacronismo buscado. Y bizquea el relato apuntando hacia el pasado, pero sin dejar de aludir al presente. La narración novelesca propone una evasión al llevar al lector al pasado, pero al tiempo atrae ese pasado evocado hacia el presente, mostrando la semejanza de uno y otro. (139)

En la novela que nos ocupa, Arias describe la atmósfera opresiva, el acecho constante –“las paredes tienen oídos”–, la arbitrariedad con que las acciones se llevan a cabo para perpetuar el poder –“con todos los que detenían no se podía confiar en la justicia” (32)–, las consecuentes encarcelaciones y ajusticiamientos que, si bien situados en el ámbito de la *Inconfidencia*, “bizquean” y dialogan con el lector contemporáneo.

Especialmente, el novelista entabla una simetría entre el carácter intelectual que la rebelión de los inconfidentes revestía y la persecución de los jóvenes intelectuales argentinos: “la mayoría cultos e ilustrados, había sacrificado todo por la ilusión de establecer la igualdad entre personas a las cuales a menudo este beneficio no les interesaba (...). Sacrificados líricamente vivirían en mazmorras” (87). Como escritor, periodista, intelectual apolítico y amigo de muchos de ellos, Abelardo Arias es testigo de los caóticos hechos que vi-

vencia el país. Entre ellos, cabe destacar una circunstancia que conmociona al escritor mendocino: en 1976, su coterráneo y amigo Antonio Di Benedetto es detenido y torturado en cuarteles mendocinos, tras haberse rehusado a entregar, en su calidad de subdirector del Departamento Cultural de *Los Andes* –diario del cual también era corresponsal Arias–, materiales periodísticos exigidos por el ejército para ser usados con fines represivos.¹⁶ Éste fue sin duda uno de los motivos que lo decidieron a concretar la escritura de su novela: veladamente entablaría un diálogo con el pasado, el presente y el futuro aunque, como en el caso de su protagonista, sabía que: “protestarían de que incluyera algo de la realidad del siglo en la historia de Cristo, como si tantos artistas del Renacimiento no hubieran hecho lo mismo” (197).

Uno de los fragmentos de la novela en los que mejor se evidencia esta confluencia de sucesos en el tiempo, es el ya referido martirio de Tiradentes, en el que Lisboa lamenta su propia cobardía y la de toda una ciudad que no es capaz de defender sus ideales:

Si hubiese podido, se habría dedicado a realizar el monumento, la República que le había sugerido Tiradentes; en esa tarde calurosa y angustiante había comprendido que había sido algo más que una sugerencia, se lo había pedido. *Sintió rabia ante su impotencia, que bien podía ser cobardía, la misma cobardía con que casi toda la ciudad se había lavado las manos, y ahora contemplaba los despojos del héroe.* Él, también se escudaba tras de palabras altisonantes. *No se había atrevido ni se atrevería a realizar tal escultura, a jugarse por sus ideas (...). El único que había desafiado al miedo había sido Tiradentes, y lo había hecho mirando al cielo.* (131-32; el resaltado es nuestro)

Asimismo, la descripción de la pompa con que el gobernador prepara el cortejo fúnebre –“y para darse una idea de cómo preparaba el gobernador tal teatro de la muerte, también eran de plata las herraduras de los caballos” (124)– y la fiesta posterior con que se celebra el ajusticiamiento del héroe cobran visos que recuerdan las maniobras evasivas de la realidad con la que se encubrían las represiones en nuestro país: “Llegada la noche, la ciudad se iluminó. El gobierno exigió que todos pusieran linternas en las fachadas de las casas. En un baldío de la calle de Ouvidor, en un tablado, se representó gratuitamente *El casamiento a la fuerza* de Molière. Durante seis días se festejaría la muerte de Tiradentes” (128).

A su vez, los doce profetas elegidos por el Aleijadinho –“¿cómo los vestiría para que significaran un pasado, un presente y un futuro?” (247)– en la

versión abelardariana cobran un nuevo sentido, ya que “quizá los profetas fueran los inconfidentes de la Biblia, los que más habían vibrado y protestado contra los tiranos y opresores de sus pueblos” (246). En este sentido, los textos sacros que el escultor coloca sobre cartelas y filacterias, además de entablar una íntima relación con el padecimiento del escultor –“pudrición se entró en mis huesos” (253)–, se resemantizan en función de la Inconfidencia y de la represión: “lloro el desastre de Judea y la ruina de Jerusalén. Y rezo para que vuelvan a su Señor” (279). Incluso el abad en un diálogo con el escultor sobre Baruc, el único profeta que le resta realizar, afirma: “además fue discípulo y secretario de Jeremías. Y cosa muy admirable y singular, les mandó rogar por Nabucodonosor y los reyes perseguidores (...). Algún día nuestros sucesores rogarán por autoridades distintas” (291).

