



La pira de Carathis*

Autor:
Monteleone, Jorge.

Revista
Boletín de Reseñas Bibliográficas

2000, N°7/8, pp. 53-57



Artículo



LA PIRA DE CARATHIS*

por Jorge Monteleone
CONICET

Cuando trato de pensar en un museo como éste no hallo mejor ejemplo que el que reveló Carathis a Vathek, en la novela de William Beckford. Carathis debía preparar un sacrificio para las fuerzas del mal y descendió junto a Vathek a los pozos misteriosos de un castillo. A poco de andar, el califa advirtió en el aire sombrío las siluetas inmóviles de los muertos: allí se guardaban las momias de antiguos faraones arrebataadas de sus tumbas. Atravesó ese espacio mortuorio e ingresó en una galería donde había cincuenta negras mudas y tuertas que custodiaban el aceite de las serpientes más venenosas, cuernos de animales fabulosos, maderas de árboles letales y mágicos, objetos cuya solo nombre estaba cargado de desdicha y una fila de osamentas. Vathek apenas alcanzaba a discernir la variedad de ese mundo de objetos malignos en su claustrofóbica curiosidad. Nada preguntó, pero sospechamos que se le hizo evidente que se hallaba ante una serie, ese conjunto particular que se conforma y ordena para vencer al tiempo y que está en el principio mismo de todos los museos: Carathis había formado una *colección*. "Carathis -escribe Beckford- había reunido esa colección, con la esperanza de tener, un día u otro, algún trato con las potencias infernales a las que amaba apasionadamente y cuyos gustos conocía". Ese día había llegado.

Uniendo el disgusto al placer y el asco al deseo, Carathis y las mujeres prepararon una pira en la torre y poblaron las balaustradas con esa carga infernal. Todo el museo, su colección de objetos y cadáveres estaba a la vista y formaba una rara torre. La serie se volvió construcción y nada nos cuesta imaginar una especie de arquitectura de leyes propias y extravagantes que levanta castillos hechos de

* María Negroni, *Museo Negro*, Buenos Aires, Norma, 1999.

mueritos y de momias y cosas aberrantes. Y al fin, Carathis, la coleccionista de ese museo negro, lo incendió todo. Las llamas propagaron un humo negro y opaco y un hedor imposible. Muchos habitantes de la ciudad, sorprendidos por esa vasta luz que lo iluminaba todo, se acercaron a la torre: algunos para salvar a su soberano y otros por curiosidad. Los más puros y razonables acarrearón agua para apagar el incendio. Ascendieron penosamente cientos de peldaños y al llegar a lo alto, ofuscados y enceneguados por el humo pestilente, fueron ahorcados y arrojados a la pira, como parte del sacrificio. Y cuando todo esto se ejecutó, ocurrió lo esperado. “Los cadáveres desaparecieron -escribe Beckford- y las llamas, de oscuro carmesí, se volvieron de hermoso color rosa. Un vapor suave hizo sentir sus delicias; las columnas de mármol arrojaron armoniosos sonos y los cuernos licuados exhalaban un encantador perfume. (...). La pira, los cuernos y las momias dejaron paso a una mesa exquisitamente servida”. Y mientras Vathek comía, Carathis leyó en un pergamino enrollado, al cual no podía vérselo el final, las promesas que las fuerzas del mal hacían a aquellos que así las habían honrado, las promesas que en verdad exigían de ellos nuevos actos que multiplicaran el horror.

Veó en esta fábula una metáfora de *Museo Negro*. Como Carathis, María Negroni -que no es exactamente la plácida mujer que conocen, sino alguien de estatura incierta, más sabia y furiosa, oculta como Hyde y que firma este libro cuyo título tiene sus mismas iniciales-, decía que la autora, María Negroni, ha coleccionado monstruos a lo largo del tiempo, criaturas de la noche, vagos huérfanos, seres cuya visión atrae y espanta e incluso artistas que, como el Dr. Frankenstein, no difieren demasiado de sus criaturas. Ha poblado como Carathis sus galerías y aposentos de cadáveres o muertos vivos, ha mirado cara a cara sus órbitas y ha solicitado con ansiedad el horror, no para prolongar indefinidamente la serie, sino para fundar su colección privada, su museo particular, su “Museo Negroni”, con el secreto fin de honrar a las potencias infernales que amaba apasionadamente. Estas potencias son las de la poesía. El poder de la escritura poética. Porque éste no es un libro sobre la tradición gótica, sino sobre poesía o, mejor dicho, es un libro sobre la gótica en la medida en que una máscara mortuoria dibuja oblicuamente el rostro fugado de la vida. No voy a hablar de monstruos, sino de escritura poética, salvo que la escritura poética es, para María Negroni, un acto monstruoso afín con una sensibilidad gótica. Esta sensibilidad funda en *Museo Negro* una estética y una ética, una política poética basada en el desvío y la diferencia.