De este modo, el arte promueve múltiples lecturas de la historia y desentraña el andamiaje de una América acosada por la ambición de los tiranos (ya sea en época de colonialismo o bien una vez establecidas las naciones). El arte se convierte en síntesis, en revelación, en verdad cifrada, “se constituye como vía propia de la vida espiritual, configurando una esfera de crecientes revelaciones, un símbolo de brutalidad permanente que moviliza la energía espiritual de quien lo conforma o lo recibe creadoramente” (Maturó 81).

AMÉRICA MESTIZA

Un último aspecto resta tener en cuenta. Partiendo de la noción de Read sobre el arte como medio por el cual “el hombre ha podido comprender paso a paso la naturaleza de las cosas (...) como una cristalización, a partir del reino amorfo del sentimiento, de formas significativas o simbólicas” (12-3), podemos concluir que el Brasil esbozado por Arias representa un verdadero microcosmos simbólico, imagen de un orbe mayor que es América Latina. Esto se evidencia claramente al cotejar el significado que el arte barroco adquiere en el ámbito latinoamericano como ejemplo de fusión de etnias y culturas diferentes, observable “en la incorporación a su caudal expresivo de elementos de diversa extracción, revalidados en una nueva síntesis” (Maturó 81).

En este punto cabe aclarar que, si bien Abelardo Arias toma como referente el Barroco Mineiro y recrea la atmósfera propia de la época histórica en la que se basa esta novela, no adhiere a la estética neobarroca, tan de moda entre los escritores latinoamericanos a partir de la década del 70.¹⁷

En los años 60, siendo ya un escritor y periodista consagrado, se autode-

fine contrario tanto a la literatura preciosista “hecha de puro contentamiento y sugestión cerebral”, a ese “eunuquismo intelectual, que forzosamente ha apartado al escritor del pueblo y ha establecido entre ambos una irreductible y lógica incomunicación” (“Nuestra literatura nacional avanza...”), corriente que representa la tendencia en boga entre los escritores argentinos del momento,¹⁸ como también se separa de los escritores latinoamericanos que buscan el artificio literario, el juego intelectual por el mero hecho de sorprender al lector o de quebrar estructuras afincadas. Como señala Figueroa Sánchez, “las estéticas neobarrocas desmultiplican referencias y modelos, al tiempo que destruyen fórmulas imperativas; parecen situarse en la intersección modernidad-posmodernidad al hacer predominar lo individual sobre lo universal, la diversidad sobre la homogeneidad y lo psicológico sobre lo ideológico” (143).

Vital, sangrienta y apasionada, de un marcado carácter dionisiaco: he aquí la fórmula que mejor define la concepción de Arias respecto de la literatura.¹⁹ Sin embargo, su poética no admite el juego intelectual, lo fraccionario ni lo carnavalesco, recurso tan empleado por la corriente neobarroca –el cual Severo Sarduy lleva a la plenitud estética- y que Saúl Yurkievich define como “una de las mejores cruces entre lo negro y lo español” (8). Tampoco podemos hablar de parodia, artificio o lo que Sarduy define como “el superyó del *homo faber*, el ser-para-el-trabajo el que aquí se enuncia impugnando el regodeo, la voluptuosidad del oro, el fasto, la desmesura, el placer” (Sarduy 182).

En relación con esto –y atento a la búsqueda de la madurez literaria de nuestro país y de Hispanoamérica en general–, Arias presiente que América debe tener una voz propia que la defina; una voz que amalgame su pasión, su sufrimiento y alegría desmesurados, y que sea representativa de la talla épica de su historia. Consecuentemente, elige la figura del Aleijadinho como símbolo de la identidad latinoamericana, y a su obra artística como prolongación de la diversidad y mezcla fructífera que es América. Por ello, no se percibe en su recreación del Brasil imperial un marcado contraste entre el mundo de los blancos y el africano. Ambas tendencias culturales se infiltran y amalgaman en los propios protagonistas. Dice el narrador respecto de Marilia: “era cierto que se había educado con las monjas, pero en su casa Mamina [su niñera negra] había sido como una constante penetración del mundo de la superstición y la brujería” (137).²⁰ Se evidencia así un claro mensaje de comunión de los contrarios, que no se repelen ni resultan extraños entre sí, sino más bien una mezcla lógica y hasta natural.

Elige el Barroco Mineiro como arte que representa la contraconquista y

el inicio de la liberación de las colonias americanas (Lezama Lima 47) –prolongable a la actualidad americana y a la necesidad de quebrar la sucesión de tiranías–, y en tanto arte que reafirma los caracteres distintivos de las culturas amerindias acalladas, sumados a la influencia de lo africano y a la innegable impronta de lo europeo.

En otras palabras, nacido de la confluencia de devoción y vitalismo, el Barroco Mineiro es un símbolo perfecto de la complejidad americana. En la unión de las dos tradiciones: la pagana (heredera de lo africano) y la cristiana, trasplantada por vía de la colonización, se cifra el carácter híbrido de nuestra cultura. A su vez, su sincretismo es símbolo de la unidad en la diversidad que debe lograr América, ante la posibilidad de condenarnos al exilio forzoso y al desarraigo cultural, si no comprendemos nuestro entorno cultural en plenitud y desde dentro (*seminalmente*), tal como señalaba el filósofo argentino Rodolfo Kusch.

De esta manera, podemos decir que Arias plantea una respuesta a aquellas novelas contemporáneas que consideran a América Latina como la resultante de un acto ilegítimo que le impide sentirse reconocida ante sí misma y ante Europa. Como señala Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, si bien es el carácter mestizo lo que unifica a Latinoamérica, para algunos pueblos –como por ejemplo, el mexicano– el sentimiento de que la cultura autóctona es violada por el conquistador constituye el mayor insulto y humillación: el ser hijo de la “chingada” es en México mayor ofensa que ser hijo de una prostituta.²¹ Esta concepción de una América mancillada es evidenciable, por ejemplo, en la continua sensación de desarraigo que transmiten los personajes de las novelas latinoamericanas en general (Cohen Imach 347-8). Afirma Carlos Fuentes:

En *La casa verde*, como en *Cien años de soledad*, *Pedro Páramo*, *El lugar sin límites* y *Los pasos perdidos*, la novela latinoamericana se ofrece como un nuevo impulso de fundación, como un regreso al acto de la génesis para redimir las culpas de la violación original, de la bastardía fundadora: la conquista de América española fue un gigantesco atropello, un fusílico descomunal que pobló al continente de fusilquitos, de siete leches, de hijos de la chingada. (45-46)

En la visión del escritor mendocino, por el contrario, América se encuentra –al igual que el Aleijadinho– a medio camino entre el mundo ordenado y reglamentado de los blancos y el mundo de la pasión y de la macumba africanas:

La sangre [ritual de la macumba] se le secó en la mano; (...) Hasta ahora había logrado resistir la tentación de traer su libro sagrado y mojar las tapas de cuero con la sangre del macho cabrío. No entendía por qué ansiaba cometer esa especie de simbiosis o sacrilegio, pueda porque él los llevaba en la sangre (...) [y] solía entremezclados en sus tallas, esculturas y en particular en sus decorados. (84)²²

Abelardo Arias esboza una América de tintes góticos –emanados de las propias esculturas del Aleijadinho–, una América sumida en las tinieblas de la ignorancia de su origen, pero que a través de la gloriosa obra y del *pathos* de uno de sus artistas puede llegar a entrever su destino: oculto entre los pliegues de la noche, al igual que los profetas del Aleijadinho, se vislumbra el paraíso redimido de una América palpitante en su crisol de sangres. No hay mayor homenaje a esta tierra, lacerada por la arbitrariedad e incomprensión de sus conquistadores y sucesivos tiranos, que la íntima promesa de una redención a través del arte y del amor. Este es el mensaje del Aleijadinho abelardariano, o lo que es igual: esta es la visión del escritor *aleijadinhano*.