Hay dos núcleos básicos en los que gira la argumentación de este libro (argumentación que, dicho sea de paso, no argumenta mediante un conjunto razo-

nado de antecedentes y de consecuencias, sino por acumulación, por afirmaciones que se agrupan y ordenan como las momias de Carathis, una tras otra, en el ritmo alucinado de la repetición). Estos núcleos, decía, son dos: el espacio y el personaje. Por un lado, el libro se pregunta cual es el *locus*, el teatro, la escena del crimen, el espacio privilegiado de la sensibilidad gótica: el museo negro describe con minucia las moradas, los castillos, las criptas, los subsuelos, los pasadizos, las naves submarinas o espaciales, las mansiones antiguas y hasta las ciudades que se recorren como laberintos crepusculares, desde Walpole a Kafka, desde Bram Stoker a Henry James y en Praga o Londres o la Opera de París o la ciudad caliginosa, hierro y cristal, de Fritz Lang. De algún modo, el museo se desdobra en esos espacios, los ilumina como el escenario de una ópera escrituraria que se desplegara ante nuestros ojos. El *locus* gótico es en el museo negro el sitio de todas las alusiones del deseo y a la vez la apertura del otro mundo, el espacio imaginario. No sería otra cosa la escritura: como las galerías de la monstruosa colección de Carathis, la escritura poética obra en el límite (un límite desgarrado, contradictorio) entre el ansia y la magia futura de una presencia siempre diferida. El otro núcleo es el personaje, el habitante del *locus* gótico. Allí el museo negro se transforma, como el de Carathis, en una colección. La figura de la colección recorre todo el libro en una doble valencia: por un lado, como agrupamiento, como conjunto, es decir, como museo. Por otro, como huella o reliquia del melancólico acto de coleccionar. Como muchos de los personajes del museo, María Negroni es una coleccionista. En uno de los típicos movimientos discursivos del libro, que obra por acumulación y persuasión lenta, comprendemos oscuramente que muchos monstruos son coleccionistas (así sea de un modo ominoso, como el vampiro que colecciona zombies) y que el poeta es, como ellos, un melancólico poseedor fugaz de objetos perdidos, de restos infantiles, de cadáveres de días contados que inútilmente acumula, insaciable y voraz, en cada poema. Como las momias de Carathis, los poemas son así la huella de un pasado muerto y la inminencia de un futuro imposible. María Negroni habla entonces de los “pequeños féretros de la escritura”. Los personajes son también huérfanos, errantes, expatriados, seres abandonados, narcisistas claudicantes y solitarios descontentos. Es decir, sujetos que viven en el desamparo feroz de una sed insaciada, en un sitio que se halla en el límite de las mutaciones. La clave de esta colección la da una de las frases más felices del libro: “El vampiro es la versión kitsch del poeta romántico”. Y aquí llegamos a ese segundo aspecto que recorre el libro: así como todo *locus* gótico es un sucedáneo de la escritura poética, todo personaje gótico -todo monstruo- es una hipótesis del sujeto lírico. La variedad de escenarios y de personajes que Negroni describe en esa doble orientación es abrumadora y de una extraordinaria eficacia. Su estilo, como el fuego de la pira de Carathis, no hace más que llevarnos a su abismo atraí-

dos por el resplandor, no hace más que hacernos arder en el concierto de su llamada sonora y extraviarnos en la belleza incandescente de lo bizarro.