Notas

1. Abelardo Arias nació en Córdoba el 10 de agosto de 1908, pero pasó los veranos de su infancia y adolescencia en San Rafael, por lo que siempre se consideró mendocino por adopción. Estudió Derecho en la Universidad Nacional de Buenos Aires, ciudad en la que residió hasta su muerte. Periodista, novelista, dramaturgo, ensayista y traductor. Escribió once novelas, siete libros de viajes, tres obras de teatro, tres ensayos y numerosos cuentos. Entre sus obras figuran: *Álamos talados* (1942); *La vara de fuego* (1947); *París, Roma, de lo visto y lo tocado* (1954); *El gran cobarde* (1956); *Límite de clase* (1964); *Minotauroamor* (1966); *Grecia, en los ojos y en las manos* (1967); *La viña estéril* (1968); *Viajes por mi sangre* (1969); *Polvo y espanto* (1971); *De tales cuales* (1973); *Talón de perro* (1975); *Aquí Fronteras* (1976); *Él, Juan Facundo* (póstumo-1995). Fue colaborador en los diarios *Los Andes* (Mendoza), *La Nación* y *Clarín* (Buenos Aires), *El Mercurio* (Chile), *El Día* (Montevideo), entre otros. Fallece en Buenos Aires el 27 de febrero de 1991, a la edad de 82 años. Ha merecido importantes pre-

mios nacionales e internacionales en su trayectoria como escritor y su obra figura en las más importantes bibliografías y catálogos de bibliotecas, tanto del país como del extranjero.

2. Antônio Francisco Lisboa es hijo de un arquitecto portugués –Manuel Francisco Lisboa– que arriba a Brasil en el año 1720, y de una esclava negra, a la que Lisboa libera como era costumbre de la época, luego del bautismo de su hijo, en 1730, en la antigua Vila Rica, hoy en día Ouro Preto (ciudad que en febrero de 1823 –y hasta el año 1897– pasa a ser la capital de la opulenta provincia de Minas Gerais, situada al sudeste de Brasil y en los límites con Río de Janeiro). Muere en año 1814, pobre y abandonado en su ciudad natal, a la edad de ochenta y cuatro años aproximadamente.
3. A los cuarenta años, Francisco Lisboa debe luchar contra los perjuicios y el sufrimiento que le causa una enfermedad degenerativa de origen desconocido, pero cuya patología se caracteriza por la pérdida del movimiento de las manos y de los pies. Al parecer, se hace cortar los dedos para evitar los continuos dolores. Al final de su vida, debe caminar sobre las rodillas y amarrarse los instrumentos a los muñones para seguir esculpiendo. De allí, el sobrenombre de “Aleijadinho”, que significa el “mutiladito”, el “lisiadito”.
4. En 1794, los responsables del santuario, fundado en 1757 por Feliciano Mendes, en Congonhas, en homenaje a una imagen del Buen Jesús de Matosinhos, piden al obispo de Mariana autorización para construir dos conjuntos de capillas, representando la Pasión y la Resurrección. Sin duda por razones económicas, sólo se realiza el primer conjunto, para el cual es contratado el Aleijadinho con sus asistentes. Entre 1796 y 1799, son entregadas sesenta y seis estatuas en madera que representan siete episodios. Las estatuas se reparten en seis capillas dedicadas respectivamente a la Última Cena, la Oración en el Huerto de los Olivos, el Prendimiento, la Flagelación, la Coronación de Espinas, Jesús con la Cruz a Cuestas y la Crucifixión.
5. Coincidentemente, Graciela Maturo afirma que la novelística actual intenta una comprensión, recuperación y enjuiciamiento de la historia de América, logrados a través de distintos procedimientos, como son la reescritura paródica o libre de las crónicas, la contrastación de pasado y presente, el deslizamiento de lo épico a lo farsesco, el descubrimiento de una segunda realidad histórica, o bien la doble referencialidad, por men-

cionar los recursos más empleados. Todo ello apunta a lo que Maturo destaca como “un movimiento de autointerpretación mediado por el pasado americano, que se traduce en destrucción de estereotipos y recuperación del sentido de la tradición propia” (Maturo 195).

6. Medalla de honor que el gobierno de Brasil confiere a las personalidades cuya obra contribuye a la difusión y esclarecimiento de aspectos culturales del presente o del pasado.
7. Juez de San Salvador de Bahía, abogado y poeta (cuyo seudónimo era Dirceu) y uno de los cabecillas de los Inconfidentes. Escribe sus *liras*, hacia 1785, para cautivar a una hermosa jovencita de diecisiete años, Maria Dorothea Joaquina de Seixas, la Marilia de sus versos, y lo hacía al mismo tiempo en que, mediante unas fingidas *Cartas chilenas*, fustigaba anónimamente al corrupto gobernador. Debido a su participación en la frustrada rebelión de los Inconfidentes, el poeta es acusado de un crimen de lesa majestad en vísperas de su matrimonio con Marilia. En la cárcel, Gonzaga escribe la parte más conmovedora de sus *liras*. Siendo desbaratada la sedición, la reina de Portugal, en 1792, cambió su pena de muerte por la del exilio de por vida en Mozambique, donde se casa con una joven de la nobleza, olvidándose de su poética Marilia. Gonzaga muere en el año 1810. Marilia permanece soltera, fiel al juramento empeñado bajo aquella imaginaria *olaia* (árbol símbolo del amor), y fallece en 1853, con más de ochenta y cinco años de edad.
8. La Inconfidencia se produce en 1788 en el contexto de una crisis económica profunda. El nuevo gobernador de aquella zona minera sube mucho la cantidad de arrobas de oro que la región debía dar a la Corona en concepto de derechos, y esto provoca protestas generalizadas. Aparece entonces la figura de Tiradentes, apodo de José Joaquim da Silva Xavier, segundo teniente de Dragones, hombre ilustrado, con conocimientos de medicina (había ejercido como dentista y de allí su apodo), de geología e incluso de ingeniería, pero que no consigue ascender en su grado militar y se siente postergado socialmente. Tiradentes organiza una conspiración protestando por el hecho de que los brasileños, pese a la riqueza del territorio, son pobres, y prometiendo ayuda extranjera –en especial la francesa– en una lucha destinada a devolver el Brasil a sus verdaderos propietarios, sobre la base del modelo de la Independencia de Estados Unidos. Él defiende la implantación de una república, con capital en Sao João do Rei, al interior. Es detenido en Río de Janeiro, donde había ido para

impulsar la rebelión y es el único de los Inconfidentes condenado por la reina María I de Portugal a morir en la horca (en 1792) y ser descuartizado para servir de advertencia al pueblo brasileño. Su cabeza es expuesta en Vila Rica y los restos de su cuerpo llevados a Minas Geraes, Virginia y Cebolas, lugares donde había sido mayor su actividad revolucionaria. Su casa es arrasada y salados sus terrenos para que nada pudiera nacer de ellos, y su descendencia es considerada infame hasta la cuarta generación. Su movimiento de emancipación fracasa por falta de apoyo de los niveles sociales superiores (Navarro García 846).

9. El 24 de marzo de 1976, las fuerzas armadas argentinas se apoderan del gobierno, luego de un período de grave crisis y violencia política durante la presidencia de María Estela Martínez de Perón. Se instaura entonces el llamado “Proceso de Reorganización Nacional” y la Junta Militar designa como presidente al Teniente General Jorge R. Videla, quien se mantendrá en el cargo hasta el año 1981.
10. Este aspecto ha sido estudiado en profundidad por la autora del presente trabajo en su artículo: “*Inconfidencia (El Aleijadinho)* de Abelardo Arias y la correspondencia arte-religiosidad”.
11. Más adelante el protagonista afirma: “Yo sé que mi asiento, que mi lugar está entre ellos, los aleijados, los aleijadinhos. Esto lo aprendí hoy, me lo enseñó el Bom Jesús entre sus aleijadinhos. Ya sé cuál es mi misión, cualquiera sea el estado de mi cuerpo” (171).
12. El protagonista llegará incluso a desear “dibujarse una cabeza, una cara, tallarla en madera ya que no podía en carne y hueso e incrustársela en el cuello, en un cuello menos tosco” (23).
13. En efecto, el Aleijadinho es el único mulato con posibilidades de vivir independientemente, con esclavos bajo su mando, con licencia para ser llevado en hombros, vestir camisas y ropa de seda que estaban prohibidas a los hombres de color.
14. Por ejemplo, el Aleijadinho da un aire aristocrático al profeta Ezequiel, basándose en la personalidad del poeta Claudio Manuel da Costa, otro de los cabecillas de la rebelión (ver *Inconfidencia* 287), quien “solía recibirlo casi como amigo en su casa grande, para hablar de croquis, tallas y esculturas” (16).
15. Inclusive Mauricio, quien compartía con su amo el placer de cincelar la piedra, pasa a formar parte de su obra: “Lo mejor del muerto había quedado en varias de las figuras que lo rodeaban y no en un cuerpo que ya estaría