Pero hay, además, otros dos rasgos que se nos van haciendo evidentes en la lectura del libro, poco a poco, revelando sus crímenes suspensos del mismo modo en que lo haría una novela gótica, hasta alcanzar cierta revelación final -tal como el descubrimiento de una mujer amurada en el castillo, cuyo fantasma nos frecuentó en toda la travesía. Por un lado, que toda escritura poética es una ruina -la ruina del afecto, de la experiencia, de lo real, de la vida, de la mirada, del deseo, de la historia. Ruina, cadáver, monumento, calcificación de la memoria, resplandor de lo ido, tatuaje sobre el vacío. Esa escritura vívida de una ruina, presencia material de una ausencia esencial, altera, por un lado, la representación y, por otro, la temporalidad. O, mejor dicho, altera la primera como consecuencia de lo segundo. El devenir lírico es una continua fuga del tiempo real: es el pasado de lo que vendrá y el presente de lo que pasó. Crea, como una herida o un hueco en el tiempo cotidiano, una temporalidad imaginaria, un desgarró, un vacío impensable. De modo que toda mimesis del tiempo real, es decir, toda representación realista que basa su ley en la sucesión causal, es desmantelada. “La insumisión del devenir lírico a lo literal -escribe Negroni- lo lleva a desmantelar el orden de los principios”. En su lugar instauro un principio fantasmático, móvil y contradictorio, que continuamente se desgarró en la busca de un sentido imposible. “La búsqueda del sentido en el poeta -sugiere Negroni- coincide con la búsqueda de la saciedad en el vampiro”. Por eso el sombrío imaginario de la gótica, que transgrede “el sol de la razón”, es afín al imaginario lírico cuya energía, como la pira de Carathis, es conflagratoria. Carathis, como el poeta, debe quemar sus monstruos para que las potencias imposibles del poema reciten su discurso. Y, por eso mismo, esa pira es como una nueva arquitectura sobre el mundo, arrasada por las llamas que luego se transforman en un suave aire perfumado. Cuando el mal pide nuevos sacrificios a Carathis, el poeta difiere continuamente lo inasible, la incesancia del sentido. En este punto, María Negroni escribe una frase esplendorosa, de incalculables consecuencias y de un humanismo a la vez melancólico y poderoso: “el único consuelo de una obra de arte es otra obra de arte”. El único consuelo es otro banquete, como el servido cuando se transforma el humo del fuego esplendente: el banquete del poema que jamás sacia el hambre, sino que lo incrementa. El banquete o el perfume o el color: la belleza como resto, como detritus, como metamorfosis de “tanta insistencia inútil”. Esta estética deceptiva es también una ética, que abjura de toda trascendencia o mesianismo del arte, a favor de una continua, irredenta proliferación de sentido, como si el deseo fuera el verdadero motor de la historia y como si lo imaginario constituyera el significado último de su proceso.

El otro rasgo se revela al final del libro, aunque lo sospechamos desde el inicio. Es la revelación de que la condición primera del monstruo es lo *femenino* y que esa afirmación tiene un eficaz y límpido antecedente en el hecho de que Mary Wollstonecraft escribió en 1792 una *Reivindicación de los derechos de la mujer*, el año de *Los Misterios de Udolpho* de Anne Radcliffe y dos años antes del Frankenstein. El *principio femenino* es, para María Negroni, el elemento disruptivo de la lírica en el orden simbólico patriarcal. Dice: "El espectro, ese algo que, por definición, no ha podido morir, o la mujer loca encerrada en el ático son, para el caso, lo mismo: ambos dan la medida de un *pathos*, confirman (desde una lectura materialista) que la dama privada merodea como un fantasma la escena de la producción económica y cultural como participante clandestina". Y algo más: las protagonistas de las sagas góticas "descubren el secreto de la recámara prohibida, comprenden que la estructura supuestamente natural en la que viven es una construcción de la cultura y que, en su base ontológica, hay una supresión que coincide con una fantasía acallada.(...). En la gran mansión gótica, donde prevalece el nombre/el no del padre, hay siempre oculta una mujer o, al menos, las reliquias de una mujer". Es decir que María Negroni no sólo sitúa lo femenino en su materialidad sino también como principio negativo del orden simbólico social, al punto tal que todos los monstruos de la gótica pueden ser percibidos, en ese último sentido, como *monstruos femeninos*, como una fuerza reactiva y, ciertamente, previa y arcaica como el agua amniótica, que desbarata la ley y la razón patriarcal, pero que se halla a la vez en el peligroso límite de su disolución toda vez que obra con elementos que le son ajenos, extraños y letales. La condesa sangrienta es la figura ejemplar de este rasgo. "La Condesa -escribe María Negroni en el final de *Museo Negro-* es una estatua más, otra muchacha exiliada en el paisaje en ruinas de su propio infierno musical".

Tal como esa mujer, Carathis, y sus ayudantes, las cincuenta mujeres negras, mudas y tuertas, en el límite de la desposesión y la locura: Carathis que hace arder el museo ruinoso de momias y cadáveres y objetos mágicos, el museo negro de Carathis que arde de tal modo que nos alcanza el resplandor y nos lleva a su abismo; Carathis que lúcidamente lee a Vathek, disipado el humo en belleza, en alimento y en incandescencia, el discurso soberano del mal. Porque al fin Carathis, como María Negroni, hará lo suyo, insaciable y deseante: otro museo, otra pira, otro libro.