- putrefacto. Cuando él muriera su cuerpo se pudriría antes que los demás, esta idea lo obsesionaba aunque careciera de importancia real” (286).
16. Di Benedetto permanece recluido en la cárcel de Caseros hasta que, en setiembre de 1977, las acciones llevadas a cabo por intelectuales del país y del extranjero logran su liberación y posterior exilio en España. Al respecto señala Ricardo Zelarayán en la introducción a *Cuentos Claros*: “La extraordinaria repercusión que tuvo este hecho a nivel internacional, especialmente en Europa y sobre todo en Alemania, donde Di Benedetto ha sido reconocido como uno de los mayores escritores latinoamericanos, probablemente le salvó la vida. Fue así liberado y forzado a exiliarse en Europa, aunque ya no pudo reponerse de todo lo sucedido. En 1984 regresó a la Argentina: había dejado de escribir y, tal vez sintiéndose desarraigado y humillado para siempre, murió en Buenos Aires en 1986” (5-6).
 17. Recordemos que el término “neobarroco” ha sido usado para referirse a la obra de novelistas latino-americanos como José Lezama Lima, Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Carlos Fuentes, entre otros. Como señala Irlemar Chiampi, “la disponibilidad del término parece haberse expandido desde que Carpentier, al inicio de los ’60, asoció el barroquismo verbal de sus novelas a una interpretación del continente americano como mundo de ‘lo real maravilloso’, o desde que se difundieron los conceptos poéticos de Lezama Lima, arraigados en la omnívora y omnipresente ‘curiosidad barroca’, a la cual el ensayista cubano, en una reflexión radical, atribuía el origen del devenir mestizo y la razón de la continuidad de la cultura latinoamericana desde el siglo XVII” (174). Pero sin dudas, es Severo Sarduy el primero en teorizar sobre el neobarroco durante la crisis de los años 60, es decir, cuando el paradigma de la modernidad comienza a resquebrajarse. De manera que, “el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia (...) Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe ya que no está apaciblemente cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión” (183). Para este tema, ver Figueroa Sánchez 135-56.
 18. Rechaza esta corriente por representar una cultura de “élites”, que es ex-

plicable en civilizaciones más evolucionadas –y hasta aceptable por sus posibilidades de vanguardia estética–, pero que niega o desconoce la candente problemática social de su tiempo. De ello deriva “ese vacío, esa ‘barrera de palabras’ entre ella y la gran masa de lectores, masa que hace a la cultura de un país, cultura que un escritor responsable tiene la obligación de incrementar para cumplir con su condición de tal dentro de la sociedad” (Arias 1964). Contrario a esta tendencia literaria, Arias explicita su adhesión a una joven corriente en la novelística argentina que él define como un “Neorromanticismo”, corriente que sucede a la llamada literatura existencial y, especialmente, a “la literatura ‘hiperintelectualizada’ [que] hacía privar la forma por sobre la esencia” (Arias 1960), entendiendo por esencia el valor humano, el sentido humano de la vida que, en la cosmovisión del autor, es la esencia de la literatura. Y agrega: “creo que éste [el ‘neorromanticismo’] es el camino a seguir aquí, separándonos del ensayismo filosófico que Huxley introdujo en la novelística de tipo ensayística, hace treinta años, y que tanto ha influido en la generación que nos ha precedido” (Arias 1960).

19. En sus libros de viaje y en numerosos artículos confirma su visión de la narrativa latinoamericana –en especial la argentina–, como una literatura “de tono dionisiaco” en contraposición al apolíneo que en general priva en Europa: “vale decir, que de nuestra obra debe brotar una sensación de vitalidad, pasión y fuerza “unamunesca” en oposición a la europea más intelectualizada” (Arias 1964). Asimismo señala una diferencia radical entre nuestra literatura y la del resto de Latinoamérica: “para ellos es más fácil crear una novelística con mayor colorido local, que es lo que le interesa a Europa. (...) somos el país más europeizado y allá, al menos, necesitan satisfacer su curiosidad con elementos nuevos (...). Siendo el país quizá más evolucionado de América Latina, desde el punto de vista social carecemos de esos grandes problemas que son el motor de la novelística vital, muy sangrienta y de un decidido tono social” (Arias 1964).
20. Más adelante, el narrador situado en la mente de Marilia especifica: “miró en derredor, le faltaba el fervor de esa multitud sucia, maloliente y analfabeta. Se avergonzó al pensar que quizá la había atraído la idea de asistir, luego, a la parte bulliciosa y pagana de la romería. Escuchar ese ritmo cadencioso y arrebatador por el cual le costaba mucho no dejarse arrastrar. Debía ser la leche que había mamado” (232).
21. Dice Octavio Paz en el capítulo que titula “Los hijos de la Malinche”:

“para el español la deshonra consiste en ser hijo de una mujer que voluntariamente se entrega, una prostituta; para el mexicano en ser fruto de una violación” (94).

22. Tampoco es casual que previo al ajusticiamiento de Tiradentes, se describa la Procesión del Triunfo Eucarístico del año 1735, seguida de la participación del Aleijadinho en los rituales de la macumba.

Obras citadas

- Arias, Abelardo. *Inconfidência (El Aleijadinho)*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1979.
- . *Él, Juan Facundo*. Buenos Aires: Galerna, 1995.
- . *Páginas de Abelardo Arias seleccionadas por el autor*. Buenos Aires: Celtia, 1990.
- . “Nuestra literatura avanza en medio de las luces que se cruzan entre pasado y presente”. *La Razón* [Buenos Aires] 22 ago. 1964: 6.
- . “Abelardo Arias afirma que la literatura evoluciona hacia un ‘Neorromanticismo’”. *Tiempo de Cuyo* [Mendoza] 27 marzo 1960: 10.
- Bethell, Leslie, ed. *Historia de América Latina*. Barcelona: Crítica, 1984.
- Bravo Lira, Bernardino. “El Barroco y la formación de las nacionalidades hispanoamericanas”. *Boletín de la Academia Chilena de la Historia* 90 (1981): 293-305.
- Chiampi, Irleamar. “La literatura neobarroca ante la crisis de lo moderno”. *Criterios* 32 (1994): 171-83.
- Cohen Imach, Victoria. *De utopías y desencantos: campo intelectual y periferia en la Argentina de los sesenta*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1994.
- Figuroa Sánchez, Cristo Rafael. “De los resurgimientos del barroco a las ficciones del neobarroco literario hispanoamericano: cartografías narrativas de la segunda mitad del siglo XX”. *Poligramas* 25 (jun. 2006): 135-56.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- García Gual, Carlos. *Apología de la novela histórica y otros ensayos*. Barcelona: Ediciones Península, 2002.
- Ivars, Lorena Ángela. “*Inconfidência (El Aleijadinho)* de Abelardo Arias y la co-

- rrespondencia arte-religiosidad”. *Piedra y Canto: cuaderno del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza* 9-10 (2004): 75-90.
- Lezama Lima, José. *La expresión americana*. Madrid: Alianza, 1969.
- Maturo, Graciela. *La razón ardiente: aportes a una teoría literaria latinoamericana*. Buenos Aires: Biblos, 2004.
- Navarro García, Luis, ed. *Historia de las Américas, III*. Madrid: Alambra Longman, 1991.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1950.
- Posse, Abel. “Obra mayor por su tensión espiritual: *Inconfidencia (El Aleijadinho)* de Abelardo Arias”. *La Prensa*. [Buenos Aires] 25 mayo 1980: Literaria 7.
- Read, Herbert. *Imagen e idea: la función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Sarduy, Severo. “El barroco y el neobarroco”. Ed. César Fernández Moreno. *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI, 1972. 167-84.
- Yurkievich, Saúl, ed. *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*. Madrid: Alambra, 1986.
- Zandanel, María Antonia. “Momentos de la novela histórica en América Latina”. *Cuadernos del CILHA: Revista del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana* 6. 6 (2004): 13-21.
- Zelarayán, Ricardo. “Luchar contra la palabra: Diálogo con Antonio Di Benedetto”. *Cuentos Claros*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2004. 5-20